

Т. И. Исаева

**АРХАИЧНЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ**

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕХНОЛОГИИ И ДИЗАЙНА»

Т. И. Исаева

**АРХАИЧНЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ**

Монография

Санкт-Петербург

2012

УДК 677.07:7.011
ББК 37.23+30.18
И85

Рецензенты:

доктор исторических наук,
ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея
В. А. Дмитриев;
кандидат искусствоведения,
проректор по учебной работе РПГХПА им. А. Л. Штиглица,
профессор кафедры дизайна костюма
Л. В. Королева

И85 Исаева, Т. И. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля: монография / – СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2012. – 117 с.
ISBN 978-5-7937-0682-7

В монографии «Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля» представлены результаты научной и практической деятельности автора в обозначенной области. Монография посвящена формообразующим текстильным технологиям, таким как плетение, вязание, ткачество, и своеобразию форм их бытования на восточнославянском пространстве. В монографическом исследовании впервые известные в Европе технологии плетения *sprang* и *nalebinding* рассмотрены в отечественном контексте как архаичный и этнографический текстиль. Исследование основано на общепринятых и новейших сведениях по истории, археологии, этнографии многих народов мира. Выводы базируются на анализе современных тенденций развития прикладного искусства и дизайна текстиля.

Монография предназначена для широкого круга ученых, преподавателей вузов, а также для студентов различных направлений прикладного искусства и дизайна.

УДК 677.07:7.011
ББК 37.23+30.18

ISBN 978-5-7937-0682-7

© ФГБОУВПО «СПГУТД»,
© Исаева Т. И., 2012

2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА.....	8
2. АРХЕОЛОГИЯ И ЭТНОГРАФИЯ – ПЕРВОИСТОЧНИКИ ЭТНИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА.....	
2.1 Древнейшие памятники археологического текстиля и текстильное оборудование.....	10
2.2 Первые текстильные материалы.....	15
3. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ АРХАИЧНЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ.....	
3.1 Войлоковаление.....	17
3.2 Формирование нити – процесс прядения.....	17
3.3 Технологии плетения <i>nalebinding</i> и <i>sprang</i>	19
3.4 Вязание.....	29
3.5 Ткачество до станка.....	31
3.6 Ткачество на станке: формирование технологии.....	35
4. ВАРИАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АРХАИЧНЫХ И ТРАДИЦИОННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ.....	
4.1 Традиционный и актуальный войлок.....	40
4.2 Плетение иглой.....	41
4.3 Спрэнг – плетение на стене.....	48
4.4 Традиционные приемы моделирования вязания на спицах.....	66
4.5 Оджибвейское плетение.....	72
4.6 Ткачество на дощечках.....	73
4.7 Ткачество <i>на ниту</i> и <i>на бердышке</i>	78
4.8 Ткачество на традиционном ткацком станке.....	82
5. ЭТНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН НА ОСНОВЕ АРХАИЧНЫХ И ТРАДИЦИОННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФОРМ.....	
5.1. Этничность моды.....	87
5.2 Этника в арт-дизайне.....	91
5.3 Актуальные материалы этнического дизайна текстиля.....	97
6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	99
7. СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	101
8. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	107
ПРИЛОЖЕНИЕ А	116

ВВЕДЕНИЕ

Название монографии объединяет широкие понятия и представления, которые, к тому же, зачастую трактуются по-разному в разных контекстах. В связи с этим необходимо определить границы исследования и уточнить некоторые понятия и термины.

Понятие *архаичный текстиль* в данном случае объединяет артефакты – предметы или фрагменты текстиля, составляющие одежду, аксессуары, интерьер, быт, которые применялись в более или менее отдаленные исторические эпохи. Объекты архаичного или исторического текстиля доступны для изучения в музейных собраниях, по публикациям или произведениям изобразительного искусства. Технологии выполнения таких объектов целесообразно также определить как *архаичные* или *исторические* [1]. Некоторые из таких артефактов выполнены в технологиях, которые практически утрачены и не воспроизводятся в настоящее время или воспроизводятся крайне редко. Это также является причиной для того, что обозначить эти технологии как *архаичные*. В монографии как архаичные и исторические будут рассматриваться технологии создания текстиля, то есть, плетения, вязания, ткачества, выявленные по археологическим памятникам, происходящим из эпохи неолита, бронзового века, средневековья.

Словом *традиционный* (от лат. *traditio* — передача) принято обозначать элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени [2]. Первоначально это слово обозначало *предание*. Традиция может передаваться через практическую имитацию, повторение каких-либо действий, либо через фольклор. Адекватность передачи достигается многократными повторами действий, оформленных в ритуал. В доиндустриальном обществе большинство черт культуры передавалось через традицию, поэтому оно называется традиционным. В современном обществе традицию потеснили общественные институты (школы, университеты и т.д.) и средства массовой информации.

Традиция в текстиле отчасти сформировала материальный мир, окружавший социумы в течение столетий и составила, таким образом, культурное наследие общества. По отношению к традиции уместно определение *живая*, поскольку невозпроизводимая и неразвивающаяся традиция в этническом искусстве имеет тенденцию становиться архаикой, то есть историей.

Принадлежность вещи или текстильной технологии, в которой она выполнена, к традиции или архаике может варьироваться в зависимости от ситуации и условий исследования: территории, на которой оно проводилось и этнической группы, включенной в исследование. Таким образом, *живая* традиция для одной территории и для одного этноса может быть архаикой

или историей в другой ситуации. Это еще раз доказывает, что состояние вещи или технологии не статично, имеет тенденцию непрерывно изменяться, а принятые. В данной монографии наиболее целесообразно условное разделение технологий на традиционные и архаичные исходя из их современного состояния в России и странах Восточной и Западной Европы.

Придерживаясь приведенной выше расшифровки терминов, историческими или архаичными технологиями справедливо будет назвать *nalebinding*, *sprang* и некоторые техники ткачества. Перечисленные технологии крайне редко применяются в настоящее время, а артефакты, демонстрирующие их, являются памятниками текстиля. К традиционным текстильным технологиям, из числа рассмотренных в данном исследовании, следует отнести войлоковаление, вязание и ткачество.

В ходе работы над монографией основное внимание было уделено изучению технологий, характерных для традиционного прикладного искусства народов России и ближнего зарубежья. В частности, это технологии, формирующие традиционный костюм, аксессуары, текстиль для быта и интерьера.

Традиционное искусство народов мира являлось источником для творчества многих известных художников XX века. Очевидно, что XXI веке этническое искусство и дизайн – одно из популярных направлений развития прикладного искусства и дизайна. Современный дизайн текстиля представляет собой стихию, где развиваются многообразные направления, течения и тенденции. Одним из наиболее выразительных направлений актуального дизайна является этнический дизайн текстиля.

Термин *этнический дизайн* объединяет многообразный ряд явлений в различных сферах художественной деятельности. Одним из проявлений этнического дизайна является, так называемый, *Русский стиль* или *А ля рюс*. К настоящему моменту в рамках этого направления преобладают сомнительные по качеству и дизайну предложения, что объясняется недостатком знаний традиционного искусства и понимания процессов, вызвавших к жизни те или иные внешние формы национального или *народного* искусства. Предприятия и компании, реализующие русский стиль предлагают роспись по дереву, предметы одежды, составляющие псевдорусский костюм или стилизации низкого качества.

Глубокое системное изучение и развитие национального искусства может обеспечить развитие национального этнического дизайна. Системный подход к изучению традиции невозможен без изучения объекта искусства как продукта определенной технологии, что предполагает возможность его реконструкции. На основании системного подхода к исследованию, попыткой которого и является эта работа, возможно проявление и развитие художественного потенциала, заложенного в национальной культурной традиции.

Наиболее частой областью проявления этнического дизайна является текстиль как модель пластичной, видоизменяющейся стихии, сопровождающей человека на всем пути его исторического развития. Этнические решения дизайна текстиля в современном интерьере уже многие годы остаются наиболее популярными: галереи и супермаркеты предлагают множество изделий и комплексов, несущих этнические мотивы Ближнего и Дальнего Востока, Азии, Африки, Америки и крестьянской России. На художественных выставках, дефиле, в бутиках, гипермаркетах и, наконец, на улицах городов мы можем наблюдать достаточно доказательств существования этнического или рустикального (от лат. *rusticus* – грубый, деревенский) стиля.

Зачастую как этнический дизайн определяют решение комплексных дизайнерских задач, несущих признаки того или иного национального стиля. Комплексной задачей может быть решение пространственной среды – интерьера, ландшафта, архитектуры, а также коллекции одежды. Задача, решаемая в ключе этнического дизайна, может быть и более локальной, размещенной внутри большого формата: набор посуды, ювелирный гарнитур, комплект интерьерного текстиля или костюм.

В настоящее время создание объектов дизайна непосредственно связано и с применением прогрессивных промышленных технологий, и с непрерывным развитием творческого процесса в различных сферах художественной деятельности. Таким образом, попытка выделения, изучения и систематизации этнической линии в потоке предложений продуктов дизайна позволит повысить качество, то есть стилистическую точность, самобытность и выразительность объектов дизайна, что, в свою очередь, обеспечит их конкурентоспособность. Последнее стало необходимым признаком дизайна, поскольку отсутствие границ и расширение иностранных компаний, специализирующихся на рынке в течение длительного времени.

В изобилии проявлений этнического дизайна выделяются различные способы введения этнического в современность. Это, как правило, заимствование общих форм, силуэтов, цветовой гаммы, соотносящихся с искусством какого-либо народа и призванных производить впечатление этничности. Противоположным подходом можно назвать вычленение определенных изображений-знаков или форм, свойственных этническому искусству, их исследование и введение в современный дизайнерский проект. Однако в современный дизайн могут быть введены не только внешние признаки этнического, но и технологии выполнения объектов.

Важным свойством дизайна является эргономика. В данном исследовании с точки зрения эргономики было изучено архаичное и традиционное текстильное оборудование, что позволило осуществить научный подход к проблеме и выявить закономерности развития и видоизменения традиционных текстильных технологий.

Следует отметить, что в монографии наиболее подробно исследовались только малоизвестные виды формообразующего текстиля: плетения, вязания и ткачества; и не затрагивались традиции декорирования готовых тканей, такие как вышивка, батик, набойка и другие. Концепция монографии объединяет разрозненные, наименее изученные и наиболее интересные факты археологии и истории технологий и не выстраивает линии развития архаичных ремесел отдельных сообществ или этнических групп. Проведенные исследования и эксперименты позволили сделать выводы, представляющие собой мозаичные фрагменты, бывшие пробелами в отечественных исследованиях текстильной архаики и традиции.

1. МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

Для исследования архаичного и традиционного текстиля использовались теоретические и практические методы. В основу исследования положены труды отечественных и зарубежных ученых: этнографов, этнологов и культурологов. Исследуемый объект определялся по технологии и технике выполнения на основе описаний и иллюстративного материала литературных источников, приводящих аналогичные объекты из музейных собраний, как отечественных, так и зарубежных.

В работе использовались следующие методы исследования:

- предметно-аналитический метод изучения литературных источников и музейных экспонатов;
- органолептический метод для исследования структур и фактур артефактов;
- метод эргономического анализа;
- метод экспериментального воспроизведения артефактов этнического искусства и их фрагментов.

Исследование предметов этнического искусства проводилось по различным параметрам, включало исследование материала, технологии, конструкции и эстетических свойств объекта. Было проведено множество опытов, убедительно доказывающих факт выполнения того или иного объекта прикладного искусства в определенной технологии, взаимосвязанной со способом моделирования. Выделенный принцип этнического моделирования позволяет провести исследование объектов этнического текстиля как предметов *протодизайна* и создать системную модель артефакта, в которой проявляются закономерности взаимосвязи технологии и конструкции, технологии и эргономики, технологии и эстетики объекта исследования.

Методика исследования артефактов этнического текстиля, в результате которой были сделаны научные выводы, последовательно включала в себя три этапа. Первый этап заключался в выборе объектов и их органолептическом исследовании. При этом выявлялись объекты, имеющие очевидно верную или спорную классификацию с точки зрения технологии выполнения, и сопоставлялись с описаниями аналогичных объектов в литературных источниках. В круг исследования был включен широкий спектр предметов традиционного прикладного искусства:

- текстиль, выполненный в технологии войлоковаления – предметы убранства жилища, одежда и аксессуары;
- предметы одежды и аксессуары, выполненные в различных технологиях плетения, такие как пояса, рукавицы, головные уборы;
- вязаная одежда и аксессуары, традиционные для различных этносов;

– аксессуары, выполненные в различных технологиях ткачества без станка – пояса, тесьмы и т.п.;

– текстиль, выполненный на традиционном ткацком станке, предметы убранства жилища и ткани для одежды, декорированные в традициях разных народов.

На начальном этапе версии определения технологии объектов основываются на их описании в каталоге музея. Также исследуемый объект определяется по описаниям и иллюстративному материалу аналогичных объектов из литературных источников.

Данный метод исследования, основанный на внешнем изучении артефактов и их сопоставлении с литературными источниками, давал противоречивые или недостаточно исчерпывающие результаты. Недостаточность органолептического исследования вызвала необходимость проведения ряда практических экспериментов.

На втором этапе исследования проводилось экспериментальное воспроизведение той или иной технологии, в которой, по описанию в музейном каталоге, выполнен объект исследования. Итогом этой части работы было подтверждение или опровержение технологии и техники выполнения исследуемого объекта. Основой для выводов являлась достоверная реконструкция структуры текстиля, соответствующей исследуемому артефакту.

На третьем этапе исследования воспроизводился объект или его фрагмент. Полученные на данном этапе результаты сопоставлялись с объектом исследования и служили главным аргументом для определения его технологии и способа моделирования.

В ходе реконструкции объектов исследования применялись типичные для каждой технологии материалы.

Наиболее подробно были исследованы артефакты, технология выполнения которых проблематична или описание ее отсутствует. Результаты последовательно проведенных экспериментов зачастую выявляли расхождение с описанием в музейной коллекции или литературном источнике. Были выявлены расхождения с определением технологий, данные в научных публикациях. В основном выявленные расхождения с описаниями объекта хранения по каталогу касаются архаичных видов плетений – плетение иглой и спрэнг. В результате последовательного применения методики выделены признаки, позволяющие точно определить технологии модификации этих видов плетений.

2. АРХЕОЛОГИЯ И ЭТНОГРАФИЯ – ПЕРВОИСТОЧНИКИ ЭТНИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

2.1 Древнейшие памятники археологического текстиля и текстильное оборудование

Анализ отечественных и зарубежных литературных источников показывает, что истоки текстильных технологий уходят вглубь времен. Этот вывод основан на изучении вещественных археологических находок. Однако фиксация текстиля в виде отпечатков стала возможной лишь с началом производства обожженной керамики, которое возникло в период конца нижнего палеолита, 22 000–24 000 лет назад [3].

Отечественные и зарубежные исследователи относят появление нити к периоду палеолита, поскольку веретено – простейшее приспособление для производства нити существовало уже более 10 000 лет назад [4]. Ручное веретено представляет собой недлинную заостренную палочку с кольцевым грузом (пряслон), играющим роль маховика, на утолщенном нижнем конце.

Находки веретен и пряслиц достаточно часты в погребениях срубной культуры (эпоха поздней бронзы и ранний железный век), что соответствует индоевропейской традиции представления о мироздании [5]. Веретено, также как и нить, у индоевропейцев на мифологическом уровне были медиатором между миром живых и миром мертвых. В индоевропейской традиции очень распространен мотив крутящегося клубка, за которым герой следует в *тридцатое царство*, равнозначное царству мертвых. О подобных мифологических представлениях у степных племен эпохи бронзы свидетельствует наличие клубка шерстяных ниток в одном из Александровских могильников в Саратовской области. В ходе ритуала захоронения у древних индоевропейцев иногда веретено ломалось, о чем свидетельствует находка половинки пряслица между двумя бревнами в кургане в Харьковской области.

Но веретено использовалось в ритуальных целях у населения срубной культуры не только в погребальном обряде. У многих индоевропейских народов с веретеном и нитями связаны представления о непрерывном движении, продолжении жизни. Вероятно, эти представления распространялись на социум в целом, поэтому прядение нити в определенных ситуациях было призвано поддержать течение жизни социума. Насколько важно было это действие, показывает то, что у хеттов ритуальным прядением занимались царь и царица [6].

До получения нити, сформированной прядением, в глубокой древности уже существовали текстильные формы. Для получения текстильной структуры использовались природные растительные и животные материалы, доступные людям в среде их обитания. Из растительных материалов применялись прутья, стебли, листья растений, мягкий слой коры деревьев

(лыко), и множество других материалов, обладающих пластичностью без обработки или с минимальной обработкой. Смачивая или разминая, иногда скручивая, травы и листья применяли для плетения циновок и утвари – различных полостей для хранения или переноски чего-либо [7]. Животные пластичные материалы – сухожилия, кожу и шкуры применяли целиком, а также в виде шнуров или нитей для соединения текстильных форм [8].

Текстилем, получаемым из непряженого животного материала, является войлок. Войлоковаление – это процесс соединения шерсти в устойчивую структуру путем комбинирования процессов смачивания, давления и трения [9]. Для производства войлока необходим большой объем сырья – кудели – состриженной с животного и подготовленной для дальнейшей обработки шерсти. Последнее условие возможно только при развитом скотоводстве, в первую очередь овцеводстве. Поскольку управление большими отарами невозможно без лошадей и собак, многие современные исследователи считают, что развитое войлоковаление стало возможно после одомашнивания этих животных и выведения шерстистой породы овец. Условия, необходимые для развития войлоковаления сложились около 4 000 лет назад. Искусно выполненные войлоки из Пазырыкских курганов Алтая, представленные в экспозиции Государственного Эрмитажа, имеют возраст более 3 500 лет [10]. Изображения воспроизводят мифологические сюжеты, сцены из жизни, декоративные композиции.

Особенностью текстиля как мягкого образования является то, что он плохо сохраняется в археологических памятниках и комплексах. Поэтому археология часто изучает текстиль опосредованно, по отпечаткам на керамике или грунте. Одной из древнейших находок в Евразии и в мире, проливающих свет на историю развития текстильных технологий, является ранняя керамика юга Дальнего Востока в памятниках осиповской культуры (10 000–13 000 лет назад) и в Приморье (9 000–11 000 лет назад) [11]. На этих археологических памятниках различаются отпечатки структур плетения, ткачества и веревочного витя. Редчайшие находки – собственно фрагменты текстиля, которые были обнаружены в пещере Чертовы Ворота в Приморье, имеют возраст 6 000–7 000 лет. В Приморье же известна серия памятников, представляющих собой керамические сосуды с отпечатками тканей на доньшках, относящихся к 3 тысячелетию до н. э. Несмотря на значительное количество памятников и уникальность коллекции текстиля из пещеры Чертовы Ворота, рассматриваемые материалы не стали предметом специальных исследований и слабо освещены в специальной литературе.

Неолитическая керамика представляет собой богатейший пласт информации об истории развития текстильных технологий: орнамент, нанесенный на сосуды, во множестве вариантов повторял схемы плетения. На археологических памятниках керамики востока Евразии *веревочные* и *шнуровые* орнаменты зафиксированы на территории Японии (культура

дземон), восточных районов Китая, в Приамурье. Неолитическая культура Японии, где наиболее убедительно отражена связь керамики и текстиля, получила название период *дземон*, то есть *веревка* на японском языке [3].

Более подробно изучен и освещен в отечественной литературе текстиль эпохи бронзы Евразийских степей [12]. Самой распространенной находкой среди археологических памятников Прикаспийских степей является пряслице. Как правило, пряслице изготавливалось из глины или кости, реже из камня, и имело биконическую форму. Найденные пряслица указывают на использование веретен для прядения нитей. Веретена чаще всего изготавливались из дерева и имели вид удлиненного стержня с заостренными концами, на верхний или нижний конец которого насаживали кружок – пряслице, сделанное из дерева, бересты, кости или камня. Веретена с пряслицами и без пряслиц обнаружены в захоронениях эпохи поздней бронзы на Дону и на Северном Кавказе.

Следующая категория находок евразийских степей – костяные спицы, изготовленные из компактного слоя трубчатых костей животных. Они служили орудиями сучения шерсти в процессе подготовки ее к прядению.

Совершенно естественно, что самым древним текстильным оборудованием для закрепления природного материала или нитей при плетении и ткачестве служили природные образования: например, дерево, как неподвижная опора, или ветви для параллельного натяжения материала.

Археологические образцы, текстиль и его отпечатки на керамике, доказывают существование различных технологий плетения и ткачества уже в эпоху неолита. Исследование древних поселений и погребений Евразийских степей эпохи бронзы выявили разнообразные артефакты, которые позволяют реконструировать текстильное оборудование этого периода. Кроме приспособлений для формирования нити – веретен и пряслиц, исследователями были обнаружены костяные и деревянные гребни, которые могли быть чесалами для шерсти и растительных волокон. Предполагается также, что гребни могли служить для прибивания уточных нитей при ткачестве [13].

Наиболее часто обнаруживаемыми текстильными изделиями эпохи бронзы являются циновки, изготовленные из непряденых растительных материалов. Для их производства применялись костяные кочедыки, с помощью которых стебли растений, применяемые как уточные нити, разминались, а затем прокладывались в закрепленную основу. Это оборудование изготавливалось из продольно расщепленных ребер животных.

Среди памятников эпохи бронзы Евразийских степей обнаружены предметы, которые вполне могли служить грузами для ткацких станков. Они имеют пирамидальную, сферическую и коническую форму. Предполагается, что глиняные конусы в виде пирамидок с отверстиями, могли служить отвесами, натягивающими основные нити простого вертикального ткацкого

станка носителей майкопской культуры [13]. В памятниках эпохи бронзы и раннего железного века известны наборы от 4 до 800 грузиков. Для той же цели могли применяться и обычные камни. Исследования показали, что существовали ткацкие устройства и без грузов.

Технологический анализ фрагментов и отпечатков тканей и циновок на керамике позволил реконструировать ткацкие устройства, которые могли использовать носители культур эпохи бронзы, и определить их основные типы [14]. В результате этого исследования было установлено, что в ткацком оборудовании тех времен существовал и свободный, и фиксированный способ закрепления основных нитей, а так же различные устройства для создания ткацкого зева. Зев мог выбираться вручную или фиксироваться нижней планкой рамы, что фактически и является конструкцией простейшего ткацкого станка. Уже в эпоху бронзы по археологическим данным Евразийских степей был выделен тип устройств, которые можно считать классическими ткацкими станками.

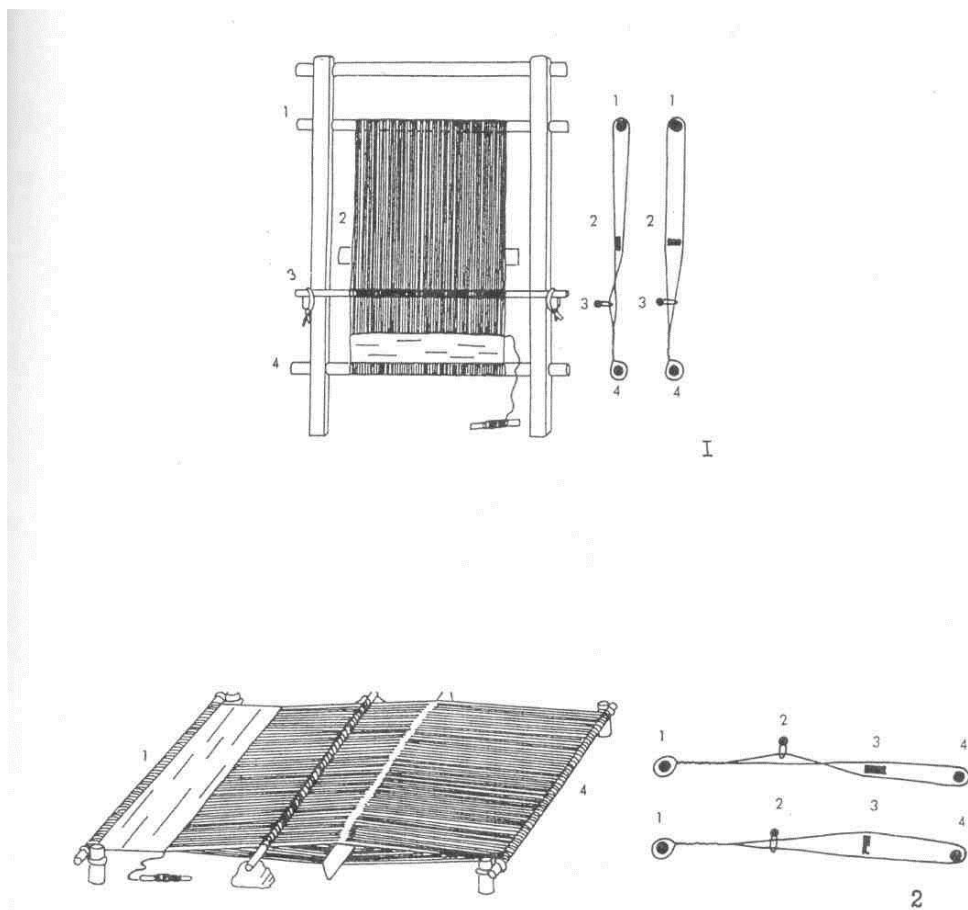


Рис. 1. Ткацкие устройства с нитеразделителем:
а – вертикальный станок; *б* – горизонтальный станок

В этом типе станков наряду с рамой и нитеразделителем появляется устройство для формирования второго ткацкого зева. Это дает возможность почти полностью механизировать процесс ткачества (рис. 1).

Изучение и анализ памятников текстиля и отпечатков структур на неолитической керамике дает возможность сделать вывод о существовании различных приспособлений для создания второго ткацкого зева: это нитченки, бердо и дощечки. Нитченки представляли собой петли, навешенные на поперечную по отношению к основе планку, в которые пропущены нити основы в определенном порядке. При прокладывании утка попеременно, то в фиксированный изначально, то в создаваемый нитченками зев и последующем прибое создается ткань.

Реконструкции ткацких устройств эпохи бронзы достоверно доказывают, что возникновение ткачества не связано с изобретением берда. Бердо – приспособление, напоминающее гребень – существовало одновременно и вне станка. Оно соединило в себе функцию нитченок, приборного оборудования, а также свойство определять и сохранять ширину полотна. Поскольку бердо в ткацком стане имеет уникальную функцию сохранять определенную ширину полотна и создавать равномерный плотный прибор утка, оно дошло до наших дней в принципиально неизменном виде.

Все описанные выше факты, а также те сведения, о которых еще пойдет речь в последующих главах, формируют наше представление о материальной культуре и текстиле древнейших времен благодаря археологическим данным. Научные сведения по истории и археологии постоянно пополняются и, в соответствии с новыми данными, непрерывно изменяется представление современной науки об истории цивилизации и развитии древнейших технологий. Некоторые артефакты древнейшего текстиля, не вписываясь в традиционные представления, требуют многостороннего анализа и осмысления на новом уровне.

Этнография, начавшая формироваться как наука в середине IX века, изучает этносы во всем многообразии их проявлений, в том числе и материальную культуру. По этнографическим сведениям, представленным в музеях и литературных источниках, мы можем составить представление о традиционных занятиях и ремеслах народов, формирующих их облик и образ жизни. На основании этнографических сведений мы можем наблюдать своеобразие развития исторических архаичных технологий, ставших традиционными.

Одним из наиболее выразительных явлений этнографической эпохи является узорное ткачество восточнославянских народов. Приемы узорного ткачества, общие для восточных славян и соседних народов, в отечественной литературе систематизированы недостаточно и представлены, в основном, обобщенно. В последние годы отечественные авторы, исследующие традиционное узорное ткачество, уделяют наибольшее внимание семантике и

семиотике орнаментов [15]. Источники описывают, в основном, композиции фрагментов узорного ткачества, включенных в костюмный комплекс.

Наиболее подробно исследованы приемы узорного ткачества на станке на примере белорусского ритуального полотенца (*ручника*) [16]. Источник иллюстрирует и описывает технологии выполнения узорно тканых белорусских полотенцев, происходящих из различных регионов Белоруссии. Основываясь на общности этнических и культурных корней восточных славян, можно утверждать, что разнообразие техник и многообразие композиций узорного ткачества наиболее полно исследовано на примере полотенцев. Костюмный комплекс восточных славян – рубахи, как женские, так и мужские, паневы, юбки, шушпаны, шушки, передники – декорировались узорным ткачеством в комплексе с вышивкой, кружевом, лоскутным шитьем, часто с нашиванием дополнительных элементов. Таковыми могли быть: пуговицы, бусы, ракушки, перья и другие материалы [17].

Русский народный свадебный костюм наиболее подробно изучен и представлен в отечественной литературе, поскольку именно в нем сфокусировано все лучшее и искусное, поскольку свадебный обряд воспринимался в традиции как кульминация судьбы женщины [18]. Исследования, изданные за последние годы, описывают не только композиции узорного и эстетические достоинства ткачества и костюма в целом, но и, в самых общих чертах, технологию его выполнения.

2.2 Первые текстильные материалы

Первой текстильной формой и, соответственно, *протодизайном* текстиля естественно было бы считать соединения пластичных природных материалов. Из необработанных или обработанных минимально стеблей и ветвей растений формировались крученые веревки, корзины и различные полости для хранения продуктов и других бытовых целей.

Материалами для изготовления первого текстиля, очевидно, служили природные источники, составляющие среду обитания племен. Естественно, что для разных климатических зон характерны разные растительные и животные резервы природного сырья.

В частности, комплексное экспериментальное исследование текстильных изделий эпохи бронзы евразийских степей выявило разнородные материалы растительного и животного происхождения, применяемые для изготовления текстиля [14]. Чаще всего там обнаруживались фрагменты циновок, выполненных из рогоза и камыша. Листья рогоза применялись, как скрученными, по типу пряденых материалов, так и не скрученными. Во фрагментах тканей и поясов также была определена шерсть. Установлено, что для изготовления циновок и различных полостей заготавливались также ситник, тростник, осока и ковыль.

Использование некультуренных растений в качестве источника текстильного сырья сохранилось в некоторых регионах Евразии до XX века. Растения, необходимые для изготовления волокон собирали в определенные месяцы. Ханты и манси собирали крапиву в октябре, когда она высыхала, причем рано утром во время заморозков. Использование крапивы для получения растительных волокон, напоминающих по внешнему виду и свойствам лен, известно также у русских и у айнов.

Климатические условия Средней полосы и Юга современной России позволяли возделывать коноплю, как сырье для производства волокон задолго до проникновения и адаптации льна. Русские и их соседи, тюркские и финно-угорские народы Поволжья (татары, мордва, мари, удмурты, чувашаи) производили ткани из конопли до начала XX века.

Для изготовления необходимого хозяйственного оборудования и утвари повсеместно применялись веревки и шнуры, витые или плетеные из лыка - мягкого слоя коры лиственных деревьев. Лыко также применяли для тканья рогож, изготовления решет и плетеной обуви – лаптей [13].

Самое большое распространение из растительных источников волокон у русских, как и у всех восточных славян, получил лен. Семена льна и фрагменты льняных тканей, датированные XI веком, обнаружены в раскопках Старой Ладого, что доказывает значительное более раннее развитие производства льна [19].

Появление изделий из шерсти в Евразии относят к 3 тысячелетию до н. э. и связывают с развитием скотоводства, в основном с разведением овец и коз. Овцеводство получило широкое распространение и у восточных славян [15]. Кроме овечьей шерсти в XIX в. русские в Каргапольском уезде Олонецкой губернии, в Ошевенской и Нифантовской волостях применяли коровью шерсть для изготовления половинок и одеял.

Конский волос применялся у русских и их соседей для хозяйственных целей: плетения различных веревок, шнуров, кнутов. Якуты применяют конский волос как материал для плетения и ткачества очень широко, практически до настоящего времени. Длинный волос чаще срезают у кобыл разной масти из хвоста – жесткий и упругий, и из гривы – более мягкий и пластичный. Качественный конский волос напоминает овечью шерсть. Срезанный конский волос женщины пряли без веретена, катая прядь на обнаженном бедре. Жесткий волос шел на основу при плетении циновок, а более мягкий, из гривы, – на утки.

3. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ АРХАИЧНЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

3.1 Войлоковаление

Традиционная технология войлоковаления основана на природных свойствах шерсти: ее способности «сцепляться», «усаживаться» и сохранять форму.

Наиболее распространенные традиционные формы валяных изделий - плоские – ковры, кошмы и т.д. На Кавказе и в Средней Азии бытовали также плоские и объемные полые формы – чулки, сумки, а также одежда, головные уборы и обувь [20,21]. Все перечисленные полые формы из войлока получали бесшовным валянием или сшиванием из отдельных деталей, используя войлочную пластину как лоскут ткани.

Российская этническая традиция обладает популярным брендом – валяной обувью, то есть валенками. Исследователи утверждают, валенки на Руси появились достаточно поздно: только в середине XVIII века [22]. У южных славян валяная обувь была известна задолго до этого времени. Для изготовления качественных валенок использовали поярковую шерсть – шерсть ягнят. В основном использовали овечью шерсть разных натуральных оттенков, иногда в целях удешевления добавляли коровью и конскую шерсть.

Валенки получают горячим бесшовным валянием, в процессе изготовления многократно подвергая температурной и механической обработке и высушивая на форме (*болванке*). Аналогична технология изготовления шапок, популярных по всей деревенской России до конца XIX века.

3.2 Формирование нити – процесс прядения

Вероятно, наиболее древним способом получения нити является формирование устойчивой структуры нити без оборудования, при котором не происходит свивания волокон материала. В литературе описан необычный процесс формирования нити из конского волоса, бытовавший в Якутии до недавнего времени. Осенью гриву и хвосты кобыл и жеребят обстригают. Из волос формируют пучки нужной толщины и сучат нити трением вручную на голом колене [23]. У виртуозных мастериц нитки получаются ровные и твердые. Иногда для этого процесса, который, вполне вероятно, является *протопрядением*, используют очески с гривы и хвоста, вылезавшие во время линьки.

Процесс прядения требует предварительной подготовки материала, то есть вычесывания шерсти и получения *кудели*. В процессе прядения волокна сначала вытягиваются прядью из удерживаемого в руке запаса кудели и формируются в рыхлое подобие нити — ровницу. Конец ровницы наматывают на стержень веретена так, чтобы он спиралью сходил с его

верхнего конца. Затем веретено приводят во вращение правой рукой и отпускают. Пряслице увеличивает инерцию вращения веретена и тянет скручивающиеся волокна книзу (прядение с висящим веретеном). Исходное волокно (кудель, руно) может закрепляться в специальном приспособлении - прялке, форма которого многообразно изменялась у разных народов в разные времена на протяжении тысячелетий (рис. 2). Когда в результате вращения образуется достаточно длинный отрезок пряжи, ее наматывают на веретено и цикл прядения повторяют. При прядении тонкой нити, которая может оборваться под тяжестью груза, длину вырабатываемой нити регулировали так, чтобы его нижний конец веретена опирался на пол или на дно специальной чашки. Такой способ называют прядением с опертым веретеном. В Индии методом опертого веретена вырабатывали тончайшую хлопковую нить; египтяне пряли лен методом висящего веретена [24,25].



Рис. 2. Процесс прядения без прялки и с прялкой [24]

На Руси с давних времен до XX века бытовали ручные прялки, состоящие из вертикальной части, куда привязывается кудель, и горизонтальной — донца, на которое садится пряха. Вертикальная часть состояла из лопати и шейки. Выделяют два вида прялок по конструкции: цельные, изготовленные из корня и ствола березы или ели, и составные, изготовленные из двух деталей, горизонтальной и вертикальной [25]. В восточнославянской культурной традиции лопать, с которой соприкасалась кудель, и донце часто маркировались резьбой или росписью: символами солнца и суточного круговорота.

Направление вращения веретена строго регламентировалось культурной традицией этносов. Например, в восточнославянском мире вращение веретена и, соответственно, свив волокон производился только по солнцу, что связано с концепцией веретена как с осью, центром мироздания [26,27].

В начале XV века в Европе появилась самопрялка [28]. Главным ее достоинством являлась эффективность работы: в день можно было спрясть 400 г шерсти. На Руси самопрялки разделяли на два вида: лежаки и стояки. У лежаков (или русских самопрялок) колесо закреплялось на горизонтальной плоскости, а у стояков (чухонок) — на вертикальной. Самопрялка состоит из колеса, плоской подножки, шпульки с катушкой, деревянного шатуна, кожаного приводного ремня, или струны. Колесо соединяется со шпулькой струной или ремнем, а с подножкой — деревянным шатуном. Эти приспособления закрепляются в определенном порядке на стояке. Колесо могло располагаться в одной плоскости со шпулькой или находиться под шпулькой. Подготовленное для прядения льняное волокно или шерстяную кудель прикрепляется к деревянной лопасти, вставляющейся в верхнюю часть стояка самопрялки, или к обычной прялке. Работа начиналась с того, что пряха вручную скручивала немного волокна в нить, проводила его через крючья шпульки и закрепляла на катушке. Затем она, нажимая ногой на подножку, приводила в движение колесо, которое, в свою очередь, заставляло вращаться шпульку. Одновременно женщина вытягивала рукой волокно, которое благодаря вращению шпульки выпрядалось в нить и наматывалось на катушку [15].

3.3 Технологии плетения *nalebinding* и *sprang*

Одним из древнейших видов плетений, исключая простейшие косы и шнуры, является плетение на основе петли. Петля охотничий силок — могла быть изготовлена из животного или растительного текстильного материала, пряденного или непряденного. Вероятно, из охотничьего силка, а также из опыта плетения корзин, возникла технология плетения иглой. В иностранной литературе для этого способа создания устойчивой текстильной формы принят термин *nalebinding* [29]. Эксперименты, проведенные в ходе

исследований, показали, что простейшую структуру, по определению соответствующую данной технологии, возможно выполнить и без оборудования – иглы или крючка. До недавнего времени этот вид плетения был мало известен отечественными исследователям и считался полностью утраченным как живое ремесло. Однако, на севере России, в Поморье и Карелии, *плетение иглой* или *вязание иглой* существовало до 30-х годов XX века, а единичные носители традиции дожили до середины XX века [30].

Археологические образцы Евразийских степей выявили существование различных технологий плетения уже в эпоху бронзы. Прорисовки и графические реконструкции позволяют разделить плетеные текстильные изделия на два вида: выполненные *узелковой сеткой* и *безузелковой сеткой* (рис. 3,4). Обнаружены также текстильные изделия, выполненные диагональным переплетением.

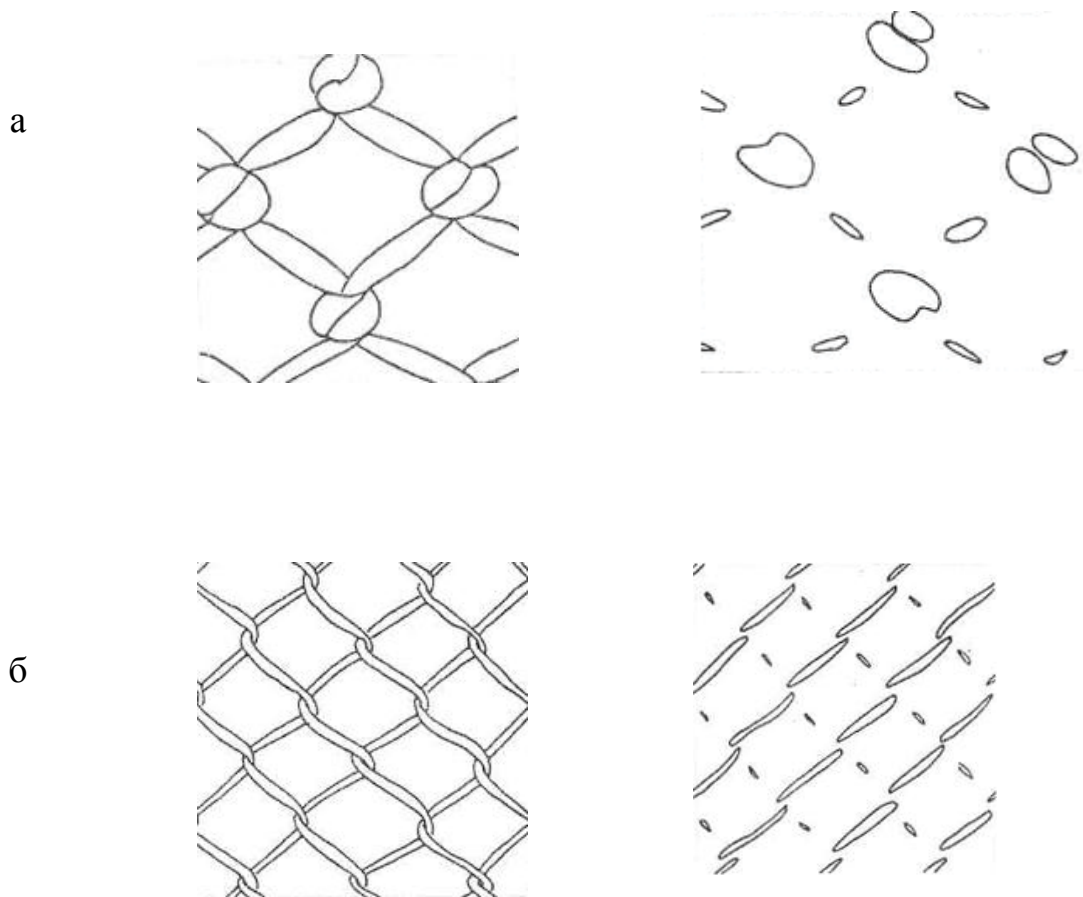


Рис. 3. Зарисовки структуры текстиля по отпечаткам на керамике [14]:
а – слева реконструкция узелковой сетки; б – слева реконструкция
безузелковой сетки

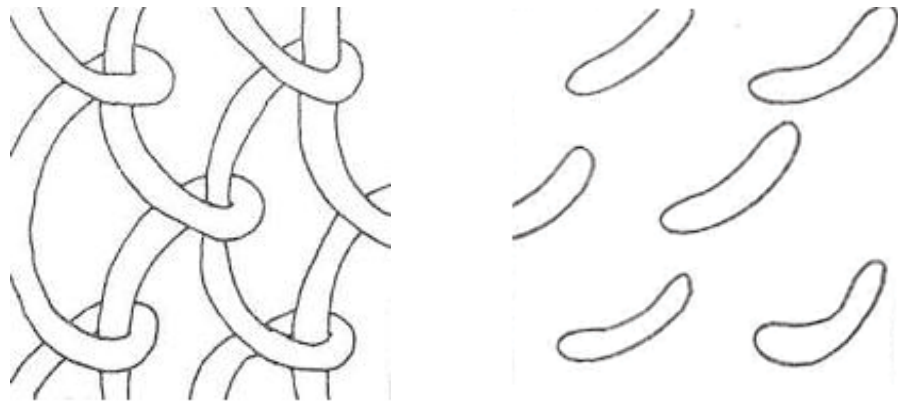


Рис. 4. Зарисовки структуры текстиля по отпечаткам на керамике: реконструкция безузелковой сетки с поочередным переплетением нитей [14]

Реконструкции, проведенные автором в ходе исследований позволяют утверждать, что отпечаток на керамике, идентифицированный как безузелковая сетка (рис. 4) соответствует одному из видов плетения *nalebinding*.

Изучение таблиц и схем, разработанных по археологическим данным Евразийских степей дает основания утверждать, что они (схемы) изображают технологию плетения, классифицируемую в мировой литературе как *sprang* [15]. Из этого можно предположить, что текстиль, называемый авторами *безузелковая сетка* является спрэнгом.

Структуры, плетеные иглой, то есть, представляющие собой *nalebinding*, впервые в отечественной литературе были описаны и определены по материалам археологических исследований Древнего Новгорода [24]. Девять образцов текстиля, плетеного иглой, относятся к широкому временному диапазону: конец IX-XV век.

В отечественной литературе, посвященной этнографическим исследованиям, технология плетения иглой описывается в единичных публикациях, причем, только одна ее модификация на примере одного вида изделий – рукавиц [30],[31].

В северных регионах России – в Поморье, Карелии – таким способом плели, в основном, охотничьи рукавицы и, так называемые, *дянки рыбацкие*. В южных губерниях России до начала XX века бытовали свадебные чулки, плетенные иглой, которые могли быть надеты как женщиной, так и мужчиной [32].

Публикации в иностранной литературе по вопросу об истории изучения этого вида плетения свидетельствуют, что первые находки отпечатков текстиля на глине, созданного предположительно на основе петли, относятся к неолиту. Однако самой ранней достоверно

атрибутированной находкой являются рукавицы с острова Готланд (Швеция), относящаяся к началу нашей эры. В Швеции в Лунде была обнаружена рукавица, датированная временем до 1 400 г. Варезки с игольным переплетением часто встречаются археологических образцах с территории современной Дании, Норвегии, Финляндии [33],[34],[35].

Изделия этого типа были найдены также в гробницах монахов, в костелах Тулузы, Флоренции и Спиры.

Самыми древними из плетеных носок считают носки для сандалий IV-VI вв.н.э., обнаруженные на территории Египта. Там же обнаружена весьма редкая находка – шапочка, датированная X в. Широкое распространение плетения иглой в средневековой Европе некоторые исследователи связывают с влиянием викингов, основывая свое предположение на Копергейтской находке (Англия). Здесь были обнаружены останки плетеных из прутьев строений, датированных X в. и фрагменты текстиля, среди которых плетеный носок оригинальной конструкции, не встречавшейся ранее в Англии [36].

Иностранные литературные источники содержат классификацию петель, которыми выполнены археологические находки из разных регионов. Петли разделяют на две группы по месту наиболее частого обнаружения. Одна группа петель, которая идентифицируется, в основном, на севере, получила название *петля из Осло*, а другая, встречающаяся южнее, *йоркская петля*. Петля из Осло плотная и устойчивая, при визуальном исследовании структура плетения имеет вид соединенных между собой косичек. Йоркская петля более ячеистая и эластичная, визуальную ее структуру напоминает зерно. Количество находок носок и рукавиц распределяется, по предположению исследователей, в зависимости от климата: на севере чаще обнаруживают рукавицы, южнее – носки.

Европейскими исследователями выделено более 1 000 модификаций плетения иглой. Петли подразделяются по отношению к пути нити и направлению ее свива; по отношению к форме и величине ячейки; по отношению к плотности получаемого полотна, а также по наличию или отсутствию скрепляющих стежков и их количеству.

Еще одним белым пятном в отечественных исследованиях исторического текстиля является технология *sprang* или *плетение на стене*. Древнейшие свидетельства существования *sprang(a)* идентифицируются и изучаются также опосредованно – по отпечаткам на неолитической керамике. Плетение, бытовавшее на обширных территориях в глубокой древности, в XIX веке сохранилось в локальных очагах, а в настоящее время практически полностью исчезло. За тысячи лет развития текстиля оно было почти полностью вытеснено другими технологиями, такими, как вязание и ткачество.

Слово *sprang* происходит из старосведского и означает *упругий, растяжимый*. Спрэнг был заново открыт археологами в 1871 г. в результате

находки, сделанной на территории Дании в погребении бронзового века, причем работа по определению технологии выполнения обнаруженной женской шапочки для волос велась с 1891 по 1950 годы. В Дании же в 1935 году в мужском захоронении была обнаружена мужская шапочка, подобная женской по конструкции, датированная также бронзовым веком. После второго открытия спрэнга закономерно встала проблема его идентификации в музейных коллекциях, поскольку текстиль, выполненный в этой технологии, иногда трудно отличить от вязания или ткачества.

Исторический *sprang* бытовал на обширных территориях в отдаленных друг от друга географических регионах. Текстиль, выполненный спрэнгом, был обнаружен во множестве изделий и фрагментов 1880-х годов в коптских захоронениях в Верхнем Египте и датирован 400–700 гг. н. э. Остроконечные шапочки коптов сплетены из крашеной шерсти и некрашеного льна, сумки стягиваются шнурами, а тюрбаны имеют сложную ажурную структуру.

Разнообразные предметы, напоминающие ажурные шапочки, шарф и просто плетеные мешки 500 г. до н. э. – 500 г. н. э., были обнаружены в захоронениях в Южной Америке, на территории современного Перу, в пещерах долины Наска и в Паракасе. Искусно выполненные изделия, сумки, датированы IX в. н. э. (рис. 5).

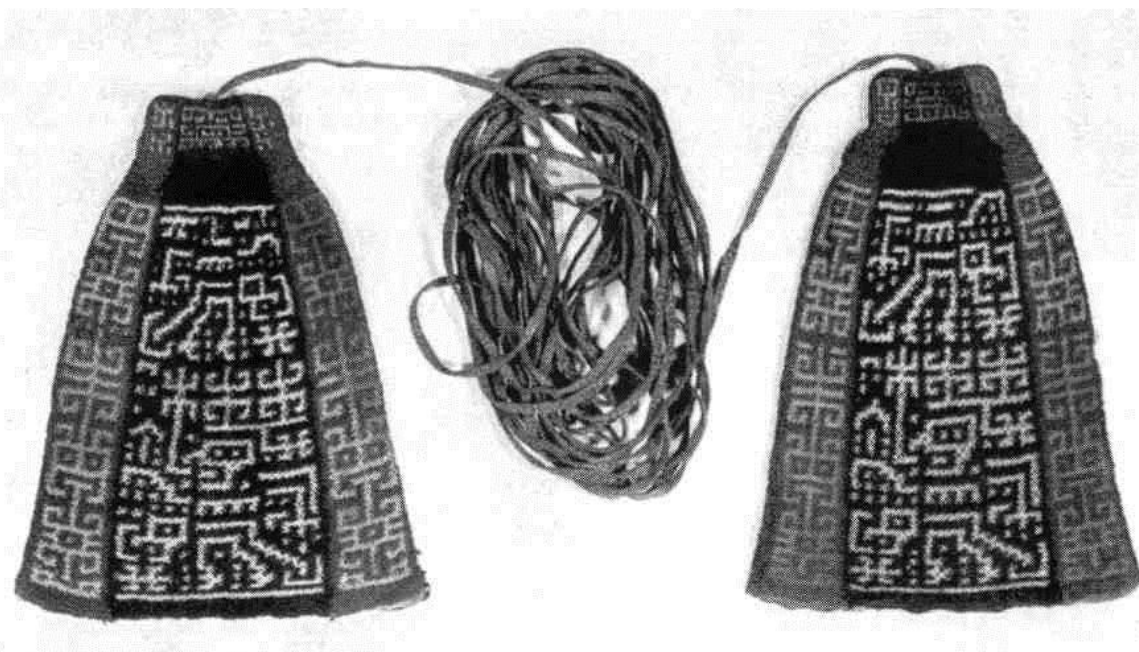


Рис. 5. Сумки из Перу (IX в.), выполненные двухслойным спрэнгом с изысканным орнаментом [37]

Отдельные памятники, идентифицированные как спрэнг, датируемые началом эпохи викингов (ок. VIII в. н. э.) и до XVIII века, находятся в Европейских музейных коллекциях и в США, однако, тенденция к исчезновению этого способа создания текстиля несомненна. Но, в то же время, в результате работы исследователей из разных стран выяснилось, что в XX веке спрэнг как живое ремесло бытовал на территориях изолированных сообществ более чем в 15 странах мира. Этот способ плетения был описан в Финляндии, Югославии, Ливии, Персии, Тунисе, Афганистане, Пакистане, в США, Мексике, Гватемале, Колумбии, Перу, Гайане, Венесуэле. В Эстонии этот способ плетения использовался для изготовления поясов до середины XX века под названием, которое в переводе на русский язык означает *сетка* [38].

В отечественной литературе до недавнего времени (2004 г.) не встречалось название плетения *спрэнг* или *безузелковая сетка*. Однако, в числе памятников текстиля экспедиции А. А. Фреймана 1933 года в Среднюю Азию, описаны находки текстиля на горе Муг, находящейся на территории современной Туркмении [39]. Находки датированы началом VIII в.н.э. Они представляют собой образцы китайских и *согдийских шелковых тканей*, а также плетеные ажурные сетки для волос, структура которых позволяет сделать предположение, что это – ажурный спрэнг.

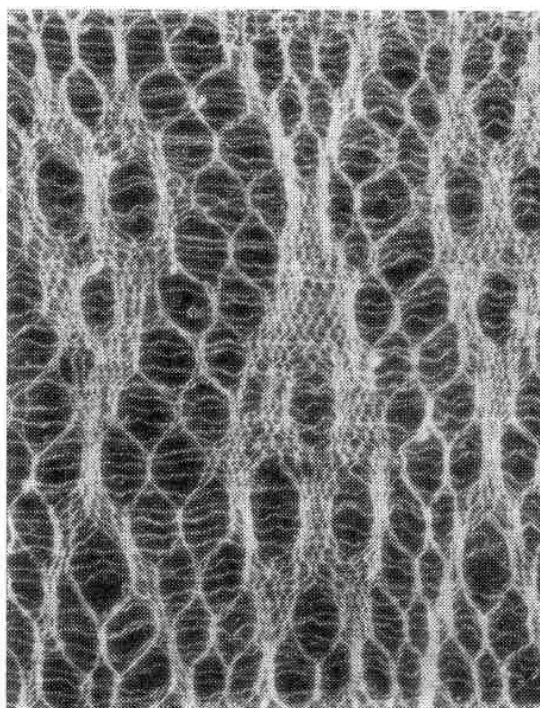


Рис. 6. Ткань неопределенной структуры [42]

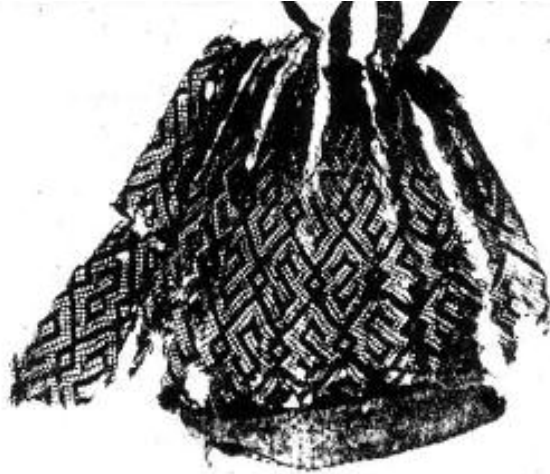
Другой отечественный источник публикует иллюстративный материал, называя изображение *старинной тканью* [42], но судя по рисунку плетения, дате и региону происхождения, на иллюстрации изображена *ажурная спрэговая сетка* (рис. 6). В структуре ткани просматривается уточная нить – спрэнг с утком упоминается в зарубежной литературе [37].

В пятидесятые годы в отечественной литературе, посвященной исследованию восточнославянской этнографии, упоминается о существовании поясов, выполненных *плетением на стене*. Изучение музейных собраний и экспозиций, позволяет утверждать, технология *плетение на стене* является *спрэнг(ом)* [40],[41]. Отмечается широкий ареал бытования плетения на стене: таким способом плели обычно пояса из шерсти белорусы, украинцы и русские на пограничных территориях. Однако технологии плетения и многообразие техник изучены недостаточно для их воспроизведения.

Кроме исследований по этнографии существуют археологические сведения о бытовании на Руси плетения на стене. Они относятся к наименее изученной теме в истории русского костюма, то есть к русскому средневековому светскому костюму, который представлен в музейных собраниях редчайшими экспонатами. В связи с этим, опубликованные материалы об археологических изысканиях в погребениях бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле, представляют большую ценность [43]. В публикации впервые вводятся в научный оборот несколько головных уборов – *волосников*.

Среди останков погребальных одежд были найдены семь волосников (три из них во фрагментах). Все находки точно датированы: самой ранней из них является волосник Софьи Палеолог, умершей в 1503 г. Почти целиком сохранились волосники княгини Елены Глинской, матери Ивана IV, царицы Марии Темрюковны, второй жены Ивана IV, третьей жены Ивана IV Марфы Собакиной и Марии Долгорукой, второй жены царя Михаила Федоровича Романова. Авторы делают предположение, что основные части этих волосников созданы в технике плетения на вертикальной рамке, существовавшей в глубокой древности. Однако определение технологии только предположительное и в ее описании содержатся неточности.

Приведенные в публикации снимки выявляют совпадение структуры и, отчасти, рисунка плетения погребальных волосников цариц и ажурных белорусских *чапцов* из коллекции Российского этнографического музея, подробно изученных автором в процессе исследования. Это дает возможность сделать предположить, что ажурные *чапцы* и волосники из бывшего Вознесенского монастыря выполнены в одной технологии – *ажурный спрэнг* (рис. 7).



а



б



в

Рис. 7. Женские волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле [43]:
а – фрагмент волосника Елены Глинской, 1538 г.; б – волосник Марии Темрюковны, 1569 г.; в – волосник Марфы Собакиной, 1571 г.

За последние годы опубликован ряд статей, вернувших эту забытую технологию в поле зрения ученых. Публикации свидетельствуют, что вариативность архаичных технологий текстиля восточнославянских этнокультурных традиций позволяет построить модель их развития [40],[44]. В процессе формирования текстильных технологий, от виття до ткачества, спрэнг органично объединяет эти две линии и демонстрирует их возможности. Коллекции текстиля Российского этнографического музея позволяют построить модель формирования основных технологических, функциональных и семантических параметров текстильных изделий и дать их целостную характеристику как этнокультурных феноменов.

Плетеные головные уборы различных форм имеют широкий хронологический и территориальный разброс происхождения, что объясняет их распространение на территории всей Европы в период средневековья. Традиционный женский костюм многих славянских народов включает спрэнговый *волосник*, само название которого определяет головной убор, одеваемый непосредственно на волосы. Постепенно, с течением времени, волосник утрачивает свои утилитарные функции и из сферы прагматики переходит в сферу ритуала, где он был сохранен на долгое время. В частности, в Белоруссии одевание волосника являлось частью подготовки невесты к свадьбе. Но в начале XX века с распадом традиционного образа жизни плетеные головные уборы уже не воспроизводились, как в Белоруссии, так и на Украине.

Другой атрибут традиционного восточнославянского костюма, пояс, *плетеный на стене*, бытовал на Украине и в Белоруссии до середины XX века, что связано с его универсальной функциональностью. Очевидно, по способу изготовления спрэнговых поясов сложилось традиционное для восточных славян название этой технологии. В пределах названных территорий бытовали пояса, выполненные спрэнгом, повседневные и ритуальные, мужские и женские, выполненные в различных техниках и моделированные по различным параметрам. Экспозиция Российского этнографического музея демонстрирует, что в большинстве – это пояса, выполненные основной спрэнговой сеткой с минимальным декором ажурным плетением.

Исследование и реконструкция спрэнга показали, что некоторые его техники на уровне модуля совпадают с ткачеством и, в отдельных фрагментах, неотличимы от него. Это позволяет определить спрэнг как переходную технологию, связывающую два основных способа создания текстиля – плетение и ткачество.

3.4 Вязание

Очевидно, что родственной *nalebinding(y)* технологией формирования устойчивой структуры на основе петли является вязание.

Существенным отличием технологии вязания на спицах от *nalebinding(a)* является то, что эластичная структура формируется из непрерывной нити, а не из отрезка нити, продетого в иглу. Этот необходимый признак вязания и его технологическая особенность могли сформироваться только после выработки более или менее качественной пряжи, обеспечивающей непрерывность достаточно длинной нити, что на технологическом уровне доказывает вторичность вязания по отношению к плетению иглой.

Непрерывность нити при формировании эластичного полотна обеспечило вязанию перспективу развития в традиционном и современном текстиле. В историческом текстиле на основе петли, кроме *nalebinding* или плетения иглой, развивалась и перспективная в современном текстиле модификация технологии: вязание на спицах и крючком.

Древнейшие дошедшие до нас вязанные на спицах предметы относятся к III – V вв. н.э. Исходя из того, что они сравнительно сложны по технике выполнения, можно считать сделать вывод о значительно более раннем возникновении технологии вязания на спицах.

До нас дошли некоторые опосредованные свидетельства владения людьми Древнего мира этим способом создания текстиля. В одной из египетских гробниц (1 900 г. до н. э.) сохранилось изображение женщины, предположительно, надевающей носки.

Отпечаток чулка, образовавшийся в 79 году н. э., был обнаружен в застывшей лаве Помпеи. Детские чулки III – IV в. н.э. найдены в Египте. В конструкции этих чулок уже учитывалась форма обуви, сандалий с ремешком, удерживающим большой палец. У древних египтян при изготовлении носка большой палец вязался отдельно, как на варежках [45].

В XV-XVI веках вязание активно распространяется по Европе, превращается в домашнюю работу и в доходную отрасль: вяжут чулки, носки, перчатки, капюшоны, кофты и шляпки. Тогда же появился и стал традиционным для шотландцев головной убор – вязаный берет.

Соединение привнесенной европейской и национальной текстильной традиции представляет собой история развития вязания на спицах в Латвии. Очевидно, национальные эстетические предпочтения и европейская мода сделали вязанные рукавицы и перчатки необходимым свадебным аксессуаром. Белые свадебные перчатки и рукавицы известны у латышей с XV века. Их вязали из очень тонко пряденой крученой шерсти высокого качества. По белому фону, характерному для праздничной одежды латышей, вывязывали горизонтальные орнаментальные полосы, выполненные, как правило, шерстью красного, желтого и черного цвета. Мотивы орнамента

представляют собой геометрический орнамент, очевидно, заимствованный из узорного ткачества. Основной декоративный акцент латышских рукавиц выделяется на области запястья, при этом манжет, как элемент конструкции, отсутствует. В значительно более поздних этнографических образцах появляется характерный манжет в форме раструба [46]. В подавляющем большинстве этнографические латышские рукавицы и перчатки снабжены бахромой. В образцах XIX века бахрома трансформировалась в декоративную окаймляющую полосу двух типов: с малым зубчиком и большим зубчиком. В конце XIX – начале XX века в конструкции рукавиц появляются привычные нам манжеты, выполненные ластичной вязкой, что объясняется изменением в покрое и манере ношения верхней одежды: манжеты рукавиц стали надевать не сверху на рукав, а убирать внутрь его. Подобная закономерность трансформации в конструкции, форме и декоре рукавиц прослеживается и в эстонской, и в финской этнической традиции, и, отчасти, в русской, где основной декоративный акцент никогда не смещался на манжет.

В русской этнографии наиболее известно узорное вязание на спицах, бытовавшее на русском Севере, главным образом, в Архангельской губернии, в Лешуконском, Мезенском и Пинежском уездах [47]. Немногочисленные литературные источники свидетельствуют, что яркие, декорированные многоцветными узорами в полосах, чулки и рукавицы были необходимым аксессуаром праздничного женского костюма. Узорно вязаные рукавицы являлись частью и мужского праздничного костюма. Для каждого уезда и поселения бала характерна определенная цветовая гамма и ритм полос. Здесь сложились типы геометрического орнамента, имеющие общие корни с мотивами узорного ткачества полотен и поясов. В конце XIX – начале XX века на рукавицах и чулках отдельные мотивы рисунка укрупняются, распространяются на всю поверхность изделия, ритмы полос исчезают. Форма рукавиц также изменилась: они стали завершаться уголком по форме пальцев. У чулок вывязывается по форме ноги пятка и носок, отсутствовавшая в более ранних образцах [48]. Кроме того в XX веке, в конструкции рукавиц появился манжет, выполненный эластичной вязкой.

В конструкции и декоре рукавиц народов Севера Европы присутствует деталь, долгое время сохранявшаяся в традиции вязания – *обручок*. Он представляет собой несколько рядов петель (как правило, от трех до пяти), выполненных рельефной вязкой с включением дополнительной нити. Известно несколько способов выполнения обручков, с введением разными способами одной или двух контрастных по цвету нитей.

Вязание русской рукавицы традиционной конструкции (без манжеты) начиналось с обручка, при вязании рукавиц с манжетами, появившимися в конструкции в XX веке, обручки вывязывали между манжетой и узорной поверхностью рукавицы. Постепенно в конструкции рукавиц обручки были

утрачены. Скандинавские и Прибалтийские традиции вязания сохранили обручки до настоящего времени в виде многоцветных *декоративных бордюров*, окаймляющих манжеты.

В отличие от русских, основное пространство традиционных скандинавских и в большинстве прибалтийских рукавиц, как правило, вывязано диагональным сетчатым орнаментом. На образцах середины XIX – XX вв. на прибалтийских рукавицах встречается орнамент, представляющий собой переложение рисунков набивных тканей на технологию вязания на спицах [49].

Русский исторический дизайн *обручка* существенно отличается от европейского: он состоит из большего количества слитых рядов, сконцентрированных в одной рельефной полосе, окаймляющей *вход* в рукавицу.

Происхождение и семантика такой мало функциональной детали конструкции как обручок остаются дискуссионным среди исследователей. В некоторых источниках предполагается, что обручок на традиционной рукавице у русских по семантике соответствует поясу в традиционном костюме. По аналогии ту же семантику и функцию обручка мы можем предположить и в отношении латышских рукавиц.

Узорное вязание на спицах является живой традицией, как на Русском Севере, так и в странах Балтии и в Скандинавии.

Обобщая и анализируя сведения о европейских традициях вязания на спицах, невозможно не коснуться живой и популярной традиции: *аранском (или ирландском) вязании*. Свое название эта техника вязания получила по месту происхождения – Аранским островам близ Ирландии. Отечественные и зарубежные литературные источники утверждают, что эта устойчивая традиция создания определенной текстильной формы и ее декорирования возникла в XII веке [50].

Аранским (ирландским) вязанием традиционно выполняют свитера из природной белой овечьей шерсти. Техника аранского вязания позволяет создавать рельефы, утолщающие вязаное полотно, что улучшает свойства изделия сохранять тепло.

Орнаментальные мотивы аранского вязания относят к монастырской традиции переписи священных писаний, которые оформлялись искусными рисунками, стилизующими рукописный шрифт и религиозную символику. В свою очередь, формы и образы этих рисунков, очевидно, восходит к кельтским орнаментам, сформировавшимся в отдаленную дохристианскую эпоху.

3.4 Ткачество до станка

Ткачество – создание ткани – определяют как *вертикально-горизонтальное переплетение* основы и утка. Сама возможность определить ткачество через термин *переплетение*, а не наоборот, свидетельствует о более раннем возникновении плетения по отношению к ткачеству.

К ткачеству принято относить технологии и текстильные объекты, в структуре которых определяются нити основы, расположенные вдоль кромки полотна, и нити утка, пролегающие от кромки до кромки. Таким образом, нити основы и утка располагаются перекрестно по отношению друг к другу, причем уточная нить в одном ряду прокладывается то поверх утка, то под него в определенном заданном ритме.

Самобытным видом текстиля, соединяющим в себе признаки плетения и ткачества является *ojibway weaving* [51]. Этот термин, описание технологии или ее иллюстративное изображение не было выявлено автором в отечественной литературе. *Оджибвейское плетение* получило свое название по североамериканскому индейскому племени, где бытовал этот вид текстиля.

Исследование экспозиций музеев, а также свидетельства отдельных информаторов дают возможность сделать предположение о полном совпадении технологии выполнения оджибвейского плетения со способом изготовления якутских циновок из конского волоса, бытующим в отдельных районах Якутии до наших дней.

Циновками из конского волоса устилали пол внутри юрты, их клали на лежаки. Этот текстиль традиционного якутского интерьера отвечает потребностям жизни кочевников-оленеводов: циновки легкие, обладают высокими теплозащитными свойствами (рис. 8). Реконструкция циновок доказала, что технологии их изготовления совпадает с оджибвейским плетением (рис. 9).

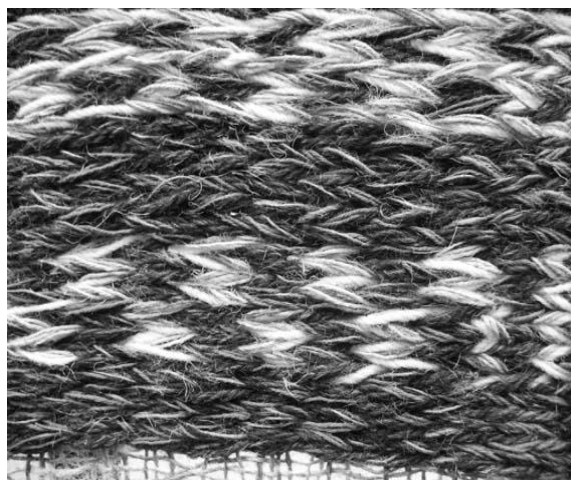


Рис. 8. Реконструкция якутской циновки

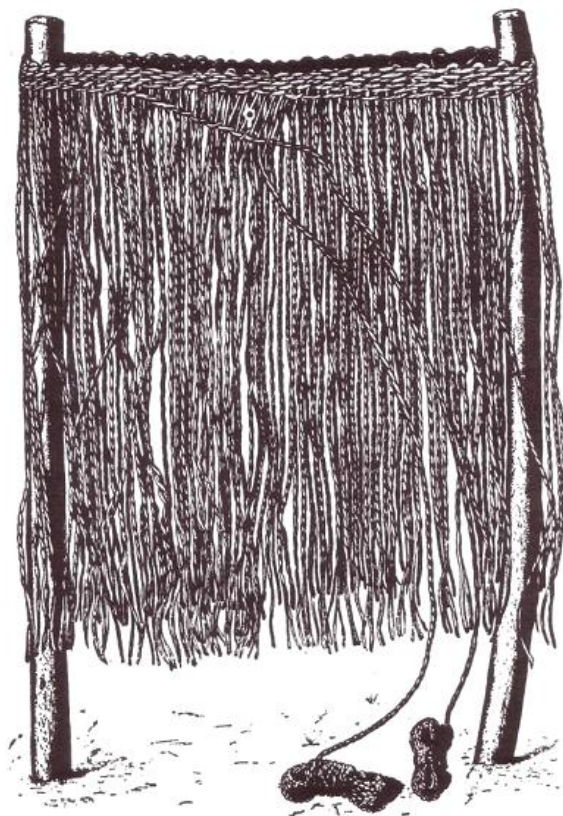


Рис. 9. Оджибвейское плетение, выполняемое на раме двумя перевивающимися утками [51]

Еще одним видом текстиля, включающим свив, как способ образования структуры, является ткачество на дощечках. В ткачестве на дощечках нити разделены на основные и уточные, но, замыкая зев, нити основы перевиваются между собой. Замыкание зева достигается не перемещением нитей основы по вертикали, а перевивом при помощи поворота дощечек.

Ткачество *на дощечках* или *на кружках* освещено в отечественной литературе более подробно по сравнению с другими архаичными технологиями. Ткацкие дощечки представляют собой деревянные квадратики со стороной 4–5,5 см и толщиной около 3 мм. По углам дощечек расположены дырочки диаметром около 5 мм. Подготовленные для ткачества (отснорованные и нарезанные) нити основы заправляются в дырочки дощечек (рис. 10). В истории технологии ткачества известны дощечки с двумя, четырьмя, пятью и шестью дырочками [14].

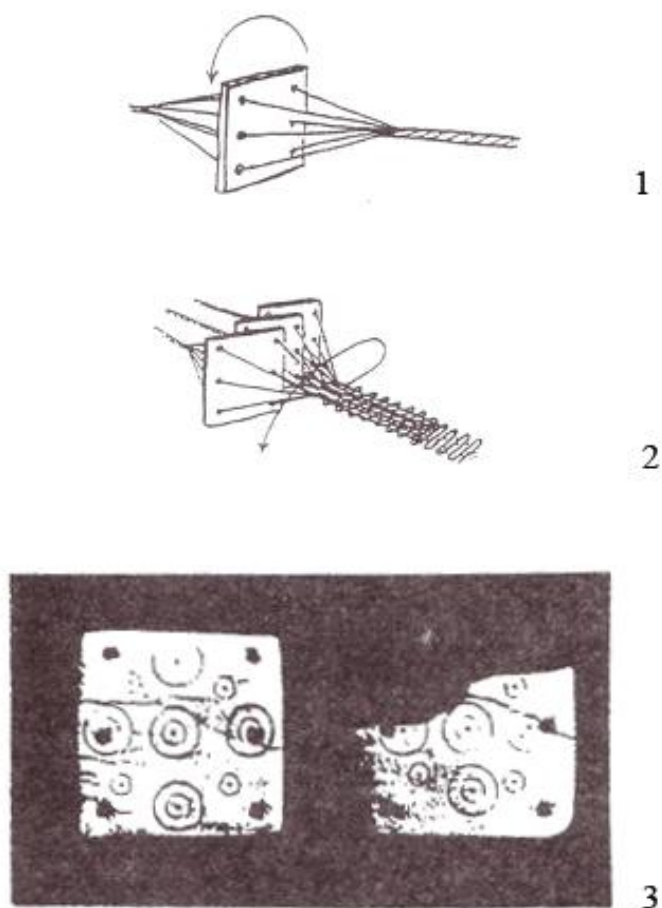


Рис. 10. Свивание и ткачество на дощечках [14]:
 1 – свивание на дощечках; 2 - ткачество на дощечках; 3 – образцы дощечек

Тканье на дощечках имело широкое распространение и сохранилось до XX века у русских в большинстве регионов [15]. Этот способ тканья, применяемый чаще всего для поясов, был распространен у всех народов Поволжья: мордвы, мари, чувашей, удмуртов. Владели этой технологией также карелы, финны-суоми, ижорцы, эстонцы, латыши и литовцы. У белорусов тканье на дощечках описано на Витебщине и Мозырщине.

Ткачество поясов на дощечках было распространено и развито у народов Прибалтики, особенно у латышей и эстонцев [38]. Издания содержат подробно описанное и иллюстрированное собрание поясов, тканых на дощечках, систематизированных, в основном, по региону их происхождения. Однако, технология ткачества и техника создания рисунка подробно не изучена.

В зарубежной литературе история и технология ткачества на дощечках освещена во множестве источников информации. Они содержат общие сведения, наиболее интересные факты истории ткачества на дощечках у разных этнических культур, описывают технологию и некоторые приемы декорирования [51],[58],[59]. Опубликованы также схемы ткачества древнейших артефактов и техники поворотов дощечек для создания рисунка. В основном, представленные образцы – двусторонняя саржа с заправкой 3–1 [52].

Ткачество на дощечках, распространившееся из Египта по Ближнему Востоку и Средней Азии, стало известно на территории Европы и оставило множество памятников материальной культуры, относящихся к эпохе викингов и средневековью. Зарубежный источник публикует иллюстративный материал фрагментов экспонатов этого периода, обнаруженных в Англии, несколько поясов и янтарные четки [59]. Иллюстративный материал, а также чертежи и схемы плетения тесьмы, тканой на дощечках, включены в каталог испанской модной одежды XIV–XVII веков [60].

К приемам ткачества до станка относится тканье *на ниту*, описанное в советской этнографии. По мнению некоторых авторов, тканье на ниту является прообразом формирования технологии ткачества на горизонтальном стане [15]. Для натяжения основных нитей при данном способе тканья мог использоваться стол, лавка или закрепленные штыри. Нити основы замыкались в кольцо, начало и конец связывались узлом. Зев создается при помощи гладкой палочки, называемой *качулкой*, которая оборачивается нитями основы через одну то сверху, то снизу, формируя, таким образом, первый зев. Второй зев создается при помощи *нит* или *нитченок*, петель из суровых ниток, подвязанных на палочку. Зевы чередуются, между ними пропускается уток, который затем прибивается рукой или ножом. На ниту ткали этнографические пояса, поскольку эта техника не позволяет создавать изделия большой ширины.

Тканье на ниту бытовало до XX века у русских в Рязанской, Тульской, Орловской, Курской, Вологодской, Архангельской губерниях; а также у белорусов. Известен этот способ ткачества поясов у латышей и литовцев.

Наиболее известное и распространенное по материалам этнографических исследований оборудование – ручное бердо (бердышко, бердечко) [15]. Ручное бердо имеет как сходные, так и отличные функции от берда в станке. Функция ручного берда – формировать два зева за счет своей конструкции, включающей прорези и отверстия. Ручным бердом не прибивают, в отличие от станочного берда.

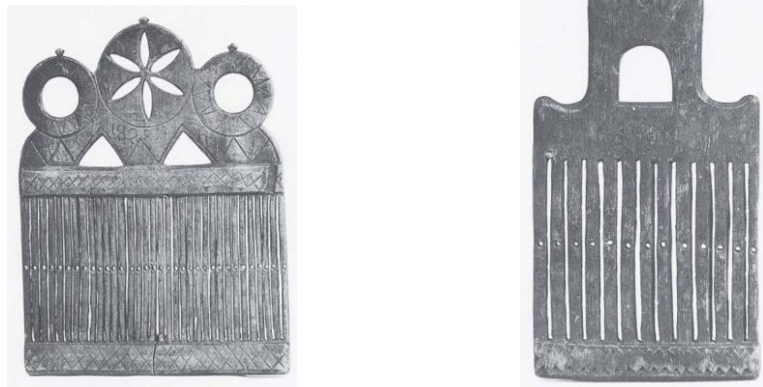


Рис. 11. Берда для тканья поясов. Эстония, XIX век [38]

Тканье *на бердышке* было распространено по всей Европе с периода средневековья, а так же в Америке с XVI века. Бердо распространено у всех восточнославянских и финно-угорских народов (рис. 11). До XX века на берде ткали на Русском Севере, на Смоленщине, в Рязанской и Воронежской губерниях. Ткачество на берде известно у коми, пермяков, мордвы, в Сибири – у хантов. Наиболее полно в литературе отражены сведения о ткачестве поясов на берде у народов Прибалтики и, в частности у латышей и эстонцев [38]. Литературные источники выделяют основные технические, декоративные и конструктивные особенности поясов, принадлежащих этническим традициям.

В коллекциях музеев России, Прибалтики, многих европейских стран хранятся пояса, сотканые на берде и декорированные разнообразными по сложности орнаментами. Их цветовая гамма и стилизованные орнаментальные мотивы характерны для определенных этнических групп, они несут на себе следы древнейших знаковых систем [26],[53]. В последние десятилетия в литературе стал заполняться пробел в информации об узорном ткачестве, в частности о поясах, тканых на дощечках и на берде. Однако техникам создания орнаментов не уделено должного внимания. В то же время, исследования доказывают, что трансформация знаковых систем в определенную внешнюю форму заложена в технологии выполнения того или иного приема.

3.5 Ткачество на станке: формирование технологии

Многочисленные археологические сведения, как непосредственные, в виде артефактов, так и опосредованные, в виде изображений, раскрывают историю ткачества в привычном для нас понимании. Древнейшее оборудование для изготовления ткани является вертикально или

горизонтально закрепленная ткацкая рама с натянутой основой и различными приспособлениями для создания не менее чем двух зевов, в которые поочередно прокладывается уток.

Изучению вопроса истории ткачества посвящено огромное количество литературных источников. Многие авторы отмечают необыкновенное мастерство ремесленников древних культур, искусную выделку волокон и полотна.

В Древнем Египте ткачество производилось на вертикальном ткацком стане: нити основы были закреплены вертикально на перекладине, примерно на высоте человеческого роста, а внизу, как правило, утяжелялись грузом [51],[54].

Ткацкое дело занимало здесь видное место среди других производств, обслуживая не только города живых, но и города мертвых, древние некрополи, разбросанные по всему Египту. Общеизвестно огромное значение заупокойного культа в египетской культуре, в связи с чем, практически все сведения о текстиле древнего Египта исследователи почерпнули из предметных комплексов и росписей гробниц. Прядение и ткачество принадлежат к числу древнейших видов мастерства, которыми владели древние египтяне. В музеях мира хранятся образцы тканей, сделанных еще в эпоху неолита. На стенах нескольких гробниц XII династии в Бени-Хасане и в Эль-Берше, а также в гробницах XVIII династии в Фивах изображено возделывание льна, обработка льняного волокна посредством колочения, прядения и процесс тканья. Пряли преимущественно женщины при помощи небольшого веретена, которое висело на ссучиваемой нити.

Широко известны и подробно представлены в отечественной литературе египетские ткани эллинистической эпохи, или коптские ткани [55].

Ткачество Древней Греции известно уже в гомеровскую эпоху (XI–VIII вв. до н. э.) В вазовой живописи мы можем видеть изображения ткацкого станка того времени [51]. По этим изображениям можно сделать вывод, что станок представлял собой деревянную раму выше человеческого роста, установленную слегка под наклоном. На верхней перекладине мог быть прикреплен вал, к которому в начале работы привязывали нити основы и наматывали полотно по мере его изготовления. На середине высоты рамы на штырях, выступающих над плоскостью рамы, размещалась перекладина для создания зева. При таком способе тканья шерстяные ткани, особенно из шерсти тонкорунных овец, получались достаточно рыхлыми и тонкими, наподобие современного крепа, что позволяло создавать в греческом костюме знаменитые драпировки с эффектом *мокрых складок*, тонких и изысканных, которые невозможно получить из какой-либо другой ткани. Следует также отметить одну особенность костюма Древней Греции, также напрямую связанную с ткачеством: в основе драпированных одежд, как

женских, так и мужских, лежит прямоугольное полотнище ткани. Декорировались ткани различными способами – ткачеством, вышивкой и набойкой.

Археологические исследования текстиля доказывают существование ткацких рам с вертикально и горизонтальной натягиваемой основой уже в эпоху бронзы. Вертикальная ткацкая рама (станок) с грузами, характерная для Египта и античности дает возможность получать широкие полотна только определенной длины, соответствующей высоте рамы. Оказавшись более эффективной, горизонтальная ткацкая рама с устройством для формирования второго зева постепенно преобразовалась в горизонтальный ткацкий стан. Горизонтальное натяжение позволило сформировать конструкции навоя и товарного вала для заправки большей длины нитей основы. В наиболее архаичных конструкциях это достигалось за счет оформления основы в *косу*, в XIX веке повсеместно основу навивали на вал.

Разнообразные переходные формы конструкций специалисты называют *ткацкими устройствами*. До настоящего времени в странах Латинской Америки существует как живая традиция ткацкое устройство *на поясе*, где навой удерживается ступнями сидящего ткача, а другой конец основы закрепляется на его поясе. Зев образуется вручную при помощи палок. Подобное ткацкое устройство позволяет получить узкие ткани с широкими возможностями моделирования по всем параметрам: на уровне цвета и ритма, фактуры и структуры [51].

Ткацкое устройство *с табличками* (дощечками) – одно из древнейших ткацких устройств, состоящее из ряда квадратных (реже иной формы) пластинок с отверстиями в углах, в которые пропускают параллельно друг другу нити основы. При повороте пластинок каждый раз образуется новый зев для прокладывания утка. Способ переборки нитей, количество используемых отверстий и смена направления поворота пластинок позволяют получить как простые, так и сложные переплетения и варьировать рисунок ткани. *Таблички* могли быть изготовлены из разнообразных материалов: дерева, глины, кости, картона и др. [56]

Признаки соединения разных техник ткачества в одном объекте имеют средневековые ткани, что связано с переходным состоянием развивающейся технологии. Этот прием позволяет получить витую рельефную кромку, что особенно важно, если узкая ткань в одежде сшивается навстык [57].

Эволюционным скачком в истории технологии ткачества является появление горизонтального ткацкого стана, который практически неизменным со времен средневековья дошел до наших дней в основе своей конструкции. В отечественных литературных источниках описаны наиболее поздние типы ткацких станов [15]. Интерес для изучения эволюции горизонтального ткацкого стана представляет исследование, проведенное в Белоруссии на основании археологического источника [57]. В этой работе

приведены результаты реконструкции фрагмента ткани XI века, обнаруженного в Полоцком районе Витебской области.

Автором установлено, что снование (формирование основных нитей) для ткачества производилось при помощи дощечек с целью фиксации расстояния между нитями основы. Основные нити закреплялись на горизонтальном бруске при помощи грузов, затем закреплялись на планке и поясе ткачихи, кромочные нити заправлялись в дощечки. Из петель формировались четыре ремизки и фиксировались на горизонтальных рейках под основой. Рейки соединялись с дублирующими рейками, выполняющими роль подножек. Сидящая ткачиха регулировала натяжение основы положением корпуса и выбирала нужный зев движениями ног (рис. 12).

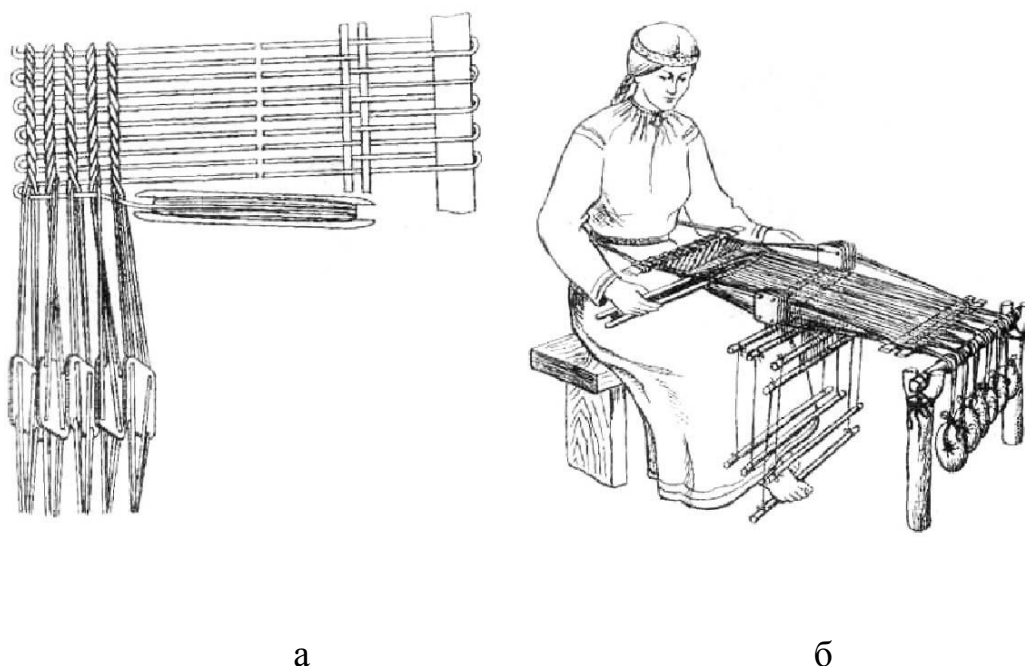


Рис. 12. Реконструкция ткацкого устройства с дощечками, заправленными кромочными нитями [57]:
а – снование нитей при помощи дощечек; *б* – процесс тканья

Проведенный автором статьи эксперимент воссоздает переходную форму ткацкого оборудования, соединившую в себе признаки трех технологий формирования текстильного объекта:

- плетение и ткачество поясов на ниту или бердышке, при котором основа закреплена на поясе ткачихи и какой-либо опоре за отсутствием боковых станин и, соответственно, поперечных брусков;
- ткачество на вертикальном стане с основой, натянутой при помощи грузов;

– горизонтальное натяжение нитей основы и формирование зевов при помощи ремизок и подножек, как при работе на горизонтальном стане.

Полученные автором публикации результаты являлись достоверной реконструкцией фрагмента археологической ткани.

В конструкции воспроизведенного ткацкого устройства существует только один горизонтальной брус, на котором закреплена основа. Работая на оборудовании данной конструкции, ткачиха буквально привязана к своей работе и, кроме того, является *частью механизма* для создания натяжения нитей основы.

Следующим этапом в формировании конструкции горизонтального ткацкого станка было его отделение от фигуры человека, для чего сформировался сначала второй брус, а затем и система из двух валов: навоя (для наматывания основы) и товарного вала (для наматывания готовой ткани).

Нетрудно заметить, что в реконструкции архаичного станка отсутствует бердо и ткачиха прибавляет зев челноком или специальным ножом. Включение в систему берда для прибора потребовало формирования гусаков – боковых конструкций станка – для навешивания батана с бердом.

Развитие конструкции горизонтального станка и полное его *отделение* от человека дало возможность развиваться различным способам декорирования поверхности ткани, поскольку изготовление узорной ткани требует большой сосредоточенности на работе и уверенности в движениях.

4. ВАРИАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АРХАИЧНЫХ И ТРАДИЦИОННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

В процессе создания любого объекта используются моделирующие возможности материала и технологии. На протяжении тысячелетий развития текстильных технологий сформировались устойчивые приемы моделирования, то есть техники, используя которые можно создавать выразительный вариативный ряд предметов прикладного искусства и дизайна. Рассматривать вариативные возможности архаичных и традиционных технологий целесообразно от самых простых – на уровне количества конструктивных элементов, цвета и ритма – до сложных, моделирующих технику создания структур и фактур.

4.1 Традиционный и актуальный войлок

Кудель состоит из бесчисленного множества ворсинок – шерстяного руна, что не дает возможности говорить о моделировании войлока на уровне количества конструктивных элементов.

Основные технологические приемы войлокования сходны у населения различных территорий. Пластина, лежащая в основе плоского традиционного войлока – ковра, кошмы, бурки и т.д. – изначально формируется посредством послойного наложения нескольких слоев предварительно подготовленной кудели, при этом волокна в каждом слое прокладываются в перекрестном направлении. Для изготовления войлочной пластины разложенную на ткани заготовку желаемого размера и формы (с учетом большой усадки) смачивают и накручивают на палку, которую с усилием катают по столу или грунту. Войлок получают вручную или механически.

Существенные отличия и многообразие техник выявляются в традициях декорирования поверхности войлока [21],[61]. При применении приема моделирования цветом и ритмом – *вваливании*, в верхний слой цветной кудели в соответствии с рисунком прокладывается легко подкатанная шерсть различных цветов. Размытый рисунок орнамента позволяет безошибочно выделить этой простой и популярной до настоящего времени прием декорирования войлока.

Одним из самых актуальных нетрадиционных приемов работы с войлоком является использование разнообразных дополнительных материалов. Например, в процессе формирования пластины в структуру вваливаются лоскутки ткани, кружева, нитки.

Распространенная в искусстве многих народов аппликация из войлока относится к способу моделирования техникой, создающей новую фактуру. Орнаментированное изделие, плоское или объемное, изготавливается из предварительно валяных пластин, окрашенных в различные цвета или

валяных из окрашенной кудели. Вырезанные по трафаретам силуэты, составляющие орнамент, нашиваются на пластину, служащую основой, и соединяются навстык. Стыки деталей аппликации зарабатываются косами или шнурами, сплетенными из шерстяных нитей. Детали аппликации также простегивают цветными нитками, создавая дополнительный декоративный эффект или вышивают. В одном объекте возможно применение нескольких декоративных техник, например, аппликация и вышивка. Для декорирования поверхности войлока применяют и дополнительные материалы: разновидностью аппликации на войлоке является нашивание на пластину лоскутов ткани.

Полые формы из войлока, такие как обувь и головные уборы, получают из плоской двухслойной заготовки – силуэта будущего изделия. Затем необходимую плотность и конфигурацию изделия формируют на *болванке*.

В современном дизайне широко применяют вариативные возможности моделирования войлока. Моделирование цветом и ритмом используют при выполнении вваливания в верхний слой; цвет, ритм и технику – при создании аппликации. Эти приемы применяются для моделирования аксессуаров и объектов дизайна интерьера.

Полые объемные формы из войлока служат основой для выработки обуви и головных уборов и представляют собой моделирование технологии на уровне техники. В современном прикладном искусстве и дизайне широко применяется этот традиционный вид войлоковаления для изготовления авторских головных уборов и аксессуаров.

4.2 Плетение иглой

Истоки современного текстиля уходят в доисторическое время, когда только начинали формироваться все технологии и использовались доступные природные материалов. Первой текстильной формой и, соответственно, *протодизайном* текстиля естественно было бы считать соединения пластичных природных материалов. Из необработанных или обработанных минимально стеблей и ветвей растений формировались крученые веревки, корзины и различные полости для хранения продуктов и других бытовых целей.

Очевидно, что древнейшими текстильными формами являются простейшие косы и шнуры, создаваемые витьем и плетением различными способами, в том числе, и на основе петли. Из опыта плетения корзин, а также из необходимости изготовления охотничьего силка возникла петля как модуль для создания устойчивой эластичной структуры.

Древнейшие плетеные формы выполнялись без применения какого-либо оборудования. С применением челнока или иглы связано развитие способа плетения, для которого принят термин *nalebinding*. Артефакты, выполненные в технологии *nalebinding*, разнообразно представлены в

экспозициях музеев и литературных источниках. Это позволяет сделать вывод о многообразии способов моделирования структуры плетения. Плетением иглой в историческом и этнографическом текстиле выполнялись предметы одежды и аксессуары, представляющие собой бесшовные полости, такие как рукавицы и чулки. Плетеные аксессуары имели широкий ряд варибельности форм. По археологическим сведениям можно составить представление о бытовании рукавиц различной длины, с манжетами или без них, с одним вплетенным большим пальцем, с вплетенным также и указательным пальцем [62],[63].

Форма чулок еще более варьировалась в историческом текстиле: от низких, длиной до щиколоток, тапок с разрезами по линии середины переда или сбоку, длиной до колен, и до высоких, закрывающих всю ногу. Чулки европейского происхождения, как правило, моделировались по форме ноги: имели заостренный носок и вплетенную пятку. Русские этнографические чулки длиной до колен или чуть выше, не повторяют форму носка и пятки и представляют собой плавно расширяющиеся кверху полости [64].

По сведениям немногочисленных литературных источников, отечественных и зарубежных, плетение рукавицы, носка или чулка традиционно начинали с кончиков пальцев, сформировав одну петлю или короткую цепочку. При плетении Йоркской петлей на первую подвижную петлю-силок навешивается множество петель, формирующих первый ряд плетения. Далее, навешиванием петель на первый ряд по спирали, формируется полость. Плетение петлей из Осло начинается короткой цепочкой петель, которая затем также оплетается по спирали, формируя полость изделия.



Рис. 13. Реконструкция рукавиц из погребения женщины на территории Финляндии, датированных XIII в. [63]

Археологические памятники и этнографические артефакты содержат минимальные сведения о применении *моделирования цветом и ритмом* при плетении иглой. При исследовании археологического текстиля зачастую это объясняется плохой его сохранностью. Однако, исходя из сугубо утилитарной функции архаичных аксессуаров, плетенных иглой, можно предположить, что эти предметы крайне редко декорировались.

В европейской литературе упоминается применение плетеных иглой чулок в качестве амортизирующих прокладок в рыцарские доспехи и утеплителя в повседневную обувь. Редкое исключение представляет собой объект финского происхождения – женские рукавицы из погребения XIII века, плетенные из шерсти, окрашенной природными растительными красителями в три цвета – синий, красно-оранжевый и желтый (рис. 13). Из синей шерсти сформированы манжеты, основное пространства рукавиц выполнено полосами из красно-оранжевой и желтой шерсти [63].

Минимальное моделирование поверхности цветом и ритмом – полосы выявляются на русских чулках, которые надевали на свадьбу и женщины, и мужчины в Центральной и Южной России до середины XX века. Их плели, как правило, из природной белой овечьей шерсти, и декорировали по верхнему краю несколькими рядами контрастных полос из натуральной темной или окрашенной в красный цвет шерсти [64].

В процессе исследования автором были воспроизведены различные техники плетения иглой. В соответствии с описаниями в зарубежных литературных источниках, разработаны схемы техник плетения двух основных видов: *петля из Осло* и *йоркская петля*. Плетение любой модификации производится отдельной нитью длиной 1–2 метра, продетой в иглу. Как было описано выше, структура как петли из Осло и Йоркской петли создается одним конструктивным элементом (нитью), который может дублироваться теоретически бесконечное количество раз. Поскольку плетение производится отдельными нитями, то после окончания отрезка нити вводится новая нить методом дублирования последней петли.

Техника плетения петель из Осло, распространенной в историческом текстиле русского Севера и Скандинавии, состоит в последовательном прокладывании спиральных петель и фиксации их стежками.

Начиная плетение петель из Осло, следует сделать несколько витков нитью, закрепить их рабочим концом, затем сделать следующий виток нитью, повторяя направление предыдущих витков. Полученную спираль закрепляют, сделав несколько стежков иглой с рабочей нитью по направлению к началу плетения, а затем по направлению хода работы. При следующем шаге закладывается новый виток петли, стежки смещаются по направлению плетения. Количество стежков, производимых иглой, места ее введения и вывода могут изменяться в зависимости от конкретного вида

петли. Схема начала работы и плетения петлей из Осло с тремя стежками представлена на рис. 14.

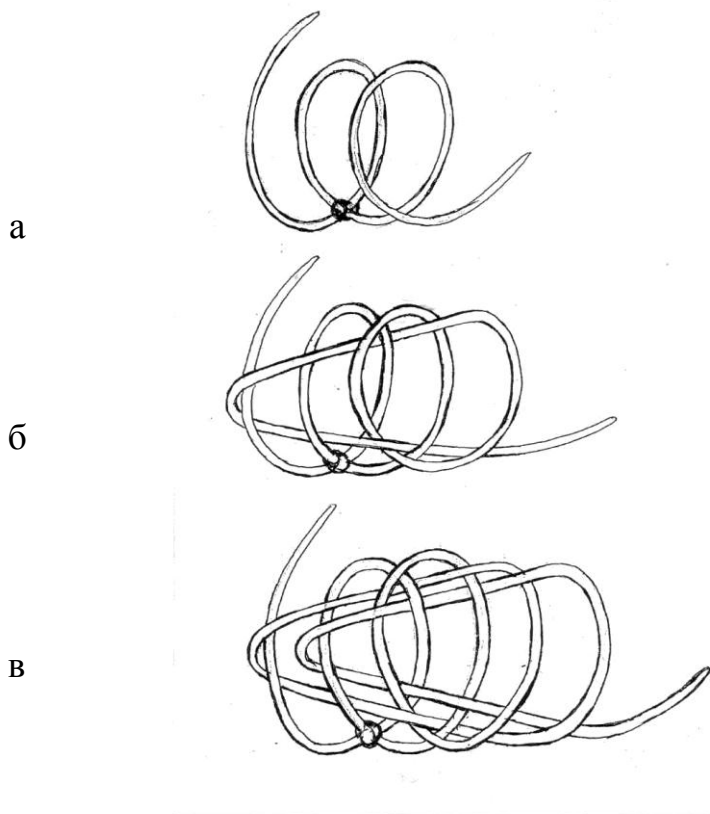


Рис. 14. Плетение петлей из Осло:

а - формирование первой петли-силка и перекрещивающейся петли; *б* – фиксирование петли стежками; *в* – продолжение плетения

В результате проведенной реконструкции плетения и схемы, очевидно, что элементом, формирующим структуру петли из Осло является стежок. Все объекты русского происхождения, описанные в литературе и исследованные в музейной коллекции, выполнены петлей из Осло с тремя стежками. Повторив данную операцию несколько раз и получив цепочку петель нужной длины, далее ее оплетают по спирали. Таким образом, плетение нарастает по спирали с каждым новым витком.

В русских музейных коллекциях объекты, плетенные иглой – носки, чулки или рукавицы – встречаются достаточно редко. Женские чулки из Владимирской губернии, Ковровского уезда, деревня Мишнево, относящиеся

ко второй половине XIX века (экспонат 383-89а) представляют собой редкий экспонат. Объект поступил в РЭМ в 1903 году. Длина чулок – 65 см, ширина в начале плетения, от кончиков пальцев, 9–10 см, в конце плетения – 17–18 см. Плетение начинается с цепочки петель, которая оплетается с двух сторон, а затем - по спирали. В местах, соответствующих пяткам, чулки проношены и *отреставрированы* прямоугольными кусочками трикотажа. Материал – овечья шерсть природного желтовато-белого цвета, сверху – 5 полос из коричневой шести природной окраски, шириной в 1 ряд петель, разделенных одним рядом петель из белой шерсти. Толщина белой нити около 1 мм, коричневой – около 1,2 мм. В соответствии с изложенной выше классификацией плетение выполнено петлей из Осло с тремя стежками. Данную модификацию петли вполне можно назвать русской петлей, поскольку все объекты, сохранившиеся в регионах России, выполнены именно этой петлей. Чулки выполнены с высокой плотностью плетения: 6 петель в 1 см. Высота каждого ряда из белой шерсти – 0,8 см, из коричневой – 1,1 см.

В данном случае 5 полос коричневой шерсти природной окраски представляют собой минимальное моделирование на уровне цвета и ритма, что является редкостью для артефактов, выполненных в данной технологии.

При исследовании объекта не выявлено концов нитей плетения свободных или заработанных, что можно объяснить «припряданием» новой нити к концу старой.

При экспериментировании с данным видом петли была получена структура, отличающаяся от классической для русского пространства: тоньше и эластичнее. При ее выполнении прокладывались два стежка против направления плетения и два по направлению плетения. В соответствии с предложенной системой классификации эта структура является петлей из Осло с двумя стежками. Схема этой модификации петли представлена на рис. 15.

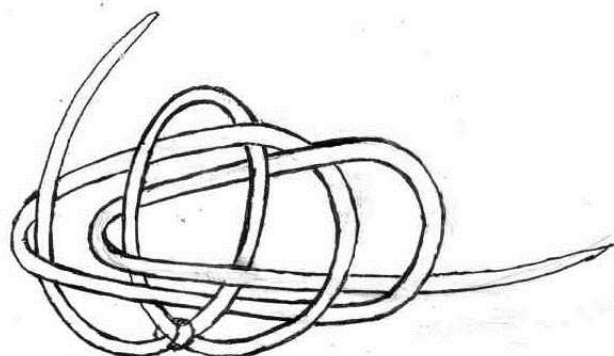


Рис. 15. Схема плетения петлей из Осло с двумя стежками

В этнографических объектах, относящихся к русским коллекциям, не выявлено моделирование фактуры поверхности, а также моделирование техникой при плетении иглой.

В отличие от петли из Осло, в структуре йоркской петли отсутствует стежок, плетение технически проще и обладает меньшей вариабельностью.

Для воспроизведения структуры плетения следует сделать петлю-силлок, которая может затягиваться нерабочим концом нити. На эту петлю навешивается произвольное количество петель. Во втором ряду петли навешиваются на петли первого ряда, причем игла проходит над их перекрестьем. Затем петля-силлок затягивается, образуя носок. На рис. 16 а, б изображена схема плетения основной формообразующей йоркской петли. Петли навешиваются по кругу на предыдущий ряд, захватывая (при выполнении основного плетения) одну предыдущую петлю.

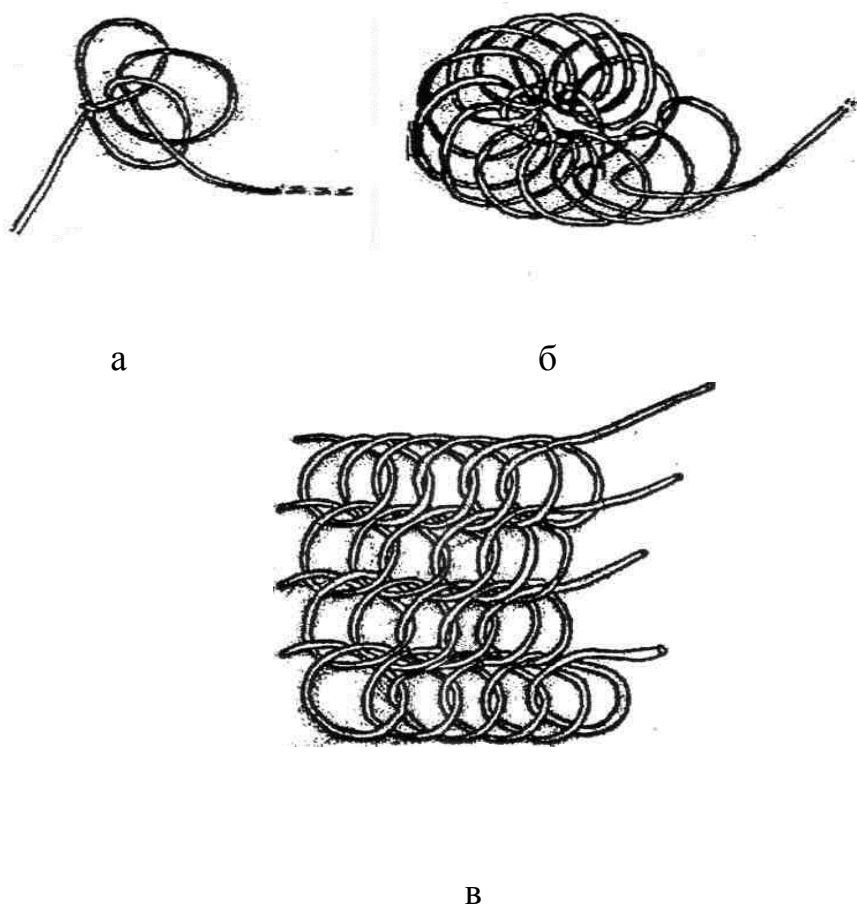


Рис. 16. Схемы начала плетения йоркской петлей и создания устойчивой структуры:
а – навешивание петель на первую петлю-силлок; *б* – формирование второго ряда плетения; *в* – структура плетения йоркской петлей

В литературе отсутствуют сведения о моделировании йоркской петли на уровне цвета и ритма. Но данный вид петли демонстрирует большие возможности моделирования техникой. Поскольку полотно, выполненное основной петлей ячеистое и разрыхленное, то в европейских артефактах, относящихся к средневековью, наиболее часто применяли *саржу* с протяжками рабочей нити. Термин *саржа* вводится впервые применительно к данной технологии по аналогии с саржевыми протяжками нитей в структуре ткани. При выполнении саржевого шага, петля также навешивается на предыдущий ряд, но захватывает две предыдущие петли. Таким образом, создаются фактурные протяжки, напоминающие саржу. Реконструкции изделий, выполненные автором саржевым плетением, имеют плотную структуру без ячеек с характерными фактурными бороздками. Смещения внутри структуры плетения создают большую толщину и плотность полотна, но, в то же время, придают ему эластичность.

В качестве материала для реконструкции русских артефактов использовался аутентичный материал – овечья шерсть. Однако известно, что для плетения рукавиц использовался и другой доступный материал. В экспозиции «Народы Северо-запада России и Прибалтики XVIII–XX вв.» Российского этнографического музея представлены карельские рукавицы из коровьей шерсти. Технология выполнения – петля из Осло с тремя стежками, что выявляется при визуальном исследовании: на фактуре плетения определяются характерные бороздки, напоминающие косички.

Европейские объекты, выполненные йоркской петлей, как правило, изготовлены из шерсти и, в редких случаях, упоминается использование льна..

Рассматривая способы моделирования форм изделий плетеных иглой, прежде всего, следует заметить, что они обусловлены технологией, которая позволяет создавать *цилиндры* нужной длины, сужать или расширять их, повторяя форму конечности или головы. Техника плетения так же позволяет делать отверстия-прорезы, продольные или поперечные относительно линии плетения. В отверстия вплетаются *большие пальцы* на рукавицах и *пятки* на чулках европейских образцов.

Русские этнографические рукавицы и чулки не моделируются по анатомической форме, их конструкция представляет собой усеченный конус. Все изученные источники утверждают, что плетение русских этнических образцов начинается с цепочки петель, расположенной у кончиков пальцев, которая затем оплетается по спирали. Таким образом, *наращивается* форма изделия. Выплетенная форма пятки у русских образцов чулок отсутствуют.

Европейские образцы, плетенные йоркской петлей, чаще всего имеют форму тапок с короткой щиколоткой, маленьким разрезом спереди или сбоку. На территории современной Швейцарии бытовали чулки,

закрывающие голень и еще более длинные. Такие чулки могли прикрепляться подвязками к ноге или к поясу.

У всех конструкций носков и чулок, плетенных йоркской петлей, различными способами выполняется пятка, что обеспечивает их комфортность (рис. 17). Европейские исследователи утверждают, что плетение носок также начинали по направлению от пальцев к голени. Форма изделия развивается из одной петли, увеличением количества петель в каждом следующем ряду в нужном ритме. Таким образом, достигается нужная ширина и облегание анатомической формы ноги.

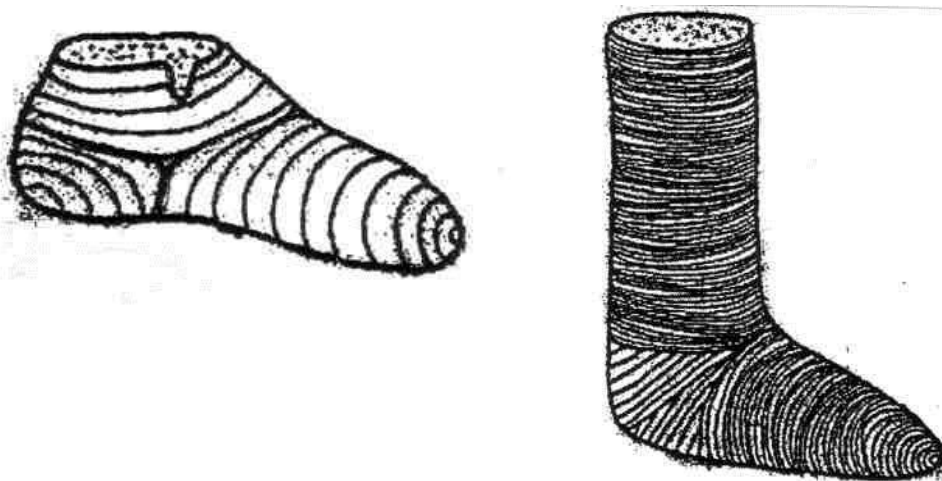


Рис. 17. Варианты форм чулок, выполненных йоркской петлей

4.3 Спрэнг – плетение на стене

Архаичное плетение sprang, бытовавшее на обширных территориях в глубокой древности, чрезвычайно редко встречается в настоящее время. За тысячи лет развития текстиля оно было почти полностью вытеснено более поздними технологиями, такими как вязание на спицах и крючком.

Восточнославянский мир долгое время оставался вне поля зрения исследователей архаичных текстильных технологий. Однако существовала самобытная традиция спрэнга, имеющая общее название для русских, белорусов и украинцев – плетение на стене. Очевидно, что славянское название плетения связано с технологическими особенностями его выполнения: нити натягивали на колышки, закрепленные между бревнами стены по горизонтали или по вертикали. Таким способом выполнялись, в основном, пояса, причем длина пояса напрямую зависит от расстояния между колышками. Другие, не длиномерные изделия выполняли на раме и в славянском мире и в Европе. В Белоруссии и на Украине *на стене* плели пояса и чепцы до начала XX века. В экспозиции Российского

этнографического музея представлены белорусские и украинские спрэньговые пояса в женском и мужском костюме. Чаще всего они выполнены из красных нитей или окрашены в красный цвет в готовом виде. В коллекции РЭМ представлены также пояса с простыми орнаментами из полос, направленных параллельно и перпендикулярно кромке, что является моделированием спрэнга по цвету и ритму.

Белорусские и украинские чепцы в коллекции РЭМ выполнены из домашних неокрашенных льняных или фабричных белых хлопковых нитей. Плетение этих образцов моделируется на уровне техники, что позволяет получить разнообразные орнаменты выразительных ажурных структур [65].

Поскольку sprang является белым пятном на карте отечественных исследований исторического и этнографического текстиля, целесообразно подробно остановиться на технике выполнения этого забытого способа плетения.

В истории спрэнг известны разнообразные приспособления для выполнения плетения: рама, установленная на ножках, подобие станка с подвижными валами. Однако, не существует оборудования, которое позволило бы хотя бы механизировать работу. Очевидно, что с этой особенностью спрэнга и связано его исчезновение из числа традиции на большинстве территорий, освоенных цивилизацией.

Для реконструкции процесса плетения спрэнга требуется несложное оборудование: рамка, палочка для прибора (предпочтительно плоская), технические нити (неподвижные элементы) и рабочая нить (подвижный элемент). Далее выполняются действия в следующем порядке.

1. Натягиваются 2 прочные технические нити, дублирующие верхнюю и нижнюю поперечину на раме, закрепляются вертикальные растяжки вверху и внизу.

2. Натягивается рабочая нить, цепляющаяся по кругу без перекрестов то за верхнюю, то за нижнюю техническую нить (рисунок 17а).

3. Первый ряд плетения формирует перекрещенные пары нитей, удерживаемые правой (рабочей) рукой (рисунок 17б).

4. Созданный ряд фиксируется и прибивается палочкой к верхнему и нижнему краю рамки.

5. На втором ряду создаются новые пары нитей, цепляющие по одной нити из каждой предыдущей пары. Новый ряд также прибивается палочкой к верхнему и нижнему краю плетения.

Сформированные, таким образом, 2 ряда плетения повторяются до окончания работы (рис. 18).

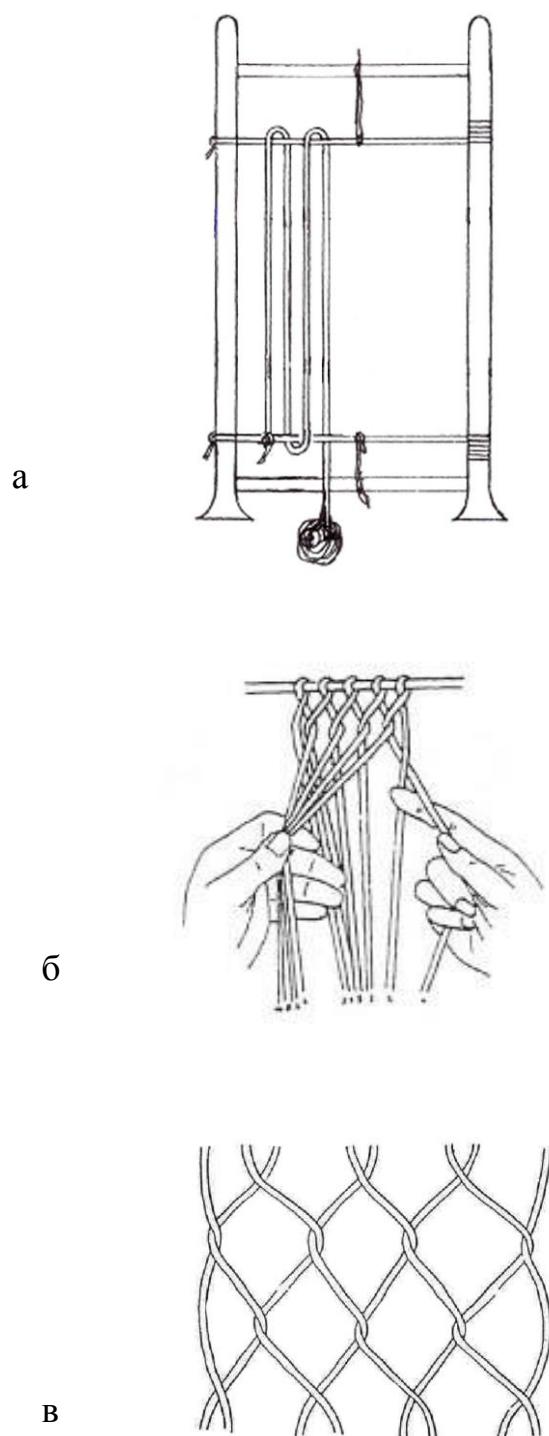


Рис. 18. Натяжение нитей и выполнение спрэнга на раме:
а – натяжение нитей на раму; *б* – выполнение спрэнга;
в – основная спрэнговая сетка

При повторении всех, описанных выше, манипуляций справа налево, получается *спрэнг-полотно* с кромкой, отклоняющейся от вертикали, поскольку зацеп производится на каждом ряду с одной (правой) стороны. Чтобы выровнять плетение, через произвольный интервал работа выполняется слева направо зеркально левой рукой (рис. 19). Исследование музейных образцов показывает, что переходы на зеркальное плетение могли производиться как произвольно, так и в определенном ритме, что улучшало качество плетения и вносило декоративный эффект.

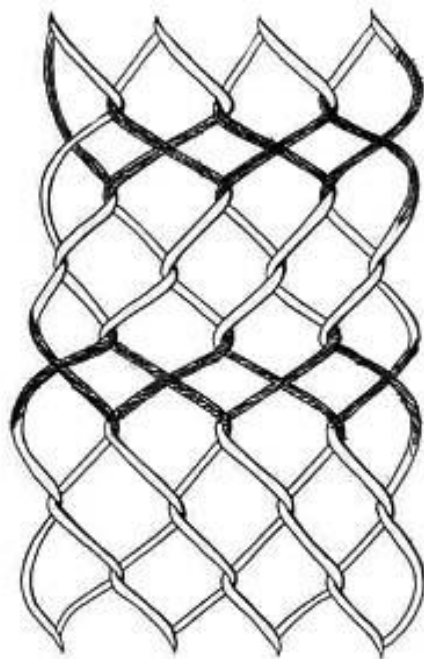


Рис. 19. Перемена направления свива основной сетки

Поскольку плетение формируется от верхнего и нижнего края рамки к середине, наступает момент, когда манипулировать нитями становится невозможно, и следует приступить к заработке середины плетения. В иностранной литературе встречается термин *линия встречи*, обозначающий схождение двух частей полотнища посередине [37]. Именно наличие в музейном образце заработки середины *спрэнг-полотна* позволяет совершенно точно определить *спрэнг*.

Способы заработки середины *спрэнга* делятся на 2 группы:

1. Заработка петлями, сформированными из нитей плетения (рис. 20 а) Этот вид заработки выполняется, как правило, крючком. Заработка может производиться с удвоением петель (рис. 20 б), многократным повторением рядов, по кругу или только с одной стороны. Последняя петля закрепляется при помощи дополнительной нити узлом за крайнюю нить центрального ряда плетения.

2. Прошивание дополнительной нитью двух, трех или большего количества рядов спрэнга, выполненное иглой (рис. 20 в). Прошивание может производиться по линии середины и в одном из последних рядов плетения, а также в нескольких рядах и многократно, значительно уплотняя структуру изделия. Концы дополнительной нити затем закрепляются узлом.

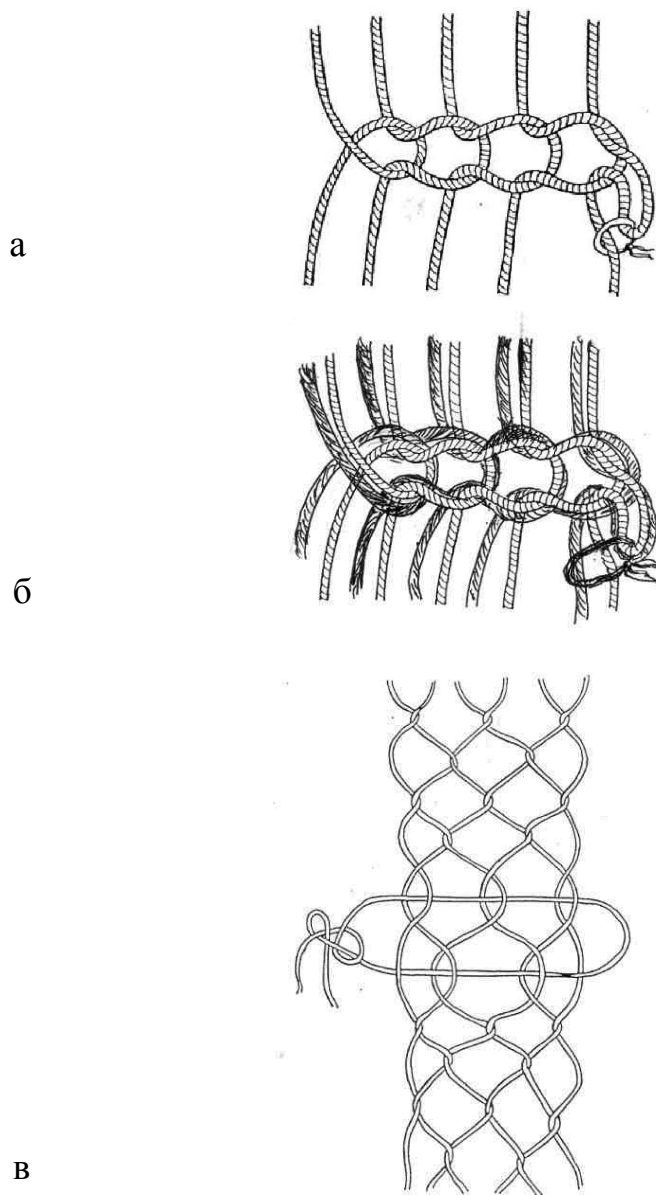


Рис. 20. Способы заработки линии середины спрэнга:
а – заработка петлями, сформированными из нитей плетения; *б* – заработка удвоенными петлями; *в* – заработка прошиванием по линии середины и в одном из последних рядов

В некоторых изученных артефактах при зарботке середины плетеного пояса крючком цепочки петель многократно дублируются, создавая грубый рубец. Зарботка середины пояса цепочкой петель, сформированной из групп нитей, дает подобный же эффект стягивающего рубца, характерного для восточнославянских поясов. Наличие грубой зарботки в середине искусно выполненной вещи, предназначенной зачастую для ритуала, например, свадьбы, свидетельствует о закономерности ее появления. Рубец, выполненный крючком, или стяжка, выполненная многократным прошиванием иглой, являются, очевидно, маркерами архаичных представлений о семантике и эстетике пояса. В конструкции прибалтийских поясов (литовских, эстонских) подобная закономерность не выявляется.

В некоторых образцах в структуре спрэнга отсутствует зарботка середины. Это свидетельствует о том, что спрэнг был выполнен на замкнутой кольцевой основе. При таком способе плетение выполняется у начала и конца будущего полотнища, а прибавается при помощи двух полочек к середине [37].

Отсутствие зарботки середины эластичного полотнища с выявленной не кольцевой основой, не всегда свидетельствует против определения его как спрэнга, а обозначает другой способ плетения, еще более редкий, выполняемый челноком [37]. При таком способе плетения рабочая нить, намотанная на челнок или продетая в иглу, движется то слева направо, то справа налево, подцепляя последовательно нити ячеек предыдущего ряда. Этот способ создания структуры, вполне вероятно, является переходным от технологии *nalebinding* к *sprang*.

4.3.1 Моделирование основной спрэнговой сетки по различным параметрам

Моделирование количеством конструктивных элементов спрэнга осуществляется при первоначальном натяжении нитей плетения на технические нити, закрепленные на раме, или колышки, закрепленные на стене. Увеличение конструктивных элементов (нитей) дает пропорциональное расширение спрэнг-полотна.

Моделирование цветом и ритмом. Рассмотрим этот простейший и, в то же время, эффектный способ моделирования основной спрэнговой сетки на примере восточнославянских и прибалтийских поясов.

Ритмический рисунок, состоящий вертикальных и горизонтальных полос, закладывается при первоначальном натяжении нити для плетения, используя 2 и более цвета в соответствующем цветовом ритме. При этом рабочая нить составляется при помощи узлов, связывающих разноцветные нити. Ритм натяжения 1 – 1 (нити двух или более цветов чередуются через одну) позволяет получить полосы, параллельные линии плетения. Ритм натяжения 2 – 2, 3 – 3, и т.д. создает полосы, перпендикулярные линии

плетения. Несложный орнамент на поясах создается чередованием этих ритмов в определенном порядке.

Моделирование основной сетки на уровне техники. Технология спрэнга дает широкие возможности моделирования техникой. Несложным приемом моделирования основной сетки является прием дублирования шага. При выполнении этой техники, каждый из рядов, формирующих плетение, повторяется не менее двух раз, таким образом, в зацепах сетки образуется два и более свива. Каждая спрэнговая ячейка укрупняется и, в результате, полотно обладает большей эластичностью, по сравнению с основной сеткой (Рис. 21).

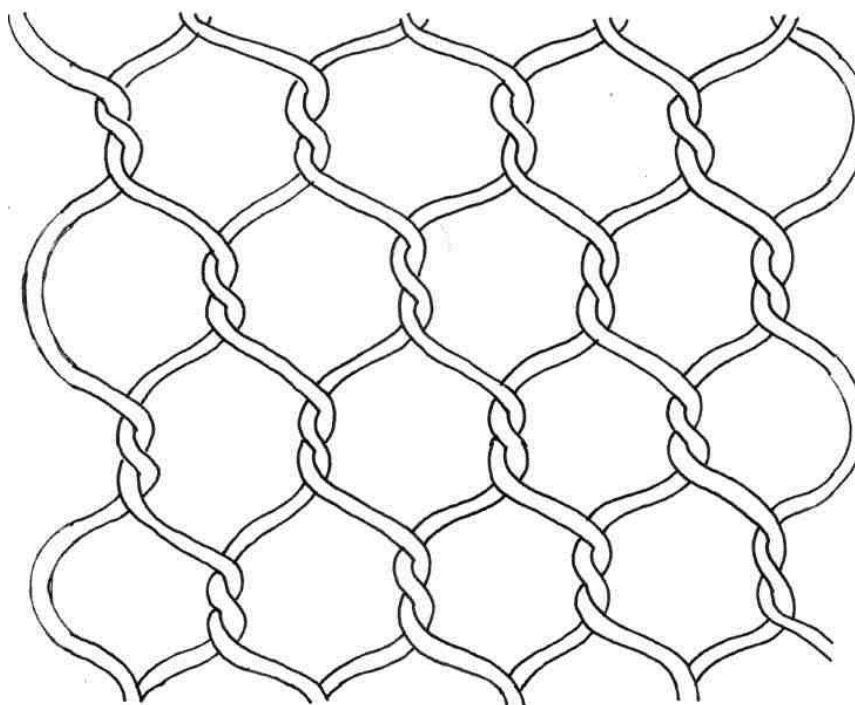


Рис. 21. Спрэнг с дублированием шага: в зацепах сетки двойной свив



Рис. 22. Мужской волосник бронзового века [37]

Моделирование основной спрэнговой сетки с увеличением количества свивов и переменной направления выявляется в структуре плетения мужского волосника бронзового века (рис. 22), обнаруженного на территории современной Дании [37].

Основная сетка моделируется также удвоением, утроением и т.д. конструктивных элементов плетения, т.е. манипулированием группами нитей (рис. 23). При таком способе моделирования изменяется не только плотность сетки (она значительно уплотняется), но и конфигурация получаемого в результате спрэнг-полотна. Таким образом, модификации основной сетки моделируют форму изделия.

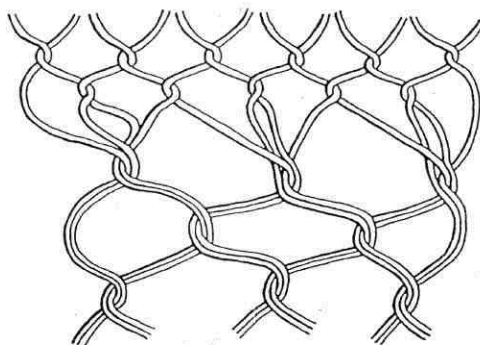


Рис. 23. Плетение основной сетки с удвоением и последующим сложением конструктивного элемента

Модификацией основной сетки является и *саржа*. В данном случае этот термин означает, что рабочая нить сцепляется не с нитью от соседней пары, а через одну. Плетение со смещением на большее количество конструктивных элементов в рассмотренных образцах не было выявлено.

Плетение основной спрэнговой сеткой с большой плотностью сложно дифференцировать от вязания, особенно в археологических памятниках текстиля. Основываясь на фотографии, опубликованной в литературном источнике [69], с большой долей уверенности можно высказать предположение, что *ажурный двойной накосник скифского периода* выполнен одним из видов моделирования основной спрэнговой сетки.

Ажурный спрэнг. Термин, определяющий этот вид плетения, перенесен автором из других технологий, таких как вязание и кружевоплетение, основываясь на внешнем сходстве.

Ажурным плетением выполнялись главным образом женские свадебные белорусские и украинские чепцы, но оно встречается фрагментарно и на поясах. Ажурное плетение является наиболее сложным моделированием спрэнга на уровне техники: рисунок формируется за счет выполнения увеличенных ячеек по основной сетке в определенном порядке. Техника выполнения увеличенной ячейки включает в себя манипуляции нитями на протяжении 3 рядов плетения: первый ряд – формирование ячейки, второй ряд – выплетание «стенок», третий ряд – завершение ячейки. Таким образом, увеличенная ячейка протягивается по вертикали на 3, а по горизонтали на 2 ячейки основной сетки.

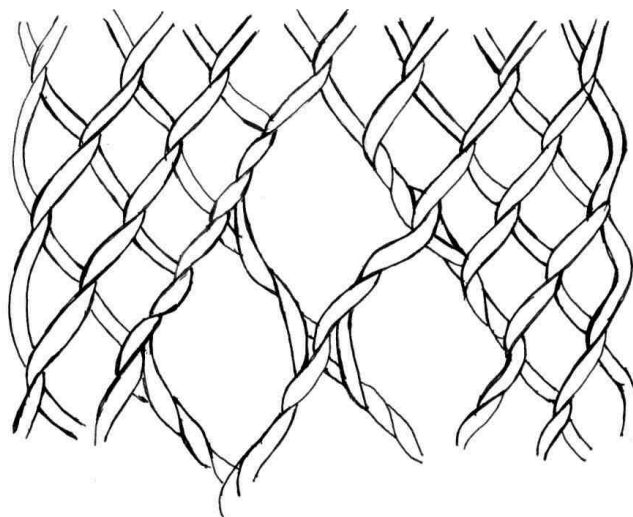


Рис. 24. Формирование ячеек ажурного плетения

На рис. 24 изображена структура фрагмента начала плетения ажурного орнамента, встречающегося у большинства экспонатов белорусской и украинской коллекции Российского этнографического музея. Все они были

изготовлены во второй половине XIX века. Структура плетения обладает выраженным сходством с волосниками цариц XVI-XVII вв. из погребения бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле. У некоторых из экспонатов (чепцов) выявляется также сходство рисунка ажурного плетения с погребальными волосниками из бывшего Вознесенского монастыря.

Самый простой по конструкции – белорусский чепец происхождением из села Лобановка Чериковского уезда (экспонат из коллекции РЭМ 1291-60) изображен на рис. 25.

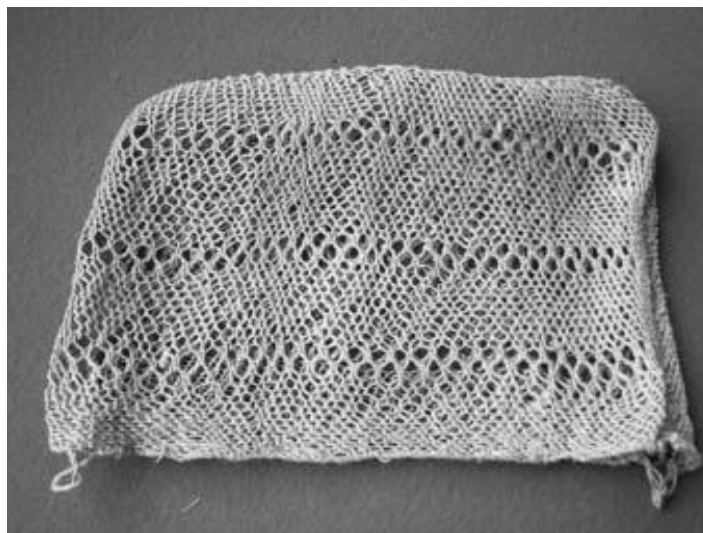


Рис.25. Простой по конструкции белорусский чепец, образованный сложением спрэнг-полотна по линии заработки середины и сшиванием (шнурованием)

Чепец выполнен основной спрэнговой сеткой из грубого неотбеленного льна, крученого в 2 сложения. Декорирован чепец весьма скромно – 3 горизонтальными рядами ажюра из двух рядов дырочек, расположенных в шахматном порядке. Середина формообразующего спрэнг-полотна заработана петлями (крючком).

Другие изученные артефакты (экспонаты 5218-21 и 1003-196), технология выполнения которых в каталоге не была определена или ошибочно определена как вязание, выполнены ажурным плетением со сложным орнаментальным рисунком.

Белорусский чепец (экспонаты 5218-21) происходит так же из восточной части Белоруссии, деревни Бовки Быховского района. Он отличается большим размером и сложным ажурным плетением, выполнен из тонко пряденного отбеленного льна. Его конструкция, в целом, сходна с конструкцией уже описанного головного убора. Чепец декорирован по всей поверхности ажурным орнаментом, представляющим собой ромбы из 9 ячеек (3 x 3), расположенные в шахматном порядке.

Подобный сетчатый орнамент является устойчивым мотивом, встречающимся не только в данном и сопредельном регионе Белоруссии. Этот же мотив выявляется на волосниках из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле: в несколько измененном виде – на волоснике Марии Темрюковны (1569 г.) и, совершенно идентичный, - на волоснике Марии Долгорукой (1645 г.). Технология выполнения этих волосников не определена, но можно с уверенностью предполагать, что это спрэнг. В отличие от описанных белорусских и украинских чепцов, волосники из погребения бывшего Вознесенского монастыря в конструкции имеют стяжку по линии заработка середины.

Третий головной убор (экспонат 1003-196) атрибутирован как «Чепец вязаный, дер. Подлужное, приобрет. в 1906 г. в Волинской губ. Малороссы.» По внешнему виду и конструкции украинский чепец значительно отличается от белорусских, приведенных выше. Плетеная его часть выполнена из белых хлопчатобумажных фабричных ниток сложным ажурным спрэнгом, представляющим собой два мотива чередующихся ленточных орнаментов.

На основании проведенных исследований и выполненных реконструкций ажурного спрэнга, возможно атрибутировать на новом уровне и, при необходимости, реконструировать не только волосники цариц. Есть все основания предполагать, что археологический памятник из коллекции находок текстиля экспедиции А. А.Фреймана (1933 г.) на горе Муг, выполнен спрэнгом плетения. Эта ажурная сетка для волос, хранящаяся в коллекции Государственного Эрмитажа имеет технологические признаки спрэнга: симметричный ромбовидный рисунок и стяжку по линии возможной заработка середины [27].

4.3.2 Диагональный спрэнг

Среди белорусских и украинских, а также прибалтийских этнографических поясов выделяется группа объектов, технология выполнения которых в каталогах чаще всего определяется как *диагональное переплетение*. На основании внешнего сходства к этой группе ошибочно относят пояса, выполненные *диагональным спрэнгом*. Термин *диагональный спрэнг* введен авторами по аналогии с диагональным плетением поясов: чаще всего моделирование по цвету и ритму этого вида спрэнговых поясов представляет собой перекрещивающиеся диагональные полосы разных цветов, формирующие ромбовидный орнамент [65]. Выразительно моделированные по цвету и ритму, они напоминают этнографические диагональные пояса, также широко распространенные в регионах России и в Прибалтике.

Основное техническое отличие этого вида спрэнга – отсутствие свива в зацепах структуры: в плетении производится только перекрещивание нитей.

При реконструкции этого приема работу начинают то с правой, то с левой кромки плетения.

По аналогии с ткачеством диагональный спрэнг можно разделить на два вида: полотняный и саржевый. В исследованных объектах – этнографических поясах – определяются две техники плетения: с шагом рабочей нити 1 – 1, полотняным, и с шагом нити 2 – 2, саржевым. Плетение с более длинными саржевыми протяжками или несимметричным шагом в исследованных артефактах не обнаруживалось. На рис. 26 изображена схема структуры саржевого спрэнга.

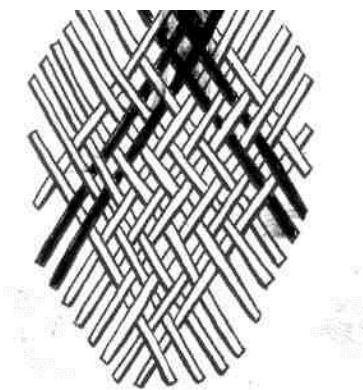


Рис. 26. Структура саржевого спрэнга

Саржей 2–2 выполнено большинство восточнославянских и прибалтийских диагональных спрэнговых поясов. Как уже было отмечено, традиционные саржевые пояса чаще всего имеют ромбовидный рисунок, получаемый из первоначального натяжения нитей. На рис. 23 выделен путь нити, создающий ромбовидный рисунок саржевого спрэнга за счет первоначального натяжения конструктивных элементов плетения в определенном порядке.

При изучении диагонального спрэнгового пояса можно заметить, что ромбовидный рисунок симметричен и относительно линии плетения (перпендикулярной линиям кромки), и относительно линии середины пояса (параллельной линиям кромки), в отличие от диагональных поясов, симметричных только относительно линии середины пояса.

Точным признаком спрэнга, как уже было установлено, является заработка середины плетения. Однако именно этот признак может отсутствовать у прибалтийских поясов, что объясняется вариабельностью способов первоначального натяжения нитей для плетения. В частности, если первоначально длина натянутых для плетения нитей составляла 4 – 5 метров, то разрезав плетение по *линии встречи*, то мы получим два одинаковых пояса, в которых будут отсутствовать заработки середины.

Обобщив этнографические сведения, с большой долей вероятности можно предположить, что восточнославянский мир являлся последним очагом развития спрэнга. Но в XX веке уже не встречается упоминаний о нем, как о живом ремесле. Скудная информация о данной технологии вызывает трудности в ее определении в музейных коллекциях, а значит можно с уверенностью утверждать, что приведенные в монографии примеры сомнительной идентификации этнографического и археологического текстиля в музейных коллекциях далеко не исчерпаны.

Публикации последних лет, посвященные исследованиям археологического текстиля на территории России, дают новые сведения для изучения в области истории развития технологий и доказывают, что проблема определения и классификации исторических текстильных технологий не решена до настоящего времени. Кроме материалов комплексного экспериментального исследования текстиля Евразийских степей эпохи бронзы [14], ценные сведения в этом направлении содержит исследование костюма и текстиля пазырыкцев Алтая IV-III вв. [8]. Иллюстративный материал, приведенный в этой монографии, свидетельствует о бытовании спрэнга в этой культуре, однако он (спрэнг) не определен и не выделен из других технологий.

Систематизация технологических признаков традиционных видов текстиля, сравнение которых позволяет дифференцировать спрэнг, приводится в таблице А 1 [Приложение А]. Наиболее частой проблемой при определении спрэнга является его сходство с вязанием на спицах и диагональным переплетением при изготовлении поясов. Артефакты, выполненные в этих технологиях, имеют сходную или фрагментарно идентичную структуру.

В таблице 1 приведены сведения о технологиях, определенные виды которых имеют значительное сходство со спрэнгом при органолептическом исследовании. Текстиль, выполненный диагональным переплетением, вязанный на спицах или крючком, *nalebinding* (плетение иглой), обладает в той или иной степени эластичными свойствами, что делает его сложно отличимыми от спрэнга. Наличие в объекте линии заработка середины позволяет исследователю, недостаточно подробно ознакомленному с технологией выполнения спрэнга, отличить его от других видов текстиля.

Вопрос об определении диагонального спрэнга по отношению к диагональному переплетению, полотняному или саржевому, не всегда может быть решен однозначно. Наличие срезов нитей в начале и конце диагонально плетеной ленты позволяют дифференцировать ее от спрэнга в том случае, если спрэнг не был разделен по линии встречи. Сравнительный анализ признаков текстильных технологий обобщен в табл. 1.

Как показано в таблице, уплотнение по кромке имеет только одна технология: ткачество. Но если в исследуемом объекте или фрагменте

текстиля утрачены большие поверхности, начало и конец работы, а также кромки, то определение технологии становится только предположительным и может включать несколько вариантов.

На рис. 27а изображена схема плетения, которая может соответствовать и диагональному переплетению и диагональному спрэнгу, поскольку отсутствует середина плетения. Как показано на рис. 27 б,в, структура текстиля с отсутствующими кромками может соответствовать двухремизной ткани, диагональному переплетению и спрэнгу.

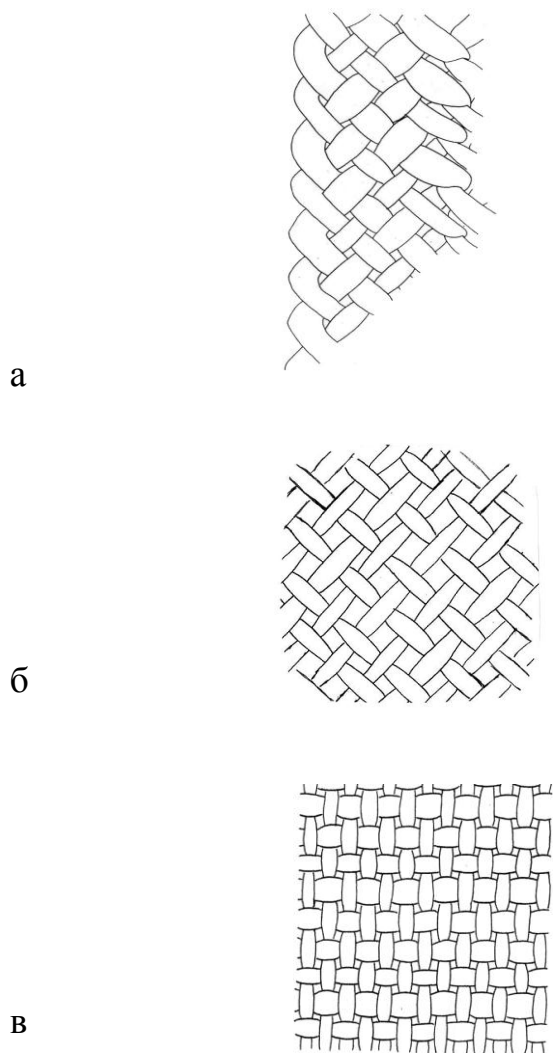


Рис. 27. Сложные для определения фрагменты структур полотняного переплетения:

а – фрагмент плетения с одной кромкой; *б*, *в* – структуры плетения или ткачества, определение способа изготовления которых по данным фрагментам невозможно

4.3.3 Моделирование форм спрэнга

Общее для всех восточнославянских народов название спрэнга - *плетение на стене* – определяет способ изготовления длинномерных объектов, этнографических поясов конца XIX – начала XX века. Нити для плетения натягивали на колышки, закрепленные между бревнами стены. Таким образом, форму и размер получаемого объекта – пояса – определяет расстояние между колышками для натяжения и количество конструктивных элементов, натягиваемых для плетения. Следует заметить, что проведенные эксперименты по реконструкции поясов показали, что плетеные изделия значительно усаживаются по длине: 15–30%, в зависимости от свойств используемого материала.

Форма пояса, плетеного на стене, в ряде случаев моделируется способом заработки линии середины плетения: и заработка собственными нитями структуры и прошивание иглой в большинстве объектов дают стяжку по линии середины.

Моделирование форм традиционных белорусских и украинских чепцов является производной влияния многих факторов, основные из которых - способ выполнения на раме, этническая традиция и роль в ритуале [44]. В восточной и центральной Белоруссии одевание чепца было частью ритуала подготовки невесты к свадьбе, сохранившегося до середины XX века. Чепец одевался непосредственно на волосы невесте, сверху навивалась намитка – полотенчатый головной убор.

Белорусский чепец происхождением из села Лобановка Чериковского уезда (экспонат из коллекции РЭМ 1291-60) простой по конструкции. Головной убор представляет собой прямоугольное *спрэнг-полотно*, сложенное по линии заработки середины и прошитое по бокам.

Форма и небольшие размеры чепца свидетельствуют о том, что он мог покрыть только волосы и часть головы женщины. В случае же, если невеста обладала пышными длинными волосами, он мог удержать в своем объеме только ее волосы.

Другой чепец (экспонат 5218-21) происходит так же из восточной части Белоруссии: деревня Бовки Быховского района. Размеры и форма второго головного убора предполагают сложные действия при подготовке к его надеванию. Поскольку расширение чепца в форме раструба образует обширную полость, для ее заполнения существовали особые приспособления: основой для сложной прически служила деревянная *чурочка*, обшитая льняной тканью. Собственные косы женщины могла дополнять коса из чесаного льна. В целом конструкция этого головного убора и способ его моделирования мало отличаются от первого чепца.

Третий головной убор имеет существенные различия по отношению к белорусским и представляет группу чепцов, типичных для западной Украины (экспонат РЭМ 1003-196). Следует заметить, что в пределах третьей

выделенной группы существует значительная вариабельность конструкций и приемов декорирования.

Моделирование чепца начиналось с усложненной конфигурации первоначального натяжения нитей на раму и выполнения спрэнг-полотна в два этапа:

- натяжение нитей и плетение до необходимой длины центральной части чепца;

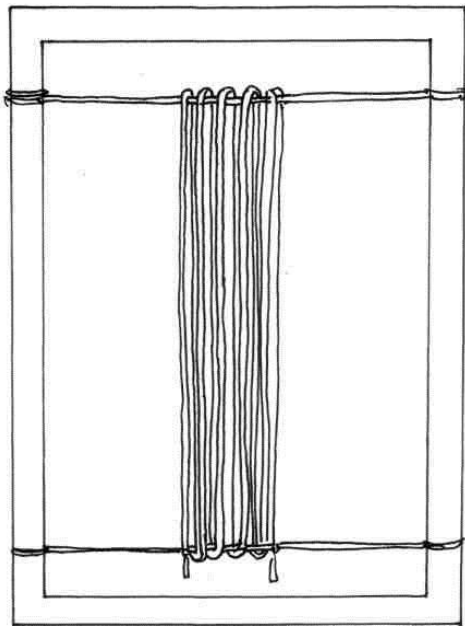
- дополнительное натяжение нитей (справа и слева от первоначального) в соответствии с конструкцией и плетение далее всех нитей как единого спрэнг-полотна (рисунок 20).

Готовое спрэнг-полотно не зарабатывалось, а разрезалось по линии середины на две части, образовывались два *спрэнг-лоскута*. Перерезанные нити фиксировались узелками. Таким образом, были получены две идентичные заготовки для двух чепцов.

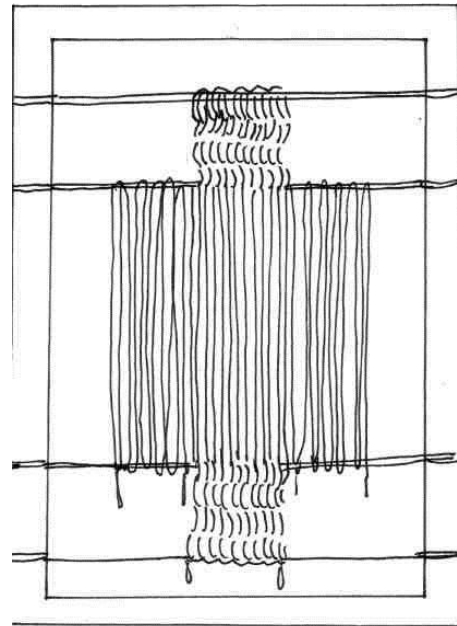
Усложненная конфигурация спрэнг-полотна позволяет выполнить два шва, образуя полость по форме головы. Полученная форма усложнена дополнительными конструктивными элементами: обшита полосками сложенной вдвое белой фабричной хлопчатобумажной ткани по линии шеи и вокруг лица. По линии шеи чепец снабжен четырьмя петлями из сплетенных косичкой льняных нитей. Они закреплены в нижнем шве окантовки шеи и предназначены, вероятно, для продевания в них ленты, удерживающей чепец на голове. В данном головном уборе спрэнг-полотно является основополагающей частью конструкции. Размеры чепца весьма миниатюрны: по нижнему краю – 11,5 см (по окружности шеи – 23 см), в высоту – 23,5 (по линии лба – 47 см).

Чепец аналогичной конструкции (экспонат 1729-3а) имеет специальную вкладку (1729-3б) для увеличения объема волос. Она представляет собой обруч с основой, вероятно, из лозы, 12 см в диаметре, обмотанный нитками, с утолщением сверху. Обруч-вкладка обшит фабричной шерстяной тканью темно-красного цвета, дополнительно закрепленной обматыванием перекрещенными черными нитками.

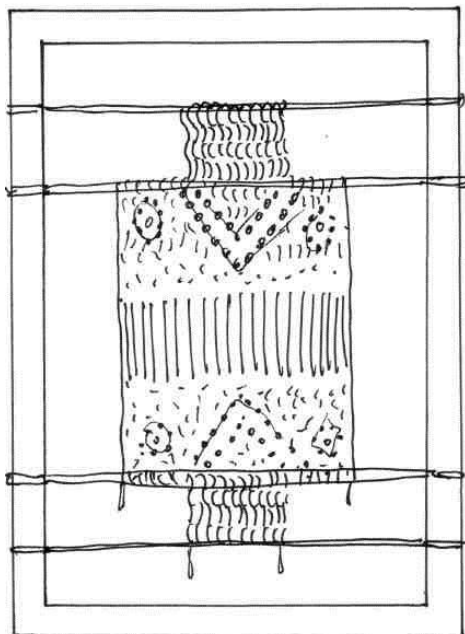
Поэтапная реконструкция плетеных головных уборов, представленная на рис. 28, позволила определить возможности моделирования форм плетеных головных уборов. При этом основные приемы сводятся к следующим манипуляциям.



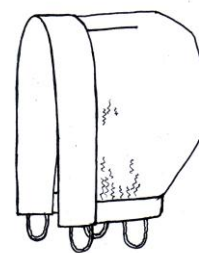
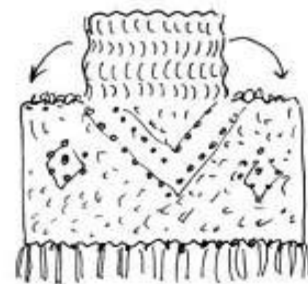
а



б



в



г

Рис. 28. Натяжение нитей и выполнение чепца сложной конструкции:
а – первый этап натяжения нитей; *б* – выполнения части плетения и второй этап натяжения нитей; *в* – выполнение плетения сложной конфигурации; *г* – моделирование спрэнг-лоскута и чепца

1. Моделирование формы определяется конфигурацией первоначального натяжения нитей для плетения.
2. Складывание спрэнг-полотна, последующее сшивание или шнурование.
3. Стягивание (по линии заработки середины, низа заготовки и т.д.).
4. Разрезание заготовки, соединение необходимыми швами самой заготовки и пришивание дополнительных элементов.
5. Сочетание вышеперечисленных приемов.

Особенности выполнения спрэнг-полотна, его эластичные свойства, невозможность раскрыя, обуславливают вариабельность форм чепцов. В Белоруссии преобладают чепцы прямоугольной формы (в состоянии без натяжения), сложенные по линии заработки середины, прошитые по бокам, со вздержкой по нижнему краю. Эта же конструкция может быть увеличенной, принимать форму усеченного сектора, а простая сетка плетения заменяться сложным ажуром.

Украинские образцы чепцов разнообразны по форме и конструкции, что закладывается уже в момент натяжения ней для плетения. Усложненная конфигурация натяжения нитей для плетения спрэнг-полотна, являющегося в данном случае лишь заготовкой для будущего изделия, определяет форму чепца. Технология плетения и способ моделирования спрэнг-полотна позволяет получить два одинаковых фрагмента плетения для дальнейшего изготовления двух чепцов. Неизбежное существование «заготовок-близнецов» не отражено в литературных источниках, что дает нам возможность сделать несколько предположений относительно их «судьбы». Самой первой закономерной возникающей гипотезой, является хранение второго чепца как запасного до тех пор, пока первый придет в негодность. Другая гипотеза логично возникает из закономерности жизни в традиции, разделенной на праздники и будни, где два идентичных чепца могли предназначаться для ношения в эти разные календарные периоды. И, наконец, третья гипотеза возникает в связи с ярко выраженной ритуальной функцией этих головных уборов: из двух идентичных фрагментов плетения могли быть изготовлены свадебный и погребальный чепец.

Моделирование форм этнографических головных уборов, выполненных в технологии спрэнг, ограничено способом их плетения на раме. Усложненная форма первоначального натяжения нитей, эластичные свойства этой технологии и применение ажурных техник позволяют разнообразить и декорировать данные текстильные объекты, что делает их носителями своеобразной эстетики.

Трансформируясь с течением времени и, очевидно, под влиянием городской моды, архаичный головной убор принимает форму все более отвечающую нашему представлению о европейском чепце. В наиболее

поздних образцах головных уборов спренговая сетка используется лишь как лоскут - элемент конструкции, с разрушением изначальной формы. Чепцы из Западной Украины, в частности из Галиции, явно носят на себе признаки артельного производства: выполненные из тонких фабричных ниток с устойчивым орнаментом, спренговые лоскуты используются частенько с разрушением изначальной формы. Кустарное производство, раскрой и подкрой, очевидно нарушили воспроизведение традиции спрэнга [66].

Эксперименты по реконструкции техник спрэнга показали *возможности моделирования формы техникой плетения*. В частности, прием дублирования шага увеличивает ячейку плетения, что увеличивает спрэнг-полотно. Манипулирование пучками нитей уплотняет структуру плетения и утолщает спрэнг-полотно, и, в то же время, форма его становится уже. При смене модулей плетения в одном и том же объекте, он приобретает объем. Все эти возможности моделирования формы спрэнга применялись в несложных изделиях – коптских шапочках, хранящихся в коллекциях многих музеев мира.

4.4 Традиционные приемы моделирования вязания на спицах

Моделирование технологии на уровне цвета и ритма. Аутентичный костюм русского Севера XIX – XX веков включает выразительные аксессуары - рукавицы и чулки, вязанные на спицах лицевой гладью с традиционными орнаментами. В частности, в Пинежье бытовали рукавицы и чулки с так называемыми, *семиричными* узорами. Для семиричных узоров характерен частый ритм узких полос, являющийся наиболее архаичным [47].

Формировать семеричный орнамент начинали с ряда, провязанного контрастными нитями 2 цветов, чередуя по 3 каждого цвета. Полностью орнамент формировался полоской из 7 рядов лицевых петель. В более поздних артефактах горизонтальные ритмы полос укрупняются или отсутствуют, орнаментальный мотив занимает все основное пространство изделия.

Большое распространение получил этот вид традиционного текстиля у прибалтийских народов и, в частности, у латышей. Узорно вязанные рукавицы, около 50 пар, вязались в Латвии для приданого невесты и были необходимым атрибутом свадьбы. Основное пространство латышских рукавиц выполнялось также лицевой гладью и моделировалось на уровне цвета и ритма введением цветных нитей – до трех в одном ряду. Наиболее архаичные образцы декорированы ритмами тонких полос на белом или светлом фоне. Орнаменты в полосах совпадают по цвету и рисунку с орнаментом узорно тканых поясов и тесьмы, окаймляющей женские накидки – виланье.

В образцах конца XIX - начала XX в. цвет фона основной поверхности латышских рукавиц меняется на яркий или черный, рисунок укрупняется,

занимая всю поверхность рукавицы. В этот же период появляются орнаменты, представляющие собой переложение рисунков фабричных набивных тканей.

Орнаментальное вязание рукавицы выполняется по кругу на 5-ти спицах: на четырех располагаются петли, одна спица – рабочая. После выполнения обручка вяжут лицевой гладью, используя две рабочие нити. Для формирования орнамента нить определенного цвета формирует петлю, а вторая нить протягивается по изнаночной стороне работы.

Моделирование вязания на уровне техники. Конструкция латышских и других прибалтийских этнографических рукавиц состоит из основного пространства и манжет, на которые смещен декоративный акцент. Манжеты XIX - начала XX формируются усложненной структурой вязания, что является моделированием на уровне техники. Здесь встречаются фактурные рисунки, имитирующие бахрому, вывязанные *жгуты*, *косички*, *перья* [49].

Рельефная декоративная деталь традиционных вязаных рукавиц, как русских, так и латышских – обручок – является моделированием объекта на уровне фактуры и структуры. Обручок окаймляет *вход* в объектах русского происхождения несколькими рядами петель (как правило, от трех до пяти) и представляет собой рельефный «жгутик», который выполняется с включением дополнительной нити. Функция обручка неясна: укрепляющие ряды петель в начале вязания могли быть выполнены в более эффективной технике или сочетанием техник. Однако обручки с дополнительной нитью вывязывались в каждом объекте исследования всех конструкций.

Обобщив сведения о русском орнаментальном вязании, можно выделить два основных типа композиции геометрического орнамента, связанные с их конструкцией. Третий выделенный тип рукавиц, очевидно, является заимствованным:

1 – *обручок* по краю рукавицы («вход в полость»), далее узкие горизонтальные орнаментальные полосы, опоясывающие всю поверхность;

2 – *обручок* по краю рукавицы далее по всей поверхности сетчатый орнамент, вероятно, заимствованный при скандинавских контактах;

3 – *обручок* по краю рукавицы («вход в полость»), далее орнаментальная лента, отделяющая основное пространство, сформированное сетчатым или иным орнаментом.

На рис. 29 схематично изображены типичные для Русского Севера композиции орнаментов поверхности и конструкции рукавиц. Чулки выполнялись чаще всего по первому выделенному типу конструкции и дизайна поверхности.

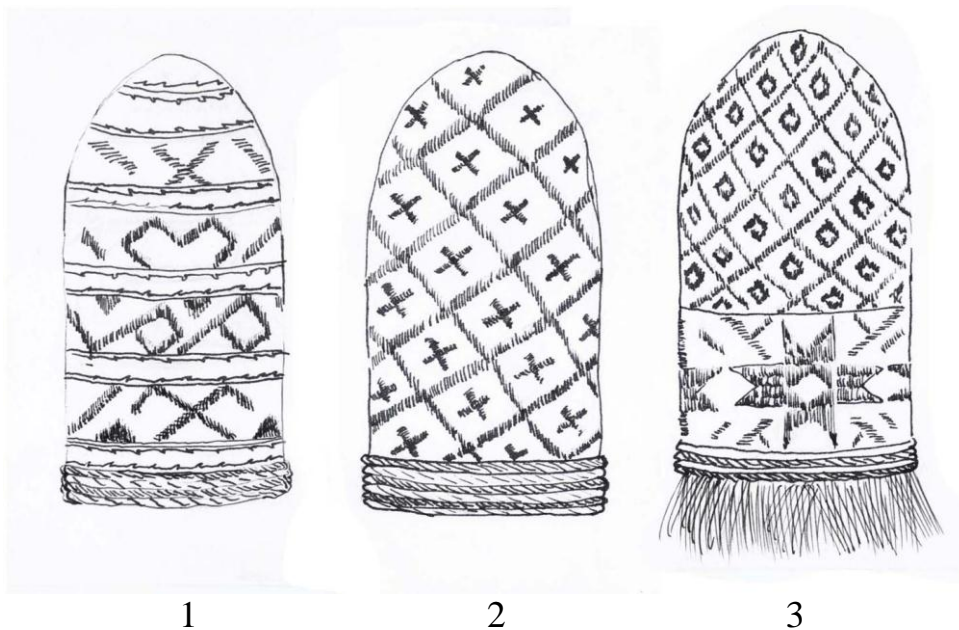


Рис. 29. Рукавицы, наиболее аутентичные для Русского Севера по дизайну орнаментальной поверхности и конструкции

Третий тип дизайна поверхности рукавиц, включающий орнаментальную ленту на уровне запястья, редко встречается в русских объектах исследования, но преобладает в карельских.

К началу XX века дизайн поверхности и конструкции русских рукавиц существенно изменятся: рисунок орнамента укрупняется, отдельные мотивы распространяются на всю поверхность изделия, ритмы полос исчезают [48]. Минимальным моделированием фактуры и структуры русских рукавиц является эластичная вязка, полученная чередованием лицевых и изнаночных петель. В конструкции рукавиц и чулок появились манжеты эластичной вязки, что связано с изменением конструкции верхней одежды и манерой ее ношения: край рукавицы стал входить в рукав, а не надеваться поверх него. Узкий обручок (в 1 ряд) сместился на «границу» манжеты и узорной поверхности рукавицы.

В конструкции рукавиц с манжетами, относящихся в XX веку, обручки, как правило, уже отсутствуют.

Изучение и обобщение иллюстративного материала литературных источников и множества артефактов показало, что феномен обручка сохранился до настоящего времени на латышских, литовских, эстонских, финских, шведских, норвежских рукавицах. Прибалтийские и скандинавские обручки представляет собой многоцветные и сложные по технике выполнения рельефные орнаменты из 1–2 рядов вязки, окаймляющие «вход» в рукавицу и орнаментальную ленту по краю рукавицы. Основное

пространство рукавиц, как правило, вывязано диагональным сетчатым орнаментом.

Русский исторический дизайн обручка существенно отличается от скандинавского: он состоит из большего количества слитых рядов, соединенных в одной рельефной полосе.

Зарубежные литературные источники, называя рельефные обручки *декоративный бордюр*, не объясняют закономерность его возникновения и устойчивого традиционного существования в дизайне рукавицы.

Если принять версию о том, что основная функция обручка – укрепление эластичной кромки полого текстильного объекта, каким является рукавица (или чулок), то очевидное преимущество технологии *nalebinding* состоит в формировании идеального края объекта за счет технологии плетения. Таким образом, логично предположить, что обручок представляет собой рудимент более ранней технологии, сохранившейся в целесообразной форме в необходимом месте – зачине или «входе» в полость аксессуара. Особенно выражено это свойство обручка в русских объектах исследования.

Очевидно, что витая уплотненная кромка в виде обручка, как необходимая основа для формирования конструкции, перешла в новую технологию – вязание на спицах, – сохранив свою основную функцию. Возможности моделирования вязания позволили обручку развиваться в декоративные формы, своеобразные для различных этнических традиций.

На Русском Севере бытовали не только рукавицы и чулки вязанные на спицах орнаментальным вязанием, но и рубахи, которые поморы называли *бузурунками, поморками, верховницами*, а также *норвежскими*, что определенно указывает на происхождение этого типа одежды [67]. Исследование дизайна поверхности и конструкции поморских *норвежских рубах* по литературным источникам выявило их соответствие третьему выделенному типу дизайна рукавиц. Этнографические вязанные рубахи описаны также у карел, коми и эстонцев. Вязанные рубахи карельского происхождения также повторяют основные признаки конструкции и композиции третьего типа дизайна рукавиц [68].

Вязанные рубахи, принадлежащие перечисленным традициям, кроме исландских и ирландских, вязались от нижней кромки по замкнутому кругу, то есть форма «нарастала» по спирали. В конструкции карельских и русских вязанных рубах обнаруживаются обручки, состоящие из нескольких слитых рядов, по замкнутой линии низа, которая является «входом» в полость одежды. Выше вывязывается широкая орнаментальная лента, которая соотносится с традицией вязания рукавиц в северной Европе. Поверхность выше орнаментальной ленты вывязывалась более или менее сложным сетчатым орнаментом.

Наиболее выразительным примером *моделирования техникой* вязания на спицах является *аранское вязание*, сформировавшееся как традиция на

островах Аранского архипелага близ Ирландии. Аранские орнаменты восходят к изображениям в монастырских книгах, которые, в свою очередь, вобрали в себя и трансформировали кельтские орнаменты (рис. 30).



Рис. 30. Реконструкция аранского свитера

Аранские (*ирландские*) свитера вязали из овечьей шерсти натурального белого или серого цвета, то есть моделирование цветом в этой традиции отсутствует, а моделирование ритмом проявляется в рельефных орнаментах.

Дизайн поверхности аранской вязаной рубахи выполняется уникальным приемом, формирующим рельефный орнамент на всех поверхностях конструктивных деталей. Характерные орнаментальные мотивы поверхностей свитера разделены на три полосы рельефными вертикалями в виде жгутиков и косичек. Очевидно, дизайн свитера сохранил следы ленточной конструкции и три выделенные полосы на поверхностях свитера проявляют прототип объекта – рубаху, сшитую из узких полотнищ ткани.

Рельефный орнамент, заполняющий поверхность внутри полос, слившихся в единые конструктивные детали, содержит традиционные мотивы двух типов изображений: ромбы и сетки с многочисленной вариативностью. Рисунок на поверхности вязания получают перемещением *лицевых* петель на фоне, выполненном *изнаночной гладью* или одной из фоновых вязок.

4.4.1 Моделирование форм изделий, вязанных на спицах

Традиционные для Русского Севера изделия, рукавицы и чулки выполнены круговым вязанием, не моделирующим анатомическую форму. У чулок пятка отсутствует, сокращение на носок выполнено резко и со стяжкой. У рукавиц вязывался большой палец. У образцов чулок, относящихся к XX веку, появляется пятка и сокращение в носке по линиям середины боковых поверхностей с формированием *фитильков* – бороздок из лицевых петель.

Как уже отмечалось, в дизайне прибалтийских этнографических образцов рукавиц основную декоративную нагрузку несли манжеты, а не основная поверхность. Форма латышских традиционных рукавиц XIX века отличается увеличенными манжетами, зачастую имеющими форму раструба.

Вязаные рубахи, принадлежащие русской, карельской, коми и эстонской традициям выполняли от нижней кромки по замкнутому кругу, то есть форма «нарастала» по спирали (рис. 31). В конструкции карельских и русских вязаных рубах обнаруживаются обручки, состоящие из нескольких слитых рядов, по замкнутой линии низа, которая является «входом» в полость одежды. Выше вывязывается широкая орнаментальная лента, которая соотносится с традицией вязания рукавиц в северной Европе.

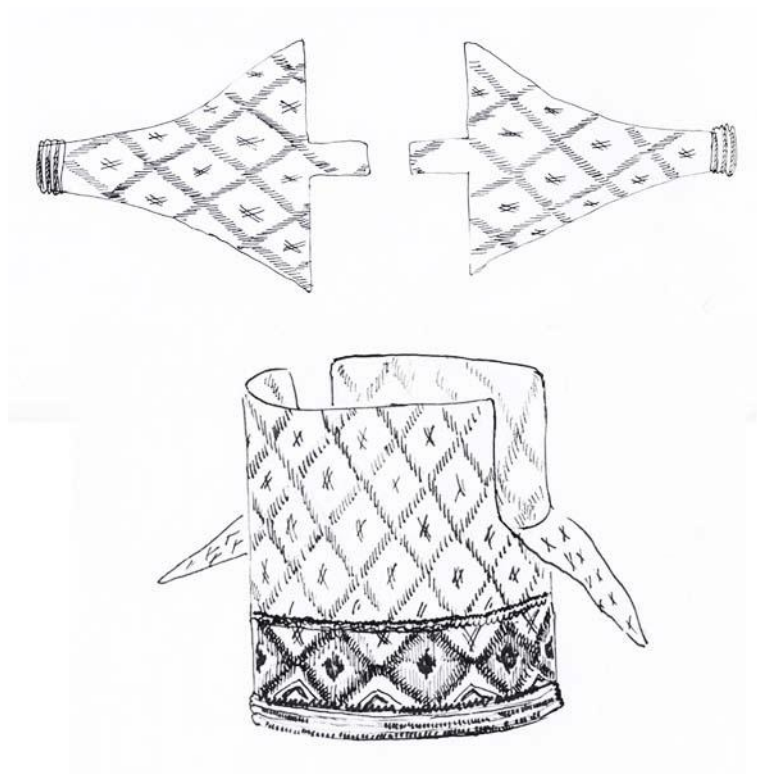


Рис. 31. Зарисовка конструкции традиционной поморской вязаной рубахи

Поверхность выше орнаментальной ленты вывязывалась более или менее сложным сетчатым орнаментом. На линии начала проймы вязаная полость делилась на 4 или 5 частей: перед, спинка и 2 ластовицы. Рукава вязали отдельно, также начиная их обрубками, иногда вывязывали неширокую орнаментальную ленту, затем орнамент основного пространства торса рубахи. Рукава с *поликами* вшивали в проймы и верхний край рубахи, образуя ворот. Застежка свитера могла располагаться на плече или спереди, если конструкция предусматривала это, то есть выше проймы вязаная полость делилась не на 4, а на 5 частей: перед делился на 2 части.

Форма и конструкция традиционного аранского свитера не сохранилась до настоящего времени и была восстановлена исследователями. Исходя из того, что прототипом свитера является рубаха, обосновано предположение о том, что манжеты и воротник вязали отдельно и пришивали, резинка по низу изделия отсутствовала, поскольку вязаная рубаха заправлялась в штаны. По той же причине нижняя часть свитера вязалась фоновой гладкой вязкой. Конструкция была снабжена застежкой на плече.

Аутентичный и современный аранский свитер вяжут отдельными полотнищами снизу вверх: перед, спинку и рукава. Характерные орнаментальные мотивы поверхностей свитера разделены на три полосы рельефными вертикалями в виде жгутиков и косичек. Время формирования устойчивой традиции вязания рубах на Аранских островах относят к XI-XII веку, то есть к периоду бытования узкой *ленточной ткани* в Европе. Очевидно, дизайн свитера сохранил следы ленточной конструкции и три выделенные полосы на основных конструктивных деталях свитера проявляют прототип объекта – рубаху ленточной конструкции. Места деления поверхностей, то есть «соединения» полос декорированы рельефными рисунками с мотивами «кордов», «жгутиков», «косичек». Вероятно, рельефный рисунок аранского свитера сохранил до наших дней следы древнейшей конструкции одежды.

4.5 Оджибвейское плетение

Оджибвейское плетение выполняется на раме произвольного размера с закрепленной на ней основой с отвесами или без них. Для создания структуры используются два утка, которые перевиваются между собой, находясь между рядом натянутыми нитями основы.

Текстильная форма, которую принято определять по североамериканскому индейскому племени Оджибве, дошла до наших дней в виде циновки и ковриков из лент, нарезанных из ткани. Технология выполнения оджибвейского плетения, несомненно, относит его к самобытному виду ткачества, поскольку структуру этой текстильной формы составляют нити основы и утка. Оджибвейское плетение выполняется на раме произвольного размера с закрепленной на ней основой. Для создания

структуры используются два утка, которые перевиваются между собой, находясь между рядом натянутыми нитями основы.

Моделирование количеством конструктивных элементов производится изменением количества основных нитей, навешиваемых на раму, что и определяет параметры изделия.

Изделия, созданные оджибвейским плетением, декорируются *на уровне цвета и ритма* с помощью парных утков. Контрастные по цвету утки перевиваются между собой, находясь между нитями основы, необходимое по рисунку количество раз. Один свив утков оставляет на поверхности предыдущий уток, два свива дают смену цвета, формируя, таким образом, несложный ритмический орнамент. Способ создания устойчивой структуры и декорирования традиционных якутских циновок идентичен: основу из жесткого конского волоса обвивают утки из более мягкого волоса разных природных оттенков. Поверхность якутских циновок моделируется орнаментами, представляющими собой ритмы горизонтальных и вертикальных полос.

Оджибвейское плетение выполняется на раме, параметры которой определяет его форму. Изменение формы (размеров) получаемого изделия достигается изначальным изменением параметров оборудования и количества конструктивных элементов – нитей основы.

4.6 Ткачество на дощечках

Восточнославянские, финно-угорские и другие народы до начала XX века ткали на дощечках пояса, тесьмы, покроя юбок.

Для выполнения ткачества необходимо оборудование: дощечки – деревянные или картонные квадраты со стороной 4-5 см с отверстиями по углам; держалки, то есть зажимы, закрепляющиеся на поясе; челнок; сновальная рама; опора для фиксации основы.

В качестве материала для основы прим используют прочные, плотно скрученные шерстяные нити различных цветов. Утком могут служить те же шерстяные нити, а также достаточно толстые и жесткие льняные или хлопковые нити.

При изучении этнографических образцов ткачества на дощечках определяются бороздки косых стежков, идущих вдоль кромки пояса – нити, заправленные в отверстия одной дощечки и поочередно выходящие на поверхность, а также ряды стежков, идущие перпендикулярно кромке – нити, выходящие одновременно на поверхность структуры при повороте всех дощечек. Для выполнения реконструкции пояса составляется схема, в которой вертикальные столбцы означают нити основы, заправленные в одну дощечку, горизонтальные – нити основы в ряду, заправленные в соответствующие углы дощечек. Пятая горизонтальная строка обозначает угол поворота дощечки относительно кромки пояса при заправке и тканье

(рисунок 23). Для удобства заправки каждому отверстию в дощечке и каждой нити присваивается номер от 1 до 4. Это означает, что соответствующие по номерам отверстия дощечек и продетые в них нити находятся при заправке в одном ряду.

Для начала тканья пояса снуют нити для основы, то есть отмеряют и нарезают нити одинаковой длины. Для наиболее точного снования нитей используют сновальную раму со штырями. Количество нитей для снования определяется умножением количества нитей в каждой дощечке (вертикальный столбец схемы) на количество дощечек, т.е. количество столбцов в схеме.

Длина традиционного восточнославянского пояса составляет более двух метров, однако, для освоения приема целесообразно соткать образец длиной около метра. При расчете длины образца или пояса следует учитывать, что усадка нитей основы при тканье таким способом составляет 25%–30%.

Для снования нить закрепляют узлом на штыре сновальной рамы и снуют непрерывно в круг на нужную длину, цепляя нить за другой штырь рамы. При сновании в круг начало и конец будущего пояса соединены. После того, как нити отснованы в соответствии с расчетом, конец нити следует связать с первым узлом на штыре сновалки.

После окончания снования все нити основы перевязывают техническими нитями, отступя около 30 см от начала и конца пояса. Затем техническими нитями перевязываются пучки по 4 нити в начале пояса, которые будут заправляться в каждую дощечку. Основу перерезают близко к штырю начала снования и завязывают единым узлом все нити в конце основы. В начале основы пояса выделяют перевязанные пучки по 4 нити и заправляют в одну дощечку. Каждую нить из пучка заправляют в одно отверстие дощечки, замыкая затем каждый заправленный пучок узлом. После того, как заправлены все 4 дощечки, пучки в начале основы фиксируют единым узлом.

Узел в конце пояса перевязывают и закрепляют на прочной опоре, узел в начале пояса зажимается в держалках и фиксируется на поясе ткача в состоянии натяжения нитей основы. Затем устанавливается угол поворота дощечек в соответствии с пятой горизонтальной строкой таблицы.

В состоянии натяжения нитей основы образуется зев между нитями, заправленными в два верхние и два нижние отверстия дощечек. В зев прокладывается уток, т.е. уточная нить, намотанная на челнок. Затем двумя руками выполняется поворот одновременно всех дощечек на 90 градусов. Новый открывшийся зев прибивается ребром ладони. Таким образом, при каждом новом повороте дощечек открывается новый зев, в который прокладывается уток, на внешнюю поверхность тканья выходят новые нити основы.

Направление вращения дощечек может производиться в любом выбранном направлении (на себя или от себя). Однако, после тканья определенного отрезка пояса, нити непротканной основы скручиваются и препятствуют продвижению дощечек по работе. С этого момента следует вращать дощечки в противоположную сторону.

Самым простым моделированием при тканье на дощечках является *изменение количества конструктивных элементов (нитей) и, соответственно, количества дощечек.* При тканье с большим количеством конструктивных элементов и, соответственно, на большем количестве дощечек пояс визуально изменяется: становится шире, и, соответственно, при тканье на меньшем количестве дощечек пояс становится уже.

Моделирование на уровне цвета и ритма при ткачестве на дощечках. Этот способ моделирования применяется в поясах с заправочным орнаментом, распространенных в этнографическом костюмном комплексе многих народов, поскольку его выполнение несложно по сравнению с другими способами создания рисунка и дает эффектный результат. Заправочные пояса получили свое название по способу формирования рисунка в момент заправки дощечек нитями разных цветов. Рассмотрим моделирование цветом на примере фрагмента копии ижорского этнографического пояса (рис. 32).

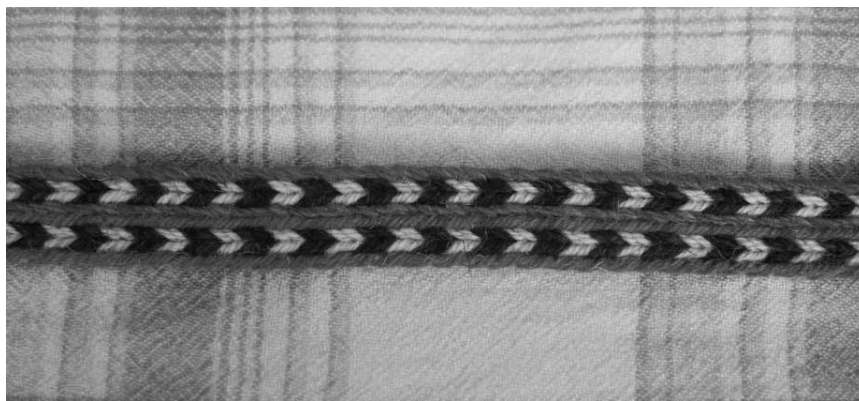


Рис. 32. Реконструкция ижорского пояса, тканого на дощечках с заправочным орнаментом

Основные нити представляют собой шерсть, уток льняной. Вдоль кромки ижорского пояса легко определяются 8 бороздок. Это означает, что пояс был соткан на 8 дощечках. В основу пояса введены нити разного цвета: белые, охристые, синие и бледно желтые. Введем условные обозначения цвета нитей: белый цвет – белый квадрат, охристый – квадрат с крестом, синий – закрашенный квадрат, желтый – квадрат с точкой. Схема ижорского пояса будет составлять по горизонтали из 8 клеток, по вертикали из 5 клеток. Схему заполняется условными обозначениями цветов, исходя из того, что

горизонтали схемы представляют собой линию тканых стежков, перпендикулярную кромке.

Перед началом снования пояса с заправочным орнаментом необходимо по схеме подсчитать количество нитей каждого цвета. В основе ижорского пояса 12 охристых нитей, 8 белых, 8 синих и 4 желтых – всего 32 нити.

Отснованные (отмеренные и нарезанные) нити у начала и конца перевязывают техническими нитями и, дополнительно, в начале пояса выбирают и перевязывают пучки по 4 нити, подбирая их по цвету для заправки в каждую дощечку, всего 8 пучков по количеству дощечек. Затем пучки нитей заправляют поочередно в каждую дощечку в соответствии со схемой. В конце будущего пояса делают узел и закрепляют на опоре. Другой конец зажимают в держалках и в состоянии натяжения устанавливают положение дощечек относительно друг друга по схеме заправочного орнамента. Процесс тканья пояса с заправочным орнаментом ничем не отличается от описанного выше тканья однотонного пояса. Ткачество поясов с большим количеством конструктивных элементов значительно расширяет возможности моделирования по цвету и ритму.

Моделирование техникой при ткачестве на дощечках. Примером моделирования техникой при ткачестве на дощечках является «тканье с перебросом». Эта техника создания орнамента существовала на обширной территории России, но особенно часто применялась на Русском севере. Рассмотрим реконструкции поясов Вологодской и Архангельской губерний [69].

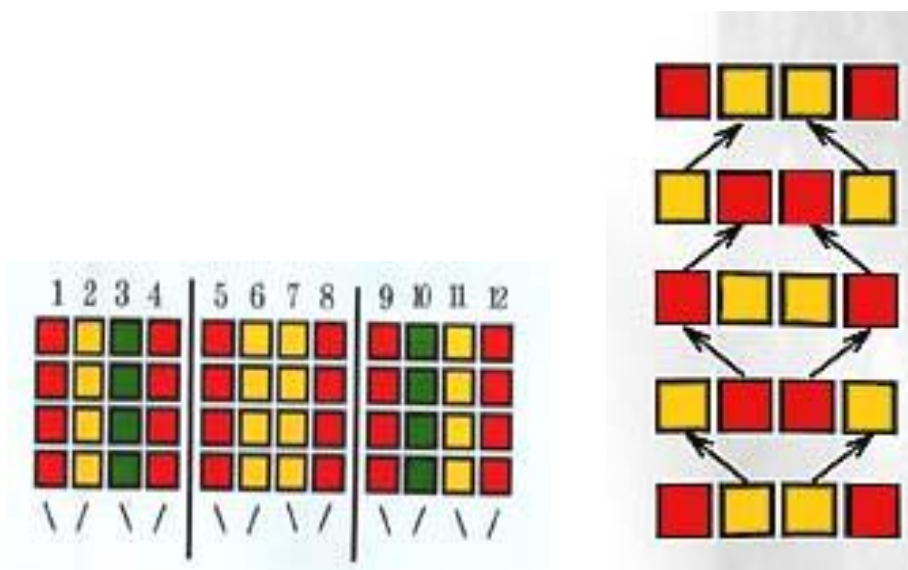
Изучение объектов показало, что многие пояса, в которых определяется эта техника, моделируются по различным параметрам: на уровне цвета и ритма – заправочный рисунок по кромке; на уровне техники – тканье с перебросом в центральной части.

Несложный пояс из Вологодской губернии соткан на двенадцати дощечках. Длина его – 240 см, ширина – около 1.5 см. Все нити основы – шерстяные, уток также шерстяной, по цвету совпадает с нитями кромки. Пояс соткан из красных, желтых и зеленых нитей. Подготовленные нити основы заправляются в дощечки в соответствии со схемой на рисунке 32.

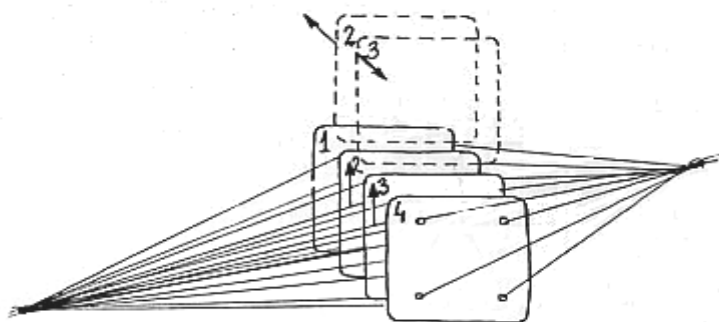
Вертикальной чертой выделены кромки с заправочным орнаментом и средняя часть, вытканная с перебросом (рис. 33 а). Переброс выполняется на четырех средних дощечках, парных по цвету. Раппорт орнамента повторяется через 5 перебросов, как показано на рисунке 32б, между которыми ткнут 3 или 4 ряда, вращая все 12 дощечек.

Для того чтобы технически правильно выполнить переброс в центре пояса, вторую и третью дощечки следует поднять вверх по стрелке и перевести в положение, соответствующее пунктирным линиям. Затем

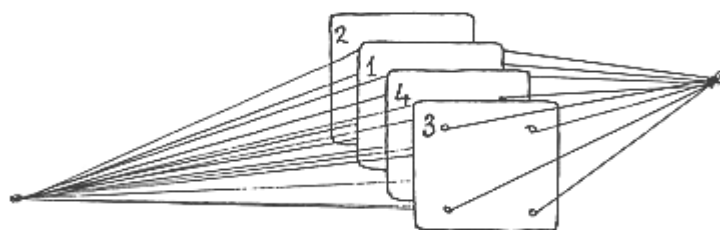
опустить левую и правую дощечку в новое положение в соответствии с рис. 33 б.



а



б



в

Рис. 33. Схема выполнения пояса «с перебросом» на дощечках:
а – схема заправки нитей основы в дощечки; *б* – выполнение переброса: две рисующие дощечки поднимаются вверх; *в* – рисующие дощечки опускаются в новое положение

Таким образом, получается порядок дощечек, соответствующий второй снизу строке схемы раппорта. Выполнив переброс, пояс ткут, вращая вместе дощечки заправочной кромки и средней части пояса. Для выполнения следующего переброса работают другими парами дощечек в соответствии со схемой. Выполнив все перебросы, составляющие раппорт, следует снова вернуться к нижней строке схемы.

Таким образом, получается порядок дощечек, соответствующий второй снизу строке схемы раппорта. Выполнив переброс, пояс ткут, вращая вместе дощечки заправочной кромки и средней части пояса. Для выполнения следующего переброса работают другими парами дощечек в соответствии со схемой. Выполнив все перебросы, составляющие раппорт, следует снова вернуться к нижней строке схемы.

Пояс из Архангельской губернии соткан на 16 дощечках. Его длина – 290 см, ширина – 1.5 см, все нити шерстяные, уток по цвету соответствует кромке. Восемь центральных дощечек участвуют в перебросе, по кромочных 4 с каждой стороны образуют кромку с заправочным рисунком. Перебросы выполняются одновременно двумя парами дощечек. Между перебросами – по 3 поворота дощечек.

4.7 Ткачество на ниту и на бердышке

Моделирование цветом и ритмом: заправочные пояса. При изучении образцов ткачества визуально определяются нити основы и утка. Большинство тканых на берде традиционных поясов являются *основными*, то есть поверхность пояса представляет собой структуру из плотно прибитых ниток основы. Нить утка стянута и определяется только в кромке пояса. Самыми простыми по технике выполнения являются *заправочные* пояса, рисунок которых создается в момент снования нитей для ткачества на качулке или свойлочке или заправки нитей в бердо. Заправочные пояса моделируются на уровне количества конструктивных элементов (нитей), цвета и ритма, то есть порядка заправки в бердо нитей разных цветов.

Для выполнения реконструкции пояса необходимо бердо, сновальная рама, челнок, специальный деревянный прибойный нож и опора для фиксации основы при тканье. В основном, технология ткачества *на ниту* не отличается от ткачества на берде, но в ней используется более примитивное и архаичное оборудование: первый зев создается за счет обматывании при сновании качулки или свойлочка нитями основы, второй – при помощи петель-нитченок. Реконструкция процесса ткачества на ниту показала, что практически все технологические приемы, выполняемые на берде, возможно выполнить и на ниту.

В качестве материала для основы пояса используются прочные, крученые шерстяные нити различных цветов. Утком могут служить те же шерстяные нити, а также достаточно толстые и жесткие льняные, джутовые и

хлопковые нити. Необходимы также контрастные по цвету технические нити и прочный шпагат из любого натурального материала.

Моделирование количеством конструктивных элементов (нитей) определяет ширину изделия.

Начать снование допустимо с нитей любого цвета: нити поочередно подвязывают к штырю рамы и снуют подряд все нити, затем подвязывают в любом порядке нити других цветов и также снуют все нити. После окончания снования конец и начало пояса перевязываются техническими нитями. Конец основы пояса закрепляют узлом, нити начала будущего пояса заправляют в щели и отверстия берда в соответствии со схемой. В состоянии натяжения бердо устанавливается в горизонтальное положение.

Узел в конце пояса закрепляют на прочной опоре, узел в начале пояса зажимается в держалках и фиксируется на поясе ткача в состоянии натяжения нитей основы. При движении берда вверх – вниз образуется зев между неподвижными нитями, продетыми в отверстия берда и нитями, движущимися в щелках. В открывшийся зев прокладывается уток, который замыкается следующим движением берда и прибивается ножом.

Моделирование техникой ткачества на бердышке. Ткачество на берде в этнической традиции многих народов создало богатейший культурный фонд – узорные пояса или пояса, *тканые с перебором*. При тканье с перебором на основном пространстве пояса функции нитей основы разделяются на фоновые и рисующие. Переборные пояса ткали, в основном, из шерсти, но в более поздних этнографических образцах выявляется различие в материалах нитей с разной функцией: фоновые нити - льняные или хлопковые, рисующие – шерстяные.

Рассмотрим процесс реконструкции эстонского пояса, тканого с перебором 1–1. Это означает, что в центральной части пояса, где выткан орнамент, нити основы заправляются в ритме: 1 нить фоновая – 1 нить рисующая. Для выполнения реконструкции пояса с перебором следует составить 2 схемы: схему заправки нитей в бердо и схему перебора.

Нити основы заправлены в бердо в соответствии со схемой заправки.

На основании органолептического изучения объекта и опыта изучения аналогичных артефактов составляется схема перебора рисующей нитью.

В схеме перебора обозначают протяжки рисующих нитей основы. При ткачестве рисунок перебора формируется моделированием зева: рукой или приборным ножом рисующие основные нити вытягивают выше поверхности замкнутого зева, создавая его *дефект*. В традиции существует множество вариантов техники перебора 1–1. При изучении объектов и ткачестве реконструкций выявлено, что перебор может выполняться на обе стороны одновременно, при этом фоновая нить становится рисующей. А также перебор может выполняться на обе стороны по очереди со сменой рисующей

нити. При выполнении техники перебора на обе стороны, одни рисующие нити поднимаются выше поверхности замкнутого зева, а другие – ниже.

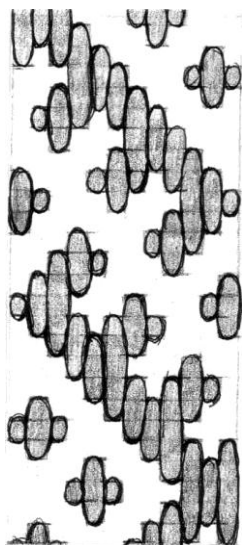


Рис. 34. Схема типичного орнамента для ткачества пояса на бердышке с перебором 2–1

Узорные пояса различных этнических групп в конце XIX – начале XX века наиболее часто выполнялись тканьем с перебором 2–1, где двум фоновым нитям соответствует одна рисующая. Для выполнения реконструкции пояса с перебором 2–1 также необходимо составить схему заправки нитей в бердо и схему перебора. В схеме ткачества с перебором изображают только рисующие нити (рис. 34).

На заправке нитей в ритме 2–1 возможно выполнение реконструкций или моделирование орнаментов в широких пределах variability. Техника формирования рисунка, в общих чертах, не отличается от перебора 1–1: формируется дефект зева и основные протяжки, которые и составляют орнамент.

Пробелы в схеме перебора означают выбор нити вниз, на изнаночную сторону, что типично для данной техники: перебор 2–1, как правило, выполняются на обе стороны. Нетрудно заметить, что большинство орнаментов, созданных на основе заправки 2–1, – ромбические, что обусловлено технологией выполнения пояса: при уточной стяжке рисующие нити дают шахматный рисунок поверхности, который, соединяясь протяжками, составляет ромбический орнамент.

В Прибалтике, Эстонии и Латвии встречаются широкие, искусно орнаментированные пояса, выполненные с применением обоих видов переборов. Основная декоративная поверхность выполнена, как правило, перебором 2–1, рисунок вдоль кромки – 1–1.

Моделирование фактуры и структуры поясов, тканых с перебором, не исчерпывается технологией выполнения. Рисующие нити перебора имеют рельеф, который проявляется особенно выразительно при включении в структуру пояса нитей основы из разного материала: фоновых – льняных или хлопковых, рисующих – шерстяных.

Техники ткачества поясов на дощечках и на берде не исчерпываются описанными приемами. Но ткачество с переборами является наиболее архаичным и декоративно выразительным способом моделирования структуры и фактуры пояса, дающим наибольшие возможности моделирования.

Конструкция традиционного восточнославянского пояса состоит из основного пространства и кистей. Моделированием основного пространства поясов следует считать изменение ширины, которое достигается увеличением или уменьшением количества конструктивных элементов.

Кисти русских поясов из коллекции РЭМ разнообразны по технике выполнения и декоративным приемам [70]. Наиболее часто в этнографических поясах выполнялись навешенные кисти с головкой или без нее.

Мужской пояс из Тульской губернии завершается двухярусной кистью, состоящей из четырех навешенных кистей: верхняя – короткая – расположена на основном пространстве пояса; три кисти навешены на шнуры. Шнуры сформированы обматыванием восьмеркой нитей основного пространства пояса. Дополнительные нити, формирующие кисть, приматываются вспомогательной нитью к основному пространству пояса и шнурам, затем пришиваются.

Пояс из Рязанской губернии (предположительно женский), сотканный на дощечках заправочным орнаментом, завершен навешенной кистью с использованием дополнительных материалов. Оба конца пояса представляют собой круглые в сечении валики, обшитые хлопковой тканью серого и белого цвета. Валики оплетены нитью с нанизанным на нее бисером. Завершают композицию красные навешенные кисти без головки.

В традиционном моделировании русских поясов выделяется следующая закономерность: сложно разработанному основному пространству пояса соответствует простая по технологии выполнения и декору кисть; и наоборот, несложный шнур или заправочный пояс часто снабжен сложной кистью.

Подобная закономерность выявляется и при исследовании Прибалтийских, в частности, Эстонских и Латышских поясов. У поясов, принадлежащих этим традициям, сложных по технологии и совершенных с точки зрения традиционной эстетики, кисти, как правило, отсутствуют.

Возможности моделирования техникой при ткачестве на берде позволяют создавать актуальные текстильные объекты. Ткачество без точной стяжки, то есть получение собственно ткани, бесконечно расширяет

возможности дизайна фактуры и структуры текстиля. Собственный опыт автора, а также дипломное проектирование на Кафедре декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Института прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна доказывает актуальность применения ткачества на берде для создания современного художественного текстиля.

4.8 Ткачество на традиционном ткацком станке

Традиционный ткацкий станок, его конструкция и дизайн, прошел длительную историю видоизменений и к XIX веку приобрел ту форму, которую мы можем изучать в музейных экспозициях, частных собраниях, мастерских художников-прикладников.

История ткачества до станка представляет собой многообразие архаичных технологий и соответствующего им оборудования, которое в ходе развития было отвергнуто или, наоборот, вошло в конструкцию станка. Нитченки, бердо, поперечные бруски, подножки, а затем и рогульки, вкопанные в землю, преобразовались в составные части этнографического станка практически без изменений. Убедительная реконструкция процесса тканья доказывает, что в XII в. устойчивая рамная конструкция стана на восточнославянском пространстве не сложилась окончательно, и фиксация натянутых нитей основы достигалась закреплением их непосредственно на фигуре ткачихи. Такая фиксация обеспечивала свободу движений рук, но, в тоже время, привязывала мастерицу к своей работе. Необходимость большей эргономичности подготовили следующий этап в изменениях ткацкого оборудования – создание конструкции традиционного ткацкого станка.

Инструменты и оборудование – посредники между творцом (человеком) и вещью – объектом деятельности. Когда речь идет о традиционном оборудовании или об этнографическом экспонате-оборудовании, как в данном случае о ткацком станке, имеет смысл исследовать, насколько близок к идеалу станок как посредник в работе и в творчестве, то есть насколько он эргономичен.

Станки изготавливали, в основном, из специально подготовленной древесины сосны, клена, реже из березы. Традиционный станок состоит из *ставин* или *гусаков*, то есть двух стоящих боковых неразборных конструкций с выемками для валов, и поперечных брусков, соединяющих гусаки при помощи шипов. Обычно конструкция укрепляется клиньями, вставляющимися в прорези шипов. В редких случаях гусаки собираются их двух частей: верхней и нижней.

Изучение большого числа станков, происходящих из центральных и южных губерний России, а также Белоруссии, по литературным источникам, частным и музейным коллекциям выявили параметры разброса размеров станков в следующих пределах:

- ширина, включая толщину брусков, из которых изготовлен станок, колеблется от 58 до 70 сантиметров;
- глубина (или длина) – 112–126 сантиметров;
- высота от пола до вершины гусака – около 120 сантиметров.

Ширина, то есть расстояние между гусаками, является основным размером станка, определяет длину валов и, соответственно, максимальную ширину ткани, которую возможно произвести на определенном станке. Ширина полотна, которое ткали на подобных станках, обычно составляла 36–46см. Эти параметры полотна выявляются и при изучении этнографического текстиля, в конструкции которого наиболее цельно сохраняется первоначальная форма полотна, в частности, полотенец, рубах, шушпанов.

Характерной особенностью центрально- и южнорусского традиционного ткацкого станка является расположение валов на определенной высоте от пола. *Навой* ткацкого станка, расположенный напротив *товарного вала*, обычно навешивается на высоте 80–90см от пола, что позволяет манипулировать достаточно тяжелым навоем максимально комфортно в момент навоя основы на станок. Товарный вал, на который наматывается готовое полотно, и за которым сидит мастерица, расположен на уровне талии сидящей за станком женщины, то есть на высоте около 58 см. Высота расположения товарного вала при небольшой ширине рабочей поверхности создают возможность точных манипуляций руками, что особенно необходимо для узорного ткачества.

Длина (глубина) станка определяет расстояние основного вала от мастерицы. Этот параметр оказывается важным и в процессе ткачества (поскольку ограничивает длину растянутой основы) и в момент наматывания готового полотна и прокручивания основы. Опыт работы на традиционном станке показывает, что глубина стана, составляющая около 120 сантиметров, позволяет прокрутить основу и закрепить валы, практически не прерывая работу, что особенно важно при выполнении сложного рисунка.

Изучение узорного ткачества в традиционном восточнославянском костюме, на полотенцах и фрагментах узорной ткани выявило зависимость параметров узорно тканых поверхностей от конструкции и эргономики станка.

Размеры узорно тканых фрагментов соответствуют параметрам поверхности, которую создают нити основы на расстоянии между товарным валом и бердом станка. Эту поверхность ткачиха видит перед собой целиком после очередного прокручивания основы и может контролировать соответствие рисунка, композиции и качества выполняемому образцу.

Ткачество – процесс создания новой ткани, новины – осмысливалось на мифологическом уровне как созидание будущей жизни, поскольку в него переходит мифологический и ритуальный аспект прядения [71],[72],[73]. Ткани для обрядов, свадебного костюма, на придание – изготовлены

наиболее искусно и сложно моделированы по всем параметрам. В них в полной мере выражена традиционная эстетика.

Моделирование количеством конструктивных элементов при ткачестве на станке ограничено техническими возможностями оборудования: шириной основного и товарного вала, длиной и частотой применяемого берда. Количество утков в принятой единице измерения тоже является моделированием на уровне количества конструктивных элементов, кроме того, частота утка влияет и на структуру ткани, увеличивая ее плотность.

Самым простым и традиционным способом декорирования ткани является введение цвета и ритма полос по основе и по утку. В восточнославянской традиции ткачества выявляется в пестрядинных тканях и половиках. В текстильной традиции восточных славян пестряди применялись первоначально в ткачестве для бытовых нужд и повседневной одежды (рубашки, сарафаны, юбки, порты). В конце XIX – начале XX века пестрядинные ткани стали использовать и для праздничной и свадебной одежды [18].

На пестрядинной основе часто выполняли половики – аксессуары интерьера, возникшие в XIX в традиционном ткачестве народов Севера Европы и популярные до настоящего времени. Половик вполне уместно рассматривать как объект этнического дизайна, поскольку в нем текстильная традиция использовала новый материал в новых условиях существования: обилие на рынке мануфактурных тканей по невысокой цене. Поскольку одежды из готовой ткани и, соответственно, вторичного сырья стало значительно больше, возник способ его использования как нового материала дизайна: старая одежда разрезалась на ленты и использовалась в качестве утка новой текстильной формы.

Кроме моделирования на основе цвета в заданном или хаотичном ритме полос – смены контрастных утков, традиция разработала приемы узорного ткачества, применяемые только из полос ткани. К таковым относятся: *«жгутики»* и *«косички»*, *обматывание* утка полоской контрастной ткани, *ляпочиха*. Половик «адаптировал» и техники узорного ткачества, характерные для тканей: закладное, бранное ткачества и другие.

Моделирование цветом и ритмом по основе и утку, как наиболее простой способ декорирования ткани, широко применялся у финно-угорских народов России, в Скандинавии и Европе. На протяжении столетий и до настоящего времени популярна ткань в клетку – *шотландка*, ритмы вертикальных и горизонтальных полос которой в аутентичном первоисточнике хранят информацию о кланах Шотландии. Менее известна традиция ремесленного производства ткани в полоску и клетку, сформировавшаяся в Японии в начале XVIII века [74]. В это время в районе Кавати широкое распространение получило возделывание хлопка, а также его обработка и прядение на механических прялках. Тонкие и прочные нити

отличного качества окрашивали природными красителями, из которых наиболее часто применяли индиго. Ремесленники Кавати вырабатывали, в основном, ткани в бело-синюю полоску и клетку, искусно применяя ограниченную цветовую гамму в ритмических композициях. В XX веке стали вырабатывать и однотонные ткани, белые и синие, на которые затем наносили рисунок по трафарету. Ткани Кавати вырабатываются до настоящего времени и применяются для изготовления кимоно и изысканного постельного белья.

Моделирование ткачества на уровне техники – традиционное узорное ткачество. Горизонтальный стан, его устойчивая конструкция создали условия для развития сложных техник моделирования поверхности и структуры ткани, характерное для многих народов Евразии. Наибольший интерес с точки зрения традиционной технологии и дизайна представляет традиционное узорное ткачество. Его разнообразные техники составляют этнографический костюм, «наполняют» текстиль для убранства жилища восточнославянских народов. Узорное ткачество определяется в тканях для рубаш, передников, понев, шушпанов, на полотенцах-*набожниках*, скатертях [16],[32]. Обилие иллюстративного и фактического материала в литературных источниках и музейных коллекциях позволяет провести реконструкцию основных приемов узорного ткачества и систематизировать их точки зрения моделирования структуры ткани.

Фрагменты узорной ткани, включенной в костюмный комплекс, имели, как правило, небольшую ширину (в среднем 36-46 см) и производились на узких станках. Узорное ткачество выполняли, в основном, на *двухремизной ткани*, изредка и на *многоремизной*, чаще всего – не более 4 ремизок.

Моделирование нитями утка структуры ткани. К этой группе приемов относятся ручные переборы и закладное ткачество. При их выполнении ткань *моделируется на уровне цвета, ритма и техники.* Изменение фактуры и структуры ткани происходит при применении различных материалов: традиционно ручные переборы и закладное ткачество производят шерстяным утком на льняной основе.

Закладное ткачество – один из наиболее архаичных приемов ручного ткачества, характерный для русских, особенно юга России, а также для украинцев и белорусов. Для выполнения этого приема в каждом полотняном зеве работают несколькими утками разных цветов в соответствии с рисунком.

Закладное ткачество выполняется с зацепом или без зацепа утков, прокладываемых в один зев. В традиционном костюмном комплексе чаще всего определяется закладное ткачество без зацепа: в структуре ткани определяются характерные отверстия.



Рис. 35. Образцы браного ткачества с южнорусскими мотивами.
Реконструкции автора.

Моделирование структуры ткани нитями дополнительного утка. Введением дополнительного утка выполняются приемы перебор под полотно, браное ткачество (рис. 35), выборное ткачество и тканье на просвет.

При выполнении приема *перебор под полотно* в открытый зев вместе с полотняным утком вводится дополнительный рисующий уток, контрастный по цвету. Дополнительный уток прокладывается на поверхности, соответствующей силуэту рисунка. Перебросы дополнительного утка в следующий зев выполняются, как правило, по изнаночной стороне ткани.

Для создания рисунка браного ткачества вводится *бранный уток* который прокладывается между зевами независимо от полотна в соответствии с рисунком. Для создания орнамента на русских узорных тканях для чаще всего использовали бранный уток из контрастной по цвету – красной шерсти на фоне белого полотняного льняного утка. Бранные утки прокладывались в различных исследованных этнографических фрагментах с интервалом в 1, 2, 3 и 4 полотняных утка.

Техника выполнения выборного ткачества не отличается от браного, но прием выполняется не на всю поверхность ткани (от кромки до кромки), а на участке. Выборных утков может быть несколько на одном горизонтальном уровне ткачества.

Тканье на просвет выполняется дополнительным утком или несколькими дополнительными утками (в зависимости от рисунка). Дополнительный уток (или утки) прокладывается 2 раза в интервале между полотняными утками на участках, уплотненных по рисунку. Полотняный уток на том же уровне образует участки прореженной фактуры, которые и создают *просвет*. Таким способом декорировались рукава свадебных женских рубах и передников в вепском традиционном костюме.

Моделирование нитями основы и утка структуры ткани. Манипулируя нитями основы и полотняного утка получают кисеи – прореженные ткани, которые использовали чаще всего для убранства жилища. При выполнении кисеи уток прокладывается в зев, образованный вручную между нитями основы, скрученными пучками.

Дизайнеры современного текстиля и костюма из многообразных техник узорного ткачества используют, в основном, браное. Однако возможности применения традиционных приемов далеко не исчерпаны, что доказывают исследования актуального текстиля и собственные разработки автора.

Результаты исследований вариативных возможностей архаичных и традиционных технологий приведены в табл. А 2 [Приложение А]. Сведения, обобщенные в таблице дают представление о разнообразии и богатстве средств художественной выразительности, которые дает традиция художнику прикладного искусства и дизайнеру. Но мастер не может (и не должен) ограничивать выбор воспроизведением традиционных техник: палитра авторских приемов на основе традиции бесконечна.

5. ЭТНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН НА ОСНОВЕ АРХАИЧНЫХ И ТРАДИЦИОННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФОРМ

5.1. Этничность моды

Основные закономерности моделирования предметов традиционного текстиля, результаты изучения которых представлены в предыдущей главе, позволяют определить возможности применения архаичных и традиционных текстильных технологий для моделирования объектов актуального этнического дизайна.

Современное моделирование форм войлока включает в себя традиционные плоские формы изделий – ковры, панно; а также полые плоские формы – чупки, сумки. Объемные полые формы – головные уборы и обувь – постоянно воспроизводятся современной этнической модой. Перечисленные полые формы получают как бесшовным валянием, так и сшиванием из отдельных деталей.

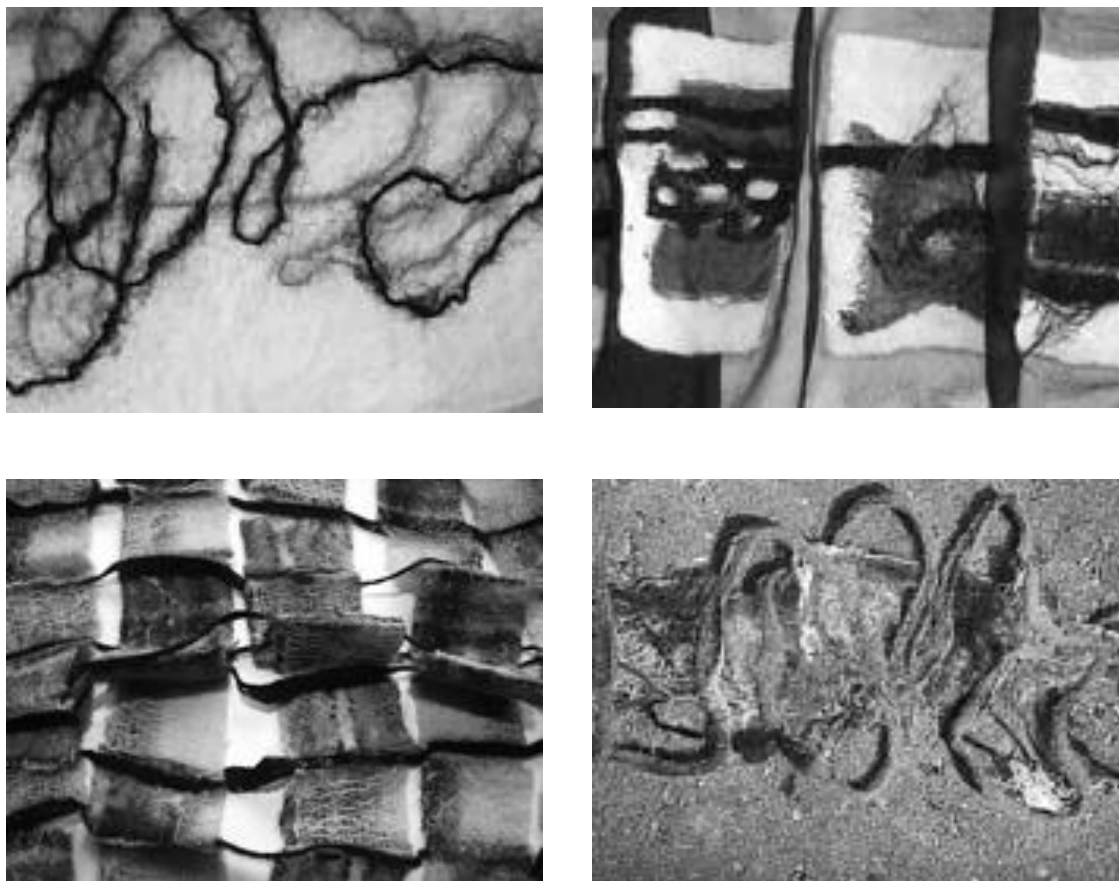


Рис. 36. Пластичные структуры современного войлока

В современном прикладном искусстве и дизайне применяют моделирование войлока на уровне структуры, получая нетрадиционные разрыхленные поверхности или поверхности с произвольными отверстиями. Этим способ моделирования получают актуальные аксессуары и предметы одежды: палантины, украшения, жакеты. Выразительным приемом моделирования войлока на уровне структуры является вваливание в пластину дополнительных материалов: нитей, тканей, кружева (рис. 36).

Нетрадиционным приемом формирования структуры войлока является *сухое валяние* или *фильцевание* специальной зазубренной иглой. Фильцеванием получают войлочную пластику малых форм: украшения, сувениры, игрушки. Ювелирные украшения из войлока – актуальная и креативная форма выражения возможностей архаичной текстильной технологии в современности. На потребителя дизайна, в данном случае, воздействует контраст архаичности технологии и актуальности ее воплощения.

Современные дизайнеры текстиля, разрабатывая модные коллекции, применяют шерстяную кудель для *наваливания* на ткань, служащую основой структуры. В данном техническом приеме войлок применяется как дополнительный материал, при помощи которого создается сложная структура текстиля.

Войлоковаление – далеко не единственная технология, способная породить актуальные объекты моды. Плетение, вязание и архаичное ткачество также привлекательны своей способностью создавать «живые» вещи, в которых так нуждается и современный производитель, и потребитель дизайна.

Экспериментом автора в области этнической моды и дизайна текстиля является показ, прошедший в секции Дизайн моды на Пятой Санкт-Петербургской Бьеннале дизайна Модулар–2005 [75].

Коллекция «Солнце Гипербореи» была представлена в разделе *haute couture*. Для создания полотен применялись архаичные и традиционные технологии: плетение иглой, спрэнг, ткачество на берде, вязание на спицах и крючком. Эти технологии представляют все возможные модули создания текстиля: на основе петли и узла (плетение иглой, вязание), свива (спрэнг) и вертикально-горизонтальное переплетение, то есть, собственно ткачество.

Идея коллекции питается от русских и финских этнических корней. Для создания моделей применялись только рукотворные полотна, соединенные вручную шнурованием или сшиванием (рис. 37). Разреженные эластичные структуры полотен, развиваются в пространстве, повторяя или сглаживая скульптуру тела. Цветовая гамма коллекции выдержана в пастельных тонах, заключенных в нечеткие ритмы кругов и полос.

Полотнища, из которых состоят костюмы, имеют простейшие формы, органичные для технологии выполнения: квадраты, прямоугольники, полосы,

круги. В элементарном моделировании костюмов текстильные формы применены целиком, без разрушения первоначальной формы и являются основной конструктивной единицей.



Рис. 37. Костюм из коллекции «Солнце Гипербореи» [75]

Идеи коллекции «Солнце Гипербореи» получили развитие в дипломном проектировании на Кафедре ДПИ и Института прикладного искусства СПГУТД. «Проект трансформации одежды» (Н. Денисова, руководитель Т. И. Исаева) представляет собой коллекцию, модели которой выполнены в технологии спрэнг и сотканы на берде. По цвету и ритму коллекция имеет своим аналогом пестрядь народа коми-зырян. В переложении автора пестрядь превратилась в эластичные спрэнг-полотна, выполненные вручную, с ритмом полос и ромбовидным рисунком. Цельные полотна, не подвергаясь раскрою, формируют модели: платья, топики, юбки. На подиуме предметы одежды превращающиеся в аксессуары: сумки, рюкзаки. Для выполнения моделей использованы разнородные и, на первый взгляд, несовместимые материалы: объемная пряжа ручной и фабричной

выделки, синтетические нитки, ленты, нарезанные из шелка и смесовых тканей. Актуальное дизайнерское решение соединило разнородные материалы в единую фактуру, напряженную и органичную одновременно.

Литературные источники едины во мнении о том, что возросший интерес к этническому костюму связан с его многозначностью, притягательностью образов и поиском новых решений. История современной моды свидетельствует, что свои эстетические, художественные и этнические особенности костюм обретал на протяжении длительного времени, реализовываясь в синтезе Востока и Запада [76].

Обширной областью приложения этнического дизайна является дизайн среды, в частности, ландшафта и интерьера. Ежедневная практика и многочисленные периодические издания содержат проекты и реализованные идеи создания этнической среды. Текстиль в создании стиля интерьера зачастую несет основную тему, а также колористическую и композиционную нагрузку. Один из ярких примеров – коллекция текстиля для пола, реализующая экологические, этнические и фольклорные мотивы [77]. Ковры различных размеров и форм выполнены из разнообразных материалов: кожа, мех, шерсть, хлопок, *джут*, *сизаль*, синтетика. Преобладают тона природного ландшафта: песка, ракушек, гальки, коры, жухлой листвы. Более яркие цвета акварельны, напоминают краски полевых цветов. Орнаментальные мотивы, которые скупно введены в коллекцию, соотносятся с простейшими фольклорными мотивами: полосами, напоминающими половики и квадратами, ромбами, треугольниками – лоскутными мотивами.

Современные дизайнеры интерьера используют природные материалы так же, как их использовали «протодизайнеры» – для изготовления различных полостей для хранения одежды, предметов быта, а также мебель. Каталог «*Ikea 2012*» под девизом «Все в дом: комфорт в порядке вещей» представляет разнообразные шкатулки, корзины, абажуры, стулья и кресла, сплетенные из ивового прута, щепы, стеблей растений [78]. Кроме плетеных и вязаных аксессуаров, этнические мотивы изобильно представлены в коллекции текстиля для дома. Ткани и готовые формы воспроизводят цветовую гамму, ритм и орнаменты, традиционные для стран северной и восточной Европы. Современное производство использует вечные ритмы пестряди, фольклорные орнаменты в узких полосах – вечные мотивы дизайна поверхности безворсовых ковров.

5.2 Этника в арт-дизайне

Дизайн среды и, в частности, интерьера является наиболее частой сферой воплощения этники. Однако включение современной текстильной инсталляции в экспозицию традиционного музея представляет собой неординарное решение дизайна музейной среды.

Экспозиция Российского Этнографического музея (Санкт-Петербург) «Народы Северо-запада России и Прибалтики XVIII-XX вв.» включает инсталляцию из трех масштабных композиций, созданных из текстильных и природных материалов: льна, джута, бересты, прутьев. (Авторы С. Комарова, Т. Исаева, А. Шипунова) [79]. Композиции представляют собой монументальные текстильные объекты, которые не несут на себе узнаваемые орнаментальные мотивы определенных этнических групп, но выполнены из материалов, включающих зрителя в среду обитания народов Ленинградской области. Инсталляция ассоциируется со значимыми текстильными формами в культуре этих народов: тканями, полотенцами, поясами. Для выполнения этой композиции были созданы авторские ткани, соединившие в себе дикий природный материал и общие черты культурной традиции народов, что выявляет концептуальный подход к решению задачи дизайнера (рис. 38).

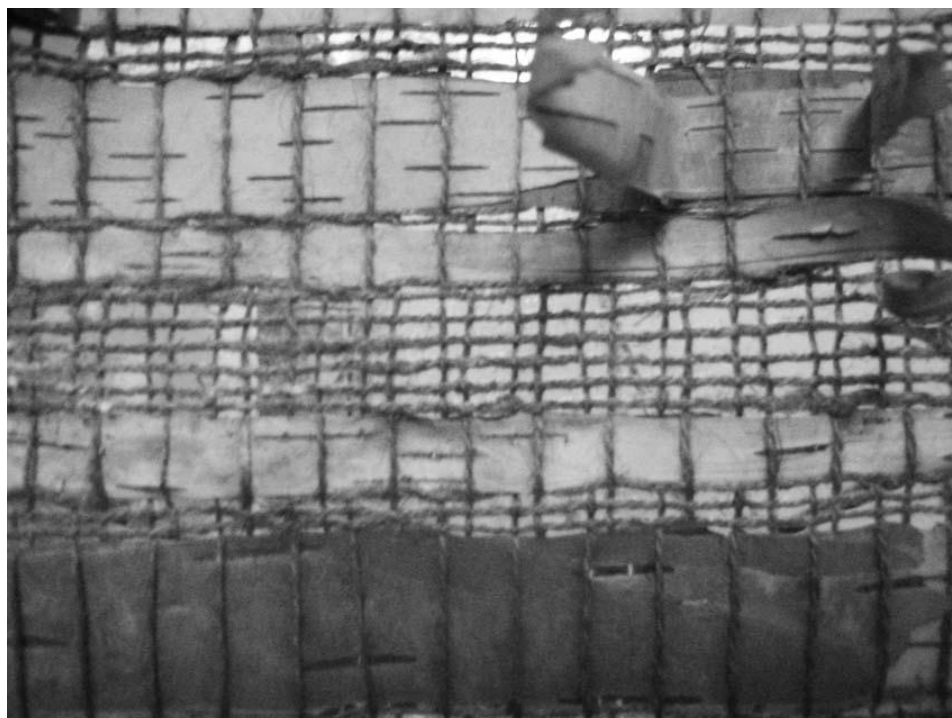


Рис. 38. Фрагмент тканины из инсталляции в экспозиции РЭМ «Народы Северо-запада России и Прибалтики XVIII-XX вв.» 2003 г.

Инсталляция выполнена в характерной для восточнославянских, финно-угорских и прибалтийских народов технологии: ткачество на берде.

В современном интерьере древний и актуальный войлок может стать смысловой и декоративной доминантой, что и является притягательным для молодых художников. Курсовой проект – панно «Время лося» (рис. 39) выполнен Е. Черепановой в смешанной технике: традиционное мокрое

валяние, аппликация, включение дополнительных элементов (ткани), вышивка. В основе замысла работы – древний календарь коми, в котором смена сезонов и месяцев года соотносилась с физиологическими циклами промысловых животных, изображенных стилизованно.

К интерьерному дизайну относится дипломный проект «Текстильная инсталляция с использованием приемов традиционного ткачества карел», созданный на кафедре ДПИ и НП Института прикладного искусства СПбГУТД (И. Ишанина, руководитель Т. И. Исаева, 2006 г). Проект составляют пять неярко белых тканей длиной около двух метров, выполненных на традиционном ткацком стане. Жесткая джутовая нить заменила традиционный лен, создав еще более выразительную, сетчатую фактуру. Традиционные для искусства карел приемы узорного ткачества тканье на просвет и перебор под полотно выявили эффект прорежения и уплотнения структуры, создавая впечатление игры света.



Рис. 39. Панно из войлока «Время лося». Фрагмент, курсовой проект, кафедры ДПИ и НП СПбГУТД. 2008 г.

Этническую концепцию в основе замысла может иметь и артефакт самого сложно определимого вида дизайна – арт-дизайна. Экспериментом в этом направлении является дипломный проект «Когда земли еще не было» (Г. Морев, руководитель Т. И. Исаева, 2007 г.).



Рис. 40. Арт-объект «Когда земли еще не было». Фрагмент, дипломная работа, смешанная техника, кафедра ДПИ и НП СПбГУТД. 2007 г.

Арт-объект представляет собой текстильную скульптуру, соединившую единым замыслом разнородные материалы: основу из металлического прута на подиуме из стекла и керамики, оплетенную льняным шпагатом (рис. 40). Грубый *первоматериал*, неотбеленный лен, образует форму, выполненную в самых архаичных технологиях: спрэнг и плетение иглой.

Не имея конкретного источника или аналога в традиционном искусстве, концепция проекта основана на мифологии первотворения эвенков. «Скульптура пытается освоить и сконцентрировать движение. Два мифологических персонажа формируют пространство, соединяясь, переплетаясь, образуя паузы и тонкие вибрации; нет ни начала, ни конца... Мир бесконечен», – пишет рецензент С.А.Бусыгина, доцент Кафедры художественного текстиля СПб ГХПА им. А. Л. Штиглица.

Примеры выставочных и дипломных проектов имеют весьма несхожий видеоряд, однако существуют общие черты, связывающие разнообразные художественные явления внутренним смыслом.

Безусловно, самая выразительная общая черта этнического дизайна – обращение к архаичным и традиционным технологиям. Современный дизайнер, в отличие от традиционного мастера, не репродуцирует устойчивые технологические приемы, а относится к ним как к пластичному средству художественной выразительности. Этим объясняется характерное укрупнение фактур и структур текстиля, помещенных под микроскоп внимания.

Общей тенденцией этнического дизайна является использование экологических материалов или «первоматериалов». Включение в полотна смесовых и синтетических волокон создает напряженную и выразительную фактуру и структуру объектов.

Разнообразие форм проявлений этнического дизайна создает необходимость систематизации этого направления дизайна текстиля. Выделение и обобщение тенденций этнического дизайна по признаку соответствия цветовым и ритмическим аналогам в этническом искусстве не представляется возможным: в приведенных примерах цветовая гамма колеблется от прямого заимствования традиции до авангарда. Еще менее достоверной представляется классификация на основе формообразования объектов дизайна: оно охватывает диапазон от вполне традиционной узорной ткани («Текстильная инсталляция с использованием традиционного узорного ткачества карел») до авангардных костюмов и арт-объектов («Проект трансформации одежды», «Когда земли еще не было»).

Приведенные примеры выставочных проектов, коллекций одежды, аксессуаров и арт-дизайна имеют несхожий видеоряд, однако существуют общие черты, связывающие разнообразные художественные явления внутренним смыслом. Анализ комплексов и объектов выявляет признаки этнического дизайна, происходящие из различных уровней восприятия и воспроизведения культурной традиции.

Из первого, внешнего уровня восприятия происходят артефакты, своеобразно воспроизводящие формальные признаки этнического искусства: орнаментальные мотивы, цветовой строй, основные формы.

К более глубокому уровню восприятия и осмысления традиционного искусства, не воспроизводящему непосредственно внешние признаки и формы, относятся текстильные инсталляции в экспозиции «Народы Северо-запада России и Прибалтики XVIII-XX вв.», коллекция одежды «Солнце Гипербореи, дипломный Проект трансформации одежды и другие творческие эксперименты». В русле этой тенденции авторы заимствуют архаичные и традиционные технологические приемы и конструкции, создавая новые формы. Перечисленные проекты имеют признаки этнического

моделирования, поскольку в объектах дизайна изначальная текстильная форма используется как единица моделирования.

И, наконец, выделяется третий вид этнического дизайна, неформальный, который не воспроизводит традиционные решения и узнаваемые символы, и обращается, скорее, к межэтническому, чем к этническому источнику. Автор решает концепцию актуальными средствами художественной выразительности близкими к авангарду. Пример такого решения проект «Когда земли еще не было».

Признаки неформального или концептуального этнического дизайна проявляются в той или иной степени во всех проведенных примерах. Несомненно, эта тенденция представляет собой наиболее перспективную линию в развитии этнического дизайна текстиля.

Неформальная линия этнического дизайна к настоящему моменту имеет свою историю, факты которой можно было наблюдать в Санкт-Петербурге. Биеннале дизайна Модульор–2003 включала в себя теоретическую конференцию «Время дизайна», экспозицию «Этнодизайн» и совместный проект Российского этнографического музея и Союза дизайнеров России «Протодизайн». В этот же период в галерее дизайна Vulthaur состоялись две выставки «Арне Якобсон - известный и неизвестный» и «Мастера датского дизайна», объединенные общим названием «Дания. Чистый дизайн». Обе эти экспозиции своеобразно и тонко выразили этническую линию современного дизайна.

Галерея Дизайна Vulthaur представляет собой пространство, очищенное от излишеств – только кирпичная кладка. Потолок – обнаженные балки и перекрытия. Выставочное оборудование из Дании, легкие полупрозрачные ширмы. Выставка *Мастера датского дизайна*, по признанию специалистов, доказала, что дизайн в Дании больше чем брэнд. Это жизнь современности, которая сохранила в себе лучшее из прошлого.

Благодаря «Чистому дизайну», возможно, понятие дизайн изменилось. Постепенно утрачиваются оттенки прикладной декоративности, случайности, избыточности, взамен приобретается продуманность, функциональность, простота.

Выставка «Протодизайн» (Санкт-Петербург, 2003 г.), прошедшая в Российском этнографическом музее, представила предметы, которые принято называть этнографическими, в неожиданном ракурсе – как предметы дизайна. В каждом из экспонатов содержался нюанс конструкции, позволивший отнести его к объектам дизайна или, если иметь в виду происхождение этих вещей, объектом протодизайна. Таким нюансом конструкции являлась выраженная эргономичность. Несомненно, что, если руководствоваться признаком эргономичности, то к объектам протодизайна можно отнести большинство предметов этнографии.

Восьмая Петербургская биеннале дизайна Модульор–20011, прошедшая 11–20 ноября в галерее Эарта, продемонстрировала убедительную линию развития арт-дизайна, который стал значимым разделом экспозиции [80]. Именно в разделе «Арт-дизайн» авторы продемонстрировали владение традиционными технологиями в контексте современности.

5.3 Актуальные материалы этнического дизайна текстиля.

Требования актуального этнического дизайна предполагают применение разнообразных и разнородных материалов и технологий для воплощения творческих идей.

Одна из актуальных тенденций дизайна конца XX–начала XXI в. – неординарное отношение к материалам и необычное их использование. Эта тенденция распространилась как на традиционные текстильные материалы, так и на применение новейших достижений науки и промышленности в этой области.

На рубеже XX и XXI века резко возрос информационный поток, что вызывало у человека ощущение «неуютности» в быстро меняющемся мире. Очевидно, этим объясняется его потребность в каких-либо маркерах, выполняющих роль якоря или имитирующих стабильность. Новые требования к материалам дизайна происходят из этих ощущений. Дизайн различных направлений, как чуткий барометр перемены спроса, начинает широко использовать «руины» фундаментов зданий, «старые» стены, «разводы и трещины» на поверхностях «старой» мебели, «бабушкины» игрушки. Оценка эстетических свойств материала, таким образом, перемещается на другие позиции. Появляется потребность в материалах «проживших жизнь», и, следовательно, в имитациях естественного старения поверхностей и фактур.

Например, новый взгляд на традиционный материал дизайна среды – дерево – выявляет его природную форму, естественную шероховатость поверхности, линии трещин от рассыхания или потемнение от времени. «Дикие», не подвергшиеся культурной обработке материалы, используют и этнический дизайн текстиля, создавая арт-объекты из растений: трав, прутьев, ветвей. (Экспозиция РЭМ «Народы Северо-запада России и Прибалтики», С. Комарова, Т. Исаева, СПб, 2003 г.; экспозиция «Восходящие потоки», Выборг, Выборгский замок, Т. Исаева, Е. Элек, А. Шипунова, Выборг, 2007 г.)

В дизайне текстиля моделирование одежды и производство тканей «проживших жизнь» имеет уже достаточно длительную историю и прочные позиции. Временем зарождения этой тенденции следует считать моду 70-х годов XX века на линялые и протертые джинсы. С этого времени постоянно развивается модная линия имитаций природного крашения, естественно выгоревших и линялых тканей различного назначения, как для одежды, так и

интерьерных. С 80-х годов в моду и в обиход вошла «мятая ткань», став предвестником развития «небрежной» линии в дизайне костюма и визажа [81]. Мятому костюму соответствуют всклокоченная прическа и «трехдневная щетина» на щеках мужчин. Последнее десятилетие создало неожиданные образцы в рамках этой тенденции: ткани, «лоснящиеся от длительной носки», и «грязные» ткани.

Современный дизайн текстиля часто использует для создания ткани материалы, имитирующие следы ручной работы: неровно выработанные шерстяные и льняные нити, шелк или хлопок с комками – «дефектами» прядения с использованием примитивной техники. Сложное моделирование структуры нити позволяет получать выразительную поверхность ткани, на которой рельефно прорисовываются отдельные нити. Следуя этнической линии в актуальном моделировании ткани часто используется эффект рыхлого прибора утка, что позволяет имитировать этнографические и домотканые материалы.

Новейшая тенденция в дизайне текстиля отражает стремление создать неожиданную живую фактуру и структуру ткани, соединив в одном объекте, казалось бы, несоединимые материалы. Таким образом, текстиль, созданный с использованием архаичных и традиционных технологий, становится актуальным артефактом. Убедительно иллюстрируют эту актуальную тенденцию курсовые и дипломные проекты, защищенные на кафедре Декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Института прикладного искусства СПГУТД за последние 5 лет. Эти работы представляют собой, прежде всего, авторские ткани как синтез материалов, несущих в своей «генетике» многоуровневую культурную информацию. Грубо выделанные текстильные материалы, ассоциирующиеся с глубокой архаикой, в неожиданном сочетании с синтетическими материалами цивилизации, создают напряженные выразительные фактуры. Создание авторских текстильных материалов продолжает и развивает актуальную тенденцию дизайна, устанавливающую диалог современности с архаикой и этникой.

7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Последние десятилетия XX и начало XXI века принесли новую волну интереса к далекому прошлому народов, которое рассматривается в самых разнообразных аспектах. Привычные, «классические» границы исследований человека и его истории с точки зрения различных отраслей знаний и научных дисциплин оказались условными или размытыми. Исследование архаичного и традиционного уклада жизни этносов приобрело для исследователей не меньший интерес, чем исторические события и факты. Поток научных сведений, приобретаемых новыми методами исследований осмысления с точки зрения науки, а также, неизбежно, воплощения в искусстве. Ученым, исследователем в области текстильных технологий в определенном смысле является и современный художник, если перед ним стоит творческая задача в русле определенной темы.

Современная ситуация не позволяет утверждать, что взгляд художника прикладного искусства и дизайнера обращен в прошлое: в настоящее время производятся и успешно используются как материал дизайна волокна, которые, возможно, имеют достоинства сравнимые с природным материалом. Использование этих материалов погружает человека в новую среду, наполненную искусными имитациями вещей. Однако текстиль из натуральных природных материалов постоянно востребован, и актуальные коллекции для интерьера, аксессуаров и одежды предоставляют возможность широкого выбора соответствующих предложений.

Современные дизайнеры чаще всего применяют традиционные натуральные материалы и их авторские вариации для решения творческих задач, лежащих в области популярных направлений дизайна текстиля – этнике и историзме. Достоверные решения в этом направлении – от реконструкции до этноавангарда – невозможны без знания технологий той эпохи, на которую ссылается художник. В свою очередь, воспроизведение технологии является лишь этапом, а не самоцелью при работе над художественным проектом. Все знания, воспринятые автором, и палитра его художественных приемов служит практической цели: создание проекта, отвечающего требованиям функциональности и имеющим высокие эстетические свойства.

Ежедневная практика дизайна доказывает, что темы этники неисчерпаемы, так же как этническое многообразие человечества в минувшие эпохи. В связи с этим, этнический дизайн текстиля, основанный на конкретных первоисточниках, вносит свой вклад в сохранение традиционного искусства народов Земли.

Глубокая архаика – так называемое примитивное искусство – неисчерпаемый источник тем для творчества художника прикладного

искусства и дизайнера, демонстрирующий идеальные образцы слияния мировоззрения, эстетики и функции.

Поскольку дизайн – функциональное искусство, этнический дизайн канонизирует ручной труд. Он «утепляет», очеловечивает холодную, интеллектуальную, индустриальную среду современности. В своих лучших образцах, этнический дизайн – это сочетание ремесла и высоких технологий, создание аутентичных вещей из экологичных материалов – дерева, кожи, шерсти. Неиссякаемый интерес к экспозициям выставок, модным коллекциям и отдельным артефактам показывает, насколько востребован этнический дизайн, который выступает проводником между современным миром вещей и миром прототипов.

Устойчивый интерес к этническому дизайну текстиля, кроме проявления экологических и эстетических предпочтений, является попыткой заново освоить мир вещей. И если из стремления приблизить к себе мир, найти опору на земле возник дизайн, в котором реализуется потребность человека утверждать о своем существовании [82], то, вероятно, этнический дизайн ближе других направлений подошел к этой цели.

8. СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Толковый словарь русского языка: В 4 т. [Текст] / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940; Т. 1 – С. 49.
2. Кравченко, А. И. Культурология: Словарь [Текст] / А.И. Кравченко – М.: Академический проект, 2000. - С. 277.
3. Гарковик, А. В. Древний текстиль из приморья (по материалам археологической керамики [Текст] / А. В. Гарковик // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня – 2 июля 2005 г.: Тез. докл. – СПб.: МАЭ РАН, 2005 – С. 152.
4. Tringham R., Hunters, fishers and farmers of Eastern Europe, L., 1971.
5. Цимидалов, В. В. Веретено в обрядах населения срубной культуры [Текст] / В. В. Цимидалов // Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С. 47-50.
6. Ардзинба, В. Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии [Текст] / В. Г. Ардзинба – М.: Наука, 1982. – С. 41.
7. Гольева, А. А. Растительные постилки эпохи бронзы Калмыкии [Текст] / А. А. Гольева // Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С. 185-203.
8. Полосьмак, Н. В., Баркова, Л. Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая IV-III вв. до н.э. [Текст] / Н. В. Полосьмак, Л. Л. Баркова – Новосибирск: ИнфоМО, 2005. – 217 с.
9. Янес, М. А. Войлоки населения южной и юго-западной Азии в коллекции МАЭ РАН [Текст] / М. А. Янес // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. - СПб.: МАЭ РАН, 2005. – С.165.
10. Грязнов, М. П. Войлок с изображением борьбы мифических чудовищ из пятого Пазырыкского кургана на Алтае [Текст] / М. П. Грязнов. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1956. – С. 40-42.
11. Андреева, Ж. В., Гарковик, А. В., Царева, Е. Г., Яншина, О. В. Древнейший текстиль в памятниках археологии юга Дальнего востока России [Текст] / Ж. В. Андреева и др. // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. – СПб.: МАЭ РАН, 2005. – С. 149.
12. Шишлина, Н. И. Текстиль эпохи бронзы прикаспийских степей [Текст] / Н.И. Шишлина // Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С.7-57.
13. Усурчак, А. Н., Литвиненко, Р. А. Орудия прядения и ткачества в памятниках срубной общности [Текст] / А. Н. Усурчак, Р. А. Литвиненко //

Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С. 204-216.

14. Орфинская, О. В., Голиков, В. П., Шишлина, Н. И. Комплексное экспериментальное исследование текстильных изделий эпохи бронзы Евразийских степей [Текст] / О. В. Орфинская и др. // Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С. 58-185.

15. Лебедева, Н. И. Прядение и ткачество восточных славян в 19-20 вв. [Текст] / Н. И. Лебедева // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в 19 – начале 20 в. – М., 1956. – С. 461-540.

16. Лабачэўская, В. А. Пвязь часоу – беларускі ручнік [Текст] / В. А. Лабачэўская. – Мінск.: Беларусь, 2002. – 208 с.

17. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия [Текст] / Авт.: Н. Соснина, И. Шангина. – СПб.: Искусство – СПб, 2006. – 400 с.

18. Горожанина, С. В., Зайцева, Л. М. Русский народный свадебный костюм [Текст] / С. В. Горожанина, Л. М. Зайцева – М.: Культура и традиции, 2003. – 127 с.: ил.

19. Давидан, О. Н. Ткани Старой Ладogi / О. Н. Давидан // Археологический сборник. Вып. 22 / Под ред. Б. Б. Пиотровского. – Л.: Искусство, Ленинградское отд., 1981. – С. 71-74.

20. Доде, З. В. Средневековый костюм народов Северного Кавказа [Текст] / З. В. Доде. – М.: Издат. Фирма РАН «Восточная литература», 2001. – С. 97-105.

21. Студенецкая, А. С. Узорные войлоки Кавказа (в свете исторических связей народов Кавказа и Азии) [Текст] / А. С. Студенецкая // СЭ. – М.: Наука, 1979. – № 1. – С. 105-115.

22. Зимина, Т. А. Валенки в русской традиции [Текст] / Т. А. Зимина // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы 9-й международной науч. Конференции. – СПб.: 2006 – С. 265-271.

23. Серошевский, В. Л. Якуты [Текст] / В. Л. Серошевский - М.: Наука, 1993. – С. 49.

24. Нахлик, А. Ткани Новгорода. Опыт технологического анализа [Текст] / А. Нахлик // Материалы и исследования по археологии СССР. № 123. – М.: 1963. – С. 228-313.

25. Русский традиционный быт. Энциклопедический словарь [Текст] / Авт.-сост. И. И. Шангина. – М.: Азбука-классика, 2003. – С. 69-77.

26. Лысенко, О. В., Комарова, С. В. Ткань. Ритуал. Человек [Текст] / О. В. Лысенко, С. В. Комарова. – СПб.: Фортис, 1996. – С. 16-20.

27. Альбевиль, М. Ф. Символика нити в традиционной индийской культуре [Текст] / М. Ф. Альбевиль // 6 конгресс этнографов и антропологов

- России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. – СПб.: МАЭ РАН, 2005 – С. 148-149.
28. Труевцев, А. В., Агапов, В. А. Краткий курс истории текстильной техники [Текст] / А. В. Труевцев, В. А. Агапов – СПб, 2005. – 126 с.
29. Olddanske Tekstiler, Copenhagen, 1950.
30. Григорьева, Г. А. Забытые традиции. Вязание одной иглой. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря [Текст] / Г. А. Григорьева. – Архангельск.: Северо-западный издат. дом, 2002. – 18 с.
31. Григорьева, Г. А. Ткани и одежда Поморья. Каталог Соловецкого государственного историко-архитектурного музея-заповедника [Текст] / Г. А. Григорьева. – Архангельск.: Северо-западный издат. дом, 2000. – С. 219.
32. Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой этнографической выставки 1867 года. Кат. выст. // Науч. ред. Н. М. Калашникова. – СПб.: Славия, 2008. – С. 9-26.
33. Nordland, Odd. Primitive Scandinavian Textiles in Knotless Netting. *Studia Norvegica*, no.10. Oslo University Press, 1961.
34. Hald, Margrethe. Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials: A Comparative Study of Costume and Iron Age Textiles, translated by Jean Olsen. Publications of the National Museum, Archaeological-Historical Series, Vol. XXI. Copenhagen: National Museum of Denmark, 1980.
35. Vajanto, Krista, Pro gradu –tutkielma, Kulttuurien tutkimuksen laitos, Arkeologian oppiaine: Huhtikuu 2003.
36. Hansen, Egon, H. Nalebinding: definition and description. Textiles in Northern Archaeology: NESAT III Textile Symposium in York 6-9 May 1987, ed. Penelope Walton and John P. Wild, pp. 21-27. London: Archetype Publications, 1990.
37. Collingwood, Peter. The techniques of sprang. Faber and faber. 3. Queen Square London. 1974.
38. Astel, Eevi. Eesti vood. Tallin: Pldmaa, 2003.
39. Ставиский, Б. Я. Между Памиром и Каспием. (Средняя Азия в древности) [Текст] / Б. Я. Ставиский. – М.: Наука, 1966. – С. 279.
40. Лысенко, О. В. Архаичные технологии текстиля: техника плетения sprang в этнокультурной традиции XIX-XX вв. [Текст] / О. В. Лысенко // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. – СПб.: МАЭ РАН, 2005 – С. 157.
41. Исаева, Т. И. Спрэнг: плетение в пространстве и времени [Текст] / Т. И. Исаева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Тез. докл. и выступлений. – СПб.: СПГУТД, 2002. – С. 80-81.
42. Савицкая, В. И. Превращения шпалеры [Текст] / В. И. Савицкая. – М.: Галарт, 1995. – С. 15.

43. Панова, Д. Т., Синецкина, Н. П. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле [Текст] / Д. Т. Панова, Н. П. Синецкина // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1986. Л., 1987. – С. 338-342.
44. Лобачевская, О. А. Полесские плетеные чепцы в контексте европейской традиции [Текст] / О. А. Лобачевская // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы 9-й международной науч. Конференции. / Под ред. Н. М. Калашниковой. – СПб.: 2005. – С. 258-264.
45. Emery, Irene. *The Primary Structure of Fabrics*. Textile Museum, Washington, 1966.
46. Слава, Мирдза. Латышские узорчатые варежки и перчатки. Латвийская Академия наук [Текст] / Мирдза Слава. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 62-68.
47. Баландина, Г. М. Традиционные женские ремесла Пинежья. Цветное вязание. Варежки и чулки [Текст] / Г. М. Баландина // Рукоделие. Ред. П. С. Шапкин и др. – СПб.: Асцендент, 1999. – С.88-102.
48. Лютикова, Н. П. Крестьянский костюм Мезенского уезда Архангельской губернии конца XIX-начала XX века в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» [Каталог] / Н. П. Лютикова – Архангельск: Правда севера, 2009. – С. 22-30.
49. *Cimdi 350 rakstu*. (Варежки из фондов Елгавского музея истории и искусства им. Г. Элиаса) – Riga: Latvijas Enciklopediju Redakcija, 1994. – 132с.
50. Радзиевская, В. Я. Ирландское вязание. Для тех, кто любит вязать [Текст] / В. Я. Радзиевская – М.: Олма-пресс, 2002. – С. 5-20.
51. Broudy, Eric. *The book of looms: a history of the handloom from ancient times*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1979.
52. Семенова, М. Н. Быт и верования древних славян [Текст] / М.Н. Семенова. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 178-189.
53. Толстой, Н. И. Оползание и опоясывание храма // Н. И Толстой. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – С. 91-112.
54. Erikson, Marianne. *Textiles in Egypt 200-1500 A.D. in Swedish Museum Collections*. Göteborg: Röhsska Museet, 1997.
55. Каковкин, А. Я., Коптские ткани из фондов Эрмитажа. Кат. выст. [Текст] / А. Я. Каковкин. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1978. – 69 с.
56. Ерусалимская, А. А. Словарь текстильных терминов [Текст] / А. А. Ерусалимская – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005. – 95 с.
57. Віннікава, М. М. Да гісторыі развіцця ткацкага станка на тэрыторыі Беларусі [Текст] / М. М. Віннікава // Ткацтва: зб. матэрыялаў па бел. нар. ткацтву. – Мн.: БелПІК, 1999. – С.25-30
58. Collingwood, Peter. *The Techniques of Tablet Weaving*. New York: Watson-Guptill, 1982.

59. Crowfoot, Elisabeth; Pritchard, Frances; and Staniland, Kay. *Textiles and Clothing c. 1150-1450. Medieval Finds from Excavations in London 4*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1992.
60. Streiter, Anneliese; Weiland, Erika. "Brettchengewebte Zierborten an Kostümen der Spanischen Mode." *Waffen- und Kostümkunde*, vol. 27, no. 1 (1985), pp. 13-28.
61. Hoffmeister, Peter. A view the origin of Turkmen carpet design. The red thread / Peter Hoffmeister // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. – С-Пб.: МАЭ РАН, 2005. – С. 165.
62. Vajanto, Krista, Pro gradu –tutkielma, Kulttuurien tutkimuksen laitos, Arkeologian oppiaine: Huhtikuu 2003.
63. <http://bjornsson.crosswinds.net>
64. Исаева, Т. И. Плетение иглой: скромное обаяние архаики [Текст] / Т. И. Исаева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: 6-й международной науч. Конференции. – СПб.: СПГУТД, 2003. – С.79-84.
65. Лысенко, О. В., Исаева, Т. И. Белорусские и украинские традиционные плетеные чепцы: технология выполнения и особенности моделирования [Текст] / О. В. Лысенко, Т. И. Исаева // Дизайн. Материалы. Технология. – 2007. – № 1 (2). – С. 77-80.
66. Исаева, Т. И. Технология плетение *sprang*: границы возможного [Текст] / Т. И. Исаева // 6 конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня-2июля 2005г.: Тез. докл. – С-Пб.: МАЭ РАН, 2005 – С.154-155.
67. Григорьева, Г. А. Одежда населения побережья Белого моря во второй половине XIX-начале XX века [Текст] / Григорьева Г. А. // Народная культура Русского Севера. – Архангельск, 1997. – С. 108-133.
68. Sirelius, U. T. Vienanmeren Venäläiskylissä, Helsinki: Toimittanut Idiko Lehtinen, Kulttuurien museo, 2008.
69. Исаева, Т. И. Русские пояса: ткань с перебросом [Текст] / Т. И. Исаева // Вестник Российского Фольклорного Союза – №1(6), 2003. – С.50-54; 57.
70. Исаева, Т. И. Кисти русского пояса [Текст] / Т. И. Исаева // Вестник Российского Фольклорного Союза – №1, 2003. – С.45-48; 57.
71. Зеленин, Д. К. Обыденные полотенца и обыденные храмы [Текст]/Д. К. Зеленин // Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901-1913 гг. – М.: Наука, 1994 – С. 111-137.
72. Байбурин, А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей [Текст] / А. К. Байбурин // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Университетское кн. изд-во, 1989 – С.63-88.
73. Лебедева, А. А. Значение пояса и полотенца в русских семейно-бытовых обычаях и обрядах XIX-XX вв. [Текст] / А. А. Лебедева // Русские: семейный и общественный быт. – М.: Наука, 1989. – С. 8-13.

74. Мир Кавати-момэн. Японская синева / *Japan blue* в государственном Эрмитаже. Кат. выст. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2003. – 68 с.
75. Исаева, Т. И. Пятая Петербургская биеннале дизайна Модулоп. Дизайн моды // Официальный кат. выст. – СПб., 2005. – С. 150.
76. Леонтьева, Е. И. Взаимопроникновение культур Запада и Востока в контексте формирования уникальной культуры [Текст] / Е. И. Леонтьева // Путь Востока. Международная коммуникация. Материалы VI Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Серия *Symposium*. Выпуск 30. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С.185.
77. Икея 2009. Пусть Ваш дом отражает Ваш образ жизни. Inter IKEA Systems B.V. 2008.
78. Икея 2012. Все в дом. Комфорт в порядке вещей. Inter IKEA Systems B.V. 2011.
79. Комарова, С. В. Текстильные инсталляции / С. В. Комарова, Т. И. Исаева // Народы Северо-запада России и Прибалтики XXVIII-XX вв.: кат. Выст. Министерство культуры РФ; Российский этнограф. музей – СПб., 2003. – С. 2.
80. Восьмая Петербургская биеннале дизайна Модулоп // Официальный кат. выст. – СПб., 2005. – С. 179-135, 242.
81. Men's Vogue. – Paris: Condé Nast Publications. – № 4, 2003. – С. 15-18.
82. Лола, Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции [Текст] / Г. Н. Лола. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 10.

6. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

АРАНСКОЕ (или ирландское) вязание – традиционное изготовление вязаных рубаш (позже свитеров) Аранских островах близ Ирландии. Вязаные на спицах рубашки декорировались рельефным орнаментом, созданным определенным способом: чередованием лицевых (см. лицевая петля) и изнаночных петель (см. изнаночная петля) и их перемещением относительно друг друга по рисунку.

АРТЕФАКТ (англ. artefactum) – искусственно созданный предмет, возможно рукотворное явление или процесс.

АУТЕНТИЧНЫЙ (греч. authentikos) — подлинный. Первоначально термин применялся по отношению к письменным источникам информации, документам. В настоящее время определение применяется и по отношению к предметам, процессам, явлениям.

БАТАН – часть ткацкого станка, вдоль которого скользит челнок при его движении в зеве; на батане закреплено бердо, прибивающее нити. В ручных станках батан подвешен к поперечинам и приводится в движение вручную.

ВЕРЕТЕНО – инструмент в виде деревянной палочки с утолщением в центральной части, который употребляется при прядении для скручивания волокна, вытягиваемого из кудели, и для намотки нити.

ВИТЬЕ – соединение нитей в два и более сложения вручную, при помощи веретена или самопрялки с целью получения витой нити или пояса.

ВОЙЛОК – устойчивая структура, получаемая из шерсти различных животных (чаще всего овец) путем войлокования.

ВОЙЛОКОВАЛЕНИЕ – процесс соединения шерсти в устойчивую структуру путем комбинирования процессов смачивания, давления и трения. Различают два вида войлокования: мокрое (традиционное) и сухое, так называемое фильцевание.

ВОЛОСНИК – женская шапочка, чепец, известный у русских и других славянских народов, который надевали непосредственно на волосы, чаще всего под другой головной убор. Мог быть выполнен в разнообразных технологиях: сшит из ткани или сплетен. В Европе археологами обнаружены плетеные женские и мужские волосники, датированные бронзовым веком.

ДВУХРЕМИЗНАЯ ткань – созданная полотняным переплетением (см. полотняное переплетение).

ДЖУТ – род кустарников, полукустарников и трав семейства Мальмовые. Около 100 видов джута возделывают в Азии, Африке, Америке и Австралии. Волокна широко используют в текстильной промышленности для выработки упаковочных, мебельных тканей и ковров.

ДИАГОНАЛЬНОЕ переплетение – способ создания длиномерного текстильного объекта, при котором поочередно каждая нить структуры прокладывается от кромки к центру или к противоположной кромке по диагонали относительно линии горизонта. При этом нить переплетает другие нити структуры с определенным заданным шагом, полотняным или саржевым. Часто встречаются выполненные в этой технологии этнографические пояса народов Евразии, которые легко определяются по клинообразному или ромбовидному рисунку контрастных цветов.

ДОЩЕЧКА (ткацкая) – приспособление для ткачества, известное по археологическим сведениям с бронзового века. В истории текстиля существовали дощечки, изготовленные из кожи, кости, дерева, картона, игральные карты; по форме – прямоугольные с двумя отверстиями, квадратные с четырьмя отверстиями напротив углов, пяти и восьмигранные с соответствующим количеством отверстий.

ЖГУТИКИ и **КОСИЧКИ** – в контексте данного исследования – приемы узорного ткачества, выполняемые в половиковой технике. При выполнении этих узоров в зев прокладываются две ленты ткани контрастные по цвету, свитые между собой в определенном направлении. Прокидка свитых лент чередуется прокидкой фонового утка, что создает определенный ритм орнамента.

ЗЕВ – промежуток, образующийся в процессе ткачества между нитями основы, заправленными в разные ремизки.

ИЗНАНОЧНАЯ петля – при вязании на спицах общепринятое название петли, которая вывязывается на изнаночную сторону, то есть по направлению от вязальщицы.

КОСТЮМНЫЙ КОМПЛЕКС – предметы одежды и аксессуары, составляющие традиционный костюм какой-либо этнической группы, дифференцированный по полу, возрасту, социальному статусу.

КУДЕЛЬ, КУДЕЛЯ – любое волокно, подготовленное для прядения, а также очески льна после чесания волокна на кужель.

ЛИНИЯ ВСТРЕЧИ или ЛИНИЯ ЗАРАБОТКИ СЕРЕДИНЫ плетения – технологическая отличительная особенность спрэнга. Выполняется в конце работы одним из двух основных способов: петлями из нитей плетения или прокладыванием дополнительной нити. При зарботке петлями последняя петля закрепляется узлом с нитями основы, дополнительная нить также замыкается узлом.

ЛИЦЕВАЯ петля – при вязании на спицах общепринятое название петли, которая вывязывается на лицевую сторону, то есть по направлению к вязальщице. Исходя из этого термин ЛИЦЕВАЯ ГЛАДЬ обозначает структуру, состоящую из лицевых петель.

ЛЯПОЧИХА – прием декорирования половика, распространенный на Русском Севере, при котором используются узкие короткие ленточки ткани, дополнительно вводимые в зев. Зацепляя несколько основных нитей, концы ленточек выводят на лицевую сторону изделия, что создает эффект «махровой» поверхности. Ляпочихой, кроме половиков, декорировали покрывала для приданого невесты.

МНОГОРЕМИЗНАЯ ткань, МНОГОРЕМИЗНОЕ ткачество – создание ткани при помощи системы, состоящей более чем из двух ремизок. Ремизкой в данном случае называют систему нитченок, закрепленных в одной рамке (см. нитченка).

НАВОЙ основной – вал, представляющий собой горизонтальный цилиндр, составляющих постоянную часть станка. На него наматывается основа для тканья [2].

НЕЙЛБАНДИНГ (англ. nalebinding) – плетение на основе петли, в русской традиции имеет названия «плетение иглой» или «вязание иглой». Древнейший вид текстиля, возникший, вероятно, из охотничьего силка, а также из опыта плетения корзин. До недавнего времени этот вид плетения был мало известен отечественными исследователям и считался полностью утраченным как живое ремесло.

НАБОЖНИК – полотенце, как правило, узорно тканое или вышитое, отделанное кружевом. Набожником убирали образа в красном углу избы.

НИТЧЕНКА (НИЧЕНКА) – приспособление в крестьянском горизонтальном ткацком стане, изготовленное из прочных нитей, предназначенное для приведения в движение нитей основы – поднятие одних и опускание других, что позволяет создать зев для проведения челнока с утком. Термин используется также в более специализированном значении для обозначения галев при изготовлении гладких тканей.

ОБМАТЫВАНИЕ – прием создания орнамента при ткачестве половиков, при котором фрагменты фонового утка обматывается короткими ленточками контрастной по цвету ткани. Обмотанные участки утка создают характерный крупный, часто ромбовидный, орнамент.

ОБРУЧОК – рельефный ободок шириной от 0,5-1,5 см, окаймляющий в русской традиции вязаное на спицах изделие – рукавицу, чулок – по краю. В прибалтийских и скандинавских рукавицах и перчатках, как правило, вывязывается узкий раздвоенный обручок, окаймляющий узорный манжет.

ОДЖИБВЕЙСКОЕ плетение (англ. ojibway weaving) – самобытный вид текстиля, соединяющий в себе признаки плетения и ткачества. Оджибвейское плетение получило свое название по североамериканскому индейскому племени, занимающемуся этим видом текстиля до настоящего времени.

ПЕРЕДНИК – самая древняя и неизменная в принципе часть одежды со времен Древнего Египта до наших дней. В России – принадлежность женского праздничного и будничного костюма. Передники шились из различных тканей домашнего и фабричного производства. Для обозначения разных по покрою передников употреблялись и другие названия. Передники на проймах, с рукавами назывались также **ЗАНАВЕСКА**, **ЗАПОН**, **ЗАПАСКА**; передники, повязывавшиеся на талии, – **ПЕРЕДНИЦА**, **ФАРТУК**; передник с грудкой – **ЗАПОН С НАГРУДКОЙ**.

ПЕТЛЯ-СИЛОК – в контексте данного исследования – петля, имеющая способность сокращаться, если затягивать один из свободных концов.

ПЛЕТЕНИЕ – текстильная технология, создающие устойчивую структуру на основе различных модулей: свива, перекреста, петли, узла. К таковым относятся шнуры и косы, нейлбандинг, спрэнг и др.

ПОЛИК – вставки на плечах в конструкции традиционной рубахи восточных славян. Прямые полики представляют собой прямоугольные куски ткани, косые – клинообразные.

ПОЛОТНЯНОЕ переплетение – простейшее ткацкое переплетение, имеющее раппорт 2, в котором каждая нить основы переплетается с нитью утка через одну нить.

ПОЛОТЕНЦЕ ритуальное – особый объект, значимый в момент проведения обрядов: сватовства, свадьбы, похорон и др.

ПОНЕВА (ПАНЕВА, ПОНЬКА, ПОНЯВА) – поясная одежда замужних женщин, надевавшаяся поверх холщевой рубахи. В основе поневы всегда лежали три полотнища черной, синей, реже красной шерстяной клетчатой домашнего или кустарного производства ткани. Полотнища сшивались кромками частично или полностью и образовывали прямоугольник, верхняя часть которого собиралась под обшивку на вздержку-гашник. Поневы как непременная часть женской одежды были распространены в южных губерниях России.

ПРОТОДИЗАЙН – «ПРОТО-» часть сложного слова, произошедшая от греческого *protos* – первый, указывающая на первичность, первооснову или предшествующий этап развития чего-либо.

ПРЯСЛИЦЕ – дискообразное приспособление с отверстием в центре, которое насаживается на веретено с целью усиления вращения и ускорения процесса прядения. Пряслица из камня и глины по археологическим сведениям были известны уже в эпоху бронзы.

РЕКОНСТРУКЦИЯ – в контексте данного исследования – как можно более приближенное к оригиналу воспроизведение изделия или технологического процесса.

САМОПРЯЛКА – появилась в Европе около 1530 года. На самопрялке кручение и наматывание пряжи оказались совмещенными, а процесс прядения впервые стал непрерывным. Ведущий шкив приводился в движение педальным механизмом.

САРЖА (САРЖЕВОЕ ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ) – одно из трех базовых переплетений, при котором на поверхности ткани образуются косые линии под углом около 45° . Эффект достигается за счет особого порядка чередования основных и уточных нитей: первая нить основы перекрывает первый уток, вторая – второй и т.д. Характер саржи определяется последовательностью чисел, сумма которых составляет раппорт, и которые описывают длину перешагивания и число перевязок.

СЕМИРИЧНЫЕ узоры – в орнаментальном вязании на спицах, традиционном для Русского Севера, так называют узкие орнаменты в горизонтальных полосах, состоящие из семи рядов.

СЕТКА БЕЗ ЗАЦЕПА – в контексте исследования – диагональный спрэнг, в котором путь каждой нити представляет собой диагональ.

СЕТКА С ЗАЦЕПОМ – в контексте исследования – основная спрэнговая сетка, в которой путь каждой нити представляет собой вертикальную вьющуюся линию.

СИЗАЛЬ – натуральное волокно, получаемое из листьев растения *Agave sisolana* из рода Агава. Волокно блестящее, желтоватого цвета; применяется на изготовление канатов, всевозможных сетей, шпагата, упаковочных тканей.

СНОВАНИЕ – подготовка основы для тканья: расположение необходимого количества нитей одинаковой длины параллельно друг другу и их навивание на основной навой. Традиционно производится на стене, на рамочной или вертящейся сновалке.

СОГДИЙСКИЕ ТКАНИ – искусно выделанные, узорно тканые и набивные шелка, высоко ценившиеся на обширных территориях средневековой Средней Азии. Начиная с IV века н. э. Согд заметно выделялся по уровню своего хозяйственного и культурного развития среди других областей. Главным городом Согда была Мараканда, руины которой сегодня известны под именем Афрасиаб и расположены на окраине современного Самарканда. Кроме шелковых, ремесленники Согда производили хлопковые и шерстяные ткани высочайшего качества.

СПРЭНГ – по археологическим данным этот вид плетения существовал уже в бронзовом веке на обширных территориях. Термин sprang происходит из старошведского и означает упругий, растяжимый. В восточнославянском мире бытовала традиция спрэнга, имеющая общее название для русских, белорусов и украинцев – «плетение на стене».

– основная сетка – спрэнг, выполненный с зацепом в местах совмещения нитей.

– диагональный, выполненный без зацепа в местах совмещения нитей.

– полотняный – плетение, выполненное диагональным спрэнгом с шагом 1-1.

– полотно – в контексте данного исследования – цельная плоская текстильная форма, выполненная в технологии спрэнг.

– саржа – плетение, выполненное диагональным спрэнгом с шагом 2-2, 3-3 и т.д.

– ажурный спрэнг – техника, позволяющая получить орнаменты (в основном ленточные и ромбовидные) плетением увеличенных отверстий на основной спрэнговой сетке. Таким способом декорировались этнографические головные уборы – чепцы – белорусских и украинских женщин, а также пояса. Техника ажурного спрэнга была известна египтянам и коптам, а также культурам Нового Света.

СПРЭНГ-ЛОСКУТ – в контексте данного исследования – часть цельного объекта, выполненного в технологии спрэнг.

СТАНОК ткацкий горизонтальный – название обусловлено его главной отличительной особенностью от более ранней конструкции: основа для тканья натянута горизонтально между навоем и товарным валом.

ТЕКСТИЛЬ – а) материалы, пригодные для ткачества; б) любые изделия, выполненные переплетением нитей.

ТКАЧЕСТВО – создание устойчивой структуры текстиля переплетением основы и утка.

УЗОРНОЕ (ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ) вязание – вязание по кругу на пяти на спицах, бытовавшее на Русском Севере, представляет собой моделирование на уровне цвета и ритма. Многоцветное орнаментальное вязание на спицах развито в текстильной традиции финно-угров России, народов Прибалтики, у финнов, шведов, норвежцев, исландцев.

ШУШПАН (СУШУН, ШУШУН) – нагрудная женская одежда из белого, изредка коричневого тонкого сукна, полусукна домашней выработка, а также из белого холста. Шушпаны всегда шились туникообразными: центральное полотнище ткани сгибалось пополам по утку, делался вырез для горловины, с боков пришивались прямые полотнища ткани, согнутые вдоль, или клинья. Рукава вшивались в проймы, образованные центральными полотнищами и бочками. Они были прямые, сравнительно широкие, длиной до запястья или локтя. Шушпаны шились глухими или распашными, но без застежки. Длина была различной, но чаще всего – до колена или чуть выше. В XVIII, XIX, первой четверти XX века шушпаны бытовали там, где были распространены поневы.

ТКАЧЕСТВО ДО СТАНКА – термин, широко применяемый среди специалистов для обозначения создания устойчивой структуры.

– на берде (бердышке). Было распространено по всей Европе, начиная со средних веков, а так же в Америке с XVI века. Бердо использовалось у всех

групп восточных славян для ткачества поясов, тесемок. До XX века оно сохранилось на русском Севере, на Смоленщине, в Рязанской и Воронежской губерниях.

– на дощечках. Имело широкое распространение и сохранилось до XX века у русских, как в северных, так и в центральных и южных губерниях. Этот способ тканья, применяемый чаще всего для поясов, был распространен у всех народов Поволжья, а также у народов Прибалтики. При ткачестве на дощечках основа продевается в их отверстия, а зев образуется между натянутыми нитями от верхних и нижних отверстий.

– ткачество на качулке, на ниту (при помощи нитченок), на свойлочке – по мнению некоторых авторов, является прообразом горизонтального ткацкого станка. В основном, технология ткачества на ниту не отличается от ткачества на берде, но в ней используется более примитивное и архаичное оборудование: первый зев создается за счет обматывании при сновании круглых в сечении палочек, качулки или свойлочка, нитями основы, второй – при помощи петель-нитченок.

ТКАЦКИЕ УСТОЙСТВА – конструкции, предшествующие горизонтальному стану.

– «на поясе» - примитивное ткацкое устройство, где навой удерживается ступнями сидящего ткача, а другой конец основы закрепляется на его поясе. Зев образуется вручную при помощи палок;

– «с грузиками» - вертикальный, где к нитям основы снизу привязаны глиняные или каменные грузила для их натяжения. Один из древнейших видов станка;

– «с рейками» – станок, где движение нитей основы для образования зева обеспечивается посредством галев;

– «с таблетками» – одно из древнейших ткацких устройств, состоящее из ряда квадратных (реже иной формы) пластинок из разных материалов (дерево, глина, кость, картон и др.) с отверстиями в углах, в которые пропускают параллельно друг другу нити основы. При повороте пластинок каждый раз образуется новый зев для прокладывания утка. Способ переборки нитей, количество используемых отверстий и смена направления поворота пластинок позволяют получить как простые, так и сложные переплетения и варьировать рисунок ткани.

Вертикальный – самый архаичный вид станка (или устройства), представляет собой раму, боковыми стойками вкопанную в грунт. Сохранился в традиционном ковроткачестве до XX века;

УТОК – нить, идущая перпендикулярно основе; прокладывается в зев в процессе образования ткани.

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ технология – в контексте данного исследования – технология, создающая структуру текстиля.

ФИЛЬЦЕВАНИЕ – «сухое войлоковаление». В процессе фильцевания устойчивость структуры материала достигается при помощи специальных игл с зубринками, которые, проходя сквозь толщу кудели, зацепляют и «спутывают» ворс.

ФИТИЛЕК – в контексте данного исследования – в традиционном орнаментальном вязании носители традиции так называют бороздку петель, которая создается при сокращении петель в завершении вязания рукавицы.

Таблица А 1. Сравнительный анализ признаков текстильных технологий

Признак	Технология			
	диагональное переплетение	вязание	ткачество	спрэнг
срезы в начале и в конце работы	–	–	+	–
уплотнение по кромке	–	–	+	–
линия заработка середины	–	–	–	+

Примечание: Указанный в таблице знак «+» означает наличие признака, знак «–» – его отсутствие.

Таблица А 2. Параметры моделирования архаичных и традиционных текстильных технологий

Технология	Параметры				
	количество конструктивных элементов	цвет и ритм	моделирование конструктивными элементами структуры	моделирование дополнительными конструктивными элементами	моделирование формы техникой
войлоково-валяние	не ограничено	+	-	+	+
плетение иглой	1	+	+	-	+
спрэнг	1	+	+	-	+
вязание	1	+	+	-	+
оджибвейское плетение	ограничено параметрами оборудования	+	+	-	-
ткачество на дощечках	ограничено параметрами оборудования и эргономикой	+	+	-	-
ткачество на вертикальном стане	ограничено параметрами оборудования	+	+	+	-
ткачество на нуту, бердышке	ограничено параметрами оборудования и эргономикой	+	+	+	+
ткачество на горизонтальном стане	ограничено параметрами оборудования	+	+	+	-

Примечание: Указанный в таблице знак «+» означает возможность моделирования, знак «-» — невозможность.

Научное издание

Исаева Татьяна Ивановна

Архаичные и традиционные технологии
в современном дизайне текстиля

Монография

Оригинал-макет подготовлен автором и издан в авторской редакции

Подписано в печать 31.01.12 г. Формат 60×84 1/16.

Усл. печ. л. 6,9. Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ФГБОУВПО «СПГУТД»

191028, С.-Петербург, ул. Моховая 26