

Офелия Азизян —дизайнер, историк костюма,
аспирантка и преподаватель
Государственной академии
художеств Армении.

Узы идентичности: значения национальной одежды в сохранении культурного наследия и идентичности

Аннотация

Армянский национальный костюм делится на восточноармянский и западноармянский. В период геноцида западноармянский вариант оказался на грани исчезновения, что побудило исследователей и художников активно работать над сохранением национального костюма. В первой половине XX века появляются первые научные исследования и книги об армянском национальном костюме. Художники проявляют все больше интереса к национальной тематике, часто используя традиционные мотивы в живописи. Когда во время геноцида многие армяне были вынуждены покинуть свои дома и искать убежище в других частях света, с собой они брали то немногое, что могли унести. Во многих случаях это была традиционная одежда, которая стала для изгнанников символом их самобытности и культурного наследия. Сохранение национальной одежды стало для армян важнейшим способом поддержания связей с родиной, культурным наследием и традициями. По мере того

как армянская община все больше становится подвержена процессам глобализации, проблема сохранения национальной одежды среди диаспоры в современном мире становится все более актуальной.

Ключевые слова: Армения; армянский национальный костюм; геноцид армян; диаспора; идентичность; Османская империя; Российская империя; тараз; традиционная одежда; 1915 год

Можно ли обобщить национальную культуру и попытаться презентовать ее через один материальный объект? Пожалуй, таким обобщением, тяготеющим к символической презентации, может стать одежда и конкретно национальный костюм. Любопытно, что когда речь заходит о древних культурах, наше воображение немедленно проецирует образ человека в характерном национальном костюме, будь то японец в кимоно, индианка в сари или русская женщина в сарафане и высоком кокошнике. Несмотря на то что в современных обстоятельствах сами представители этих культур могут весьма редко носить национальный костюм или никогда его не надевать, они активно продвигают этот символ через различные медийные средства, ассоциируя свою страну с человеком в национальном костюме.

Однако возникает вопрос о смысле национального костюма в современном контексте, где его ношение утратило актуальность. Например, при запросе информации об армянской культуре в интернете, поисковик чаще всего выдает пользователю изображения людей в национальных костюмах. И этот удивительный факт прекрасно иллюстрирует нашу догадку. Если многовековой путь армянских интеллектуальных, традиционных и иных практик можно обобщить до изображений национального костюма, в то время как в современной Армении его почти не используют, то, возможно, это больше чем клише искусственного интеллекта? Возможно, устойчивые ассоциации от костюма к целой нации глубже, чем кажется. И сам костюм вовсе не замерший атрибут истории, его элементы собираются воедино и рассказывают нам свои истории, выходящие далеко за рамки времени и функциональной ценности.

Национальный костюм — многомерное понятие. Это и ethos культуры, проявленный в ее эстетике, и механизмы социальной адаптивной системы нации, это средоточие символической деятельности народа.

Одежда служит инструментом укрепления и выражения человеческой идентичности, которая включает в себя ассоциации с различны-

ми социокультурными группами, такими как возрастные категории, гендер, социальный и профессиональный статус, религиозные убеждения, идеологические установки, расовая и языковая принадлежность, а также национальное и этническое происхождение. В этом контексте одежда служит важным инструментом символической коммуникации и выражения данной идентичности. С самого раннего возраста люди учатся выбирать и носить одежду, которая отражает ценности и смысловые коды их социокультурной среды, что способствует формированию и поддержанию чувства собственной идентичности и укреплению их самооценки (Perkko 1993: 25–27).

Национальный костюм — это и артефакты, это и процесс их производства, и вовлеченные в него люди и их эмоциональные переживания. Как важный элемент национальности, костюм содержит в себе «матрицу чувствительности», согласно терминологии Клиффорда Гирца (Гирц 2010), — прочную систему эмоциональных реакций и стоящих за ними ценностей. В паттернах национальных орнаментов закодированы схемы и визуальные модели обобщений. То, что сегодня стало музейным артефактом или частью дизайнерской коллекции, раньше было элементом сложной повседневности с ее pragmatischen и символическим контекстом одновременно. В национальном костюме воплощаются как эстетические принципы локального этнического сообщества людей, так и множественные сценарии повседневного и ритуального бытования. Через национальный костюм мы не только можем анализировать жизнь одного человека или ограниченного числа его современников, но и взглянуть на мир в долгой перспективе, состоящей из взаимосвязей и взаимовлияний нескольких поколений. В любом случае как часть культуры национальный костюм берет на себя роль и функции эмоционального и аксиологического проявителя переживаний и ценностей, которые не выразить никак иначе, кроме как через искусство.

Итак, национальный костюм содержит в себе и последовательно отражает в себе идентичность человека, страны и целой нации. Вторым рядом стоят идентификации через образ жизни, ценности, идеи, знания и профессиональные особенности. Что же все это значит?

Исторически национальный костюм воспринимался как статичный элемент, предназначенный в первую очередь для повседневного ношения и ритуализированной символизации этнических и культурных особенностей. Он служил способом сохранения и передачи традиций и воспроизведения паттернов как в узком, так и в широком смысле этого термина — то есть воспроизведения фрагментов орнамента или

деталей одежды и повторения способа мыслить, действовать и проявлять чувства.

В современном жизненном пространстве, наделенном всем чем угодно, кроме, собственно, первичной аутентичности, идея национального костюма прирастает и даже в какой-то мере обогащается дополнительными информационными и эстетическими функциями. Костюм становится не только символом культурной принадлежности, но и средством информации о конкретной культуре и весьма эффективным средством коммуникации внутри нее. Костюмы могут невольно рассказывать истории об их создателях, а в процессе воспроизведения знакомят современного человека с кодами и ритмами ушедших эпох. Ношение национального костюма в современной реальности может стать эстетической и этической провокацией и даже политическим высказыванием. В результате в определенных обстоятельствах интерес к национальному костюму и его вовлечение в повседневные практики может привести к волне возрождения интереса к национальной истории. От «я» носитель национального костюма воссоединяется с неким народным «мы». При удачном сочетании множества социокультурных тенденций, когда исторический контекст и современный (включая коммерческий) интерес соединяются в гармоничном сплаве, национальный костюм одной страны становится объектом интереса дизайнеров модной одежды и аксессуаров, постепенно переходя границы локального расположения и становясь всеобщим достоянием. Следовательно, национальный костюм играет важную роль в сохранении и продвижении традиционного наследия, а также в процессе взаимообогащения культур.

Национальный армянский костюм, или, как армяне называют его, тараз (փարզ), традиционно подразделяется на два основных типа: западноармянский (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вкладке 3) и восточноармянский (ил. 2) в силу исторического разделения армянского народа в XVIII–XX веках на восточный этнос (Российская империя) и западный (Османская империя). Различия в конструкции и оформлении тараза хорошо видны и безошибочно считываются специалистами. Восточноармянский костюм характеризовался преобладанием растительных мотивов в орнаментах, в то время как в западноармянском костюме часто использовались геометрические узоры. Благодаря территориальному постоянству и оседлости восточноармянский костюм лучше сохранил и даже в чем-то законсервировал традиции первоисточника, тогда как в западноармянском чувствовалось влияние некоторых восточных стилей — арабского, тюркского, персидского и прочего. Значительной особенностью

восточноармянского женского костюма было наличие фартука, который представлял собой важный элемент женского национального наряда и служил признаком семейного положения женщины, поскольку право носить фартук предоставлялось только замужним женщинам (Авакян 1983).

Мужские костюмы в Западной и Восточной Армении также различались. В восточных армянских областях распространенным был тип кавказского мужского костюма, состоящий из нижнего белья, короткой рубашки и чухи. Зимой носили широкие шершавые штаны без пояса, а на голову надевали шапку из шерсти барана или цельной овчины. В западной части Армении мужской национальный костюм включал в себя брюки с вышитыми деталями, короткое рубашечное платье без рукавов, рубашку и короткий верхний плащ. Рукава рубашки были украшены изысканной вышивкой. Штаны завязывались шерстяным поясом, а на голову надевали белые конусообразные шапки.

Однако в начале XX века случилась неожиданная и насильственная интеграция этих традиций, которая тем не менее не нивелировала их окончательно. В 1915 году армянский народ на территории Османской империи столкнулся с чрезвычайными кризисными обстоятельствами — был подвергнут планомерному истреблению со стороны турок и насильственной депортации. Почти два миллиона мирных жителей — городской интеллигенции, купечества, крестьянства и духовенства стали жертвами геноцида (Dadrian 1995). Сотни тысяч были вынуждены покинуть родные места, потеряв абсолютно все — движимое и недвижимое имущество, как предметы первой необходимости, так и то, что традиционно украшает быт человека, являясь, по сути, атрибутами подлинной человечности, — книги, предметы искусства (как народного, так и профессионального), искусно созданные безделицы¹. Люди покидали свои жилища, забирая с собой только самое необходимое и то, что имело для них особую ценность. Зафиксировано множество случаев, когда этим «спасаемым» предметом становилась одежда. Особенно это касалось праздничной одежды, так как она была более дорогой или имела особое символическое значение. Например, это могло быть свадебное платье, передаваемое из поколения в поколение.

Среди всех нарядов, которые женщина носила на праздник, свадебное платье было наиболее важным и действительно уникальным. К тому же оно не было отделенным от последующей жизни ритуальным одеянием, которое исчерпало свою функцию единоразовым употреблением и которое нельзя было повторно надеть. Напротив, свадебный наряд был самым изысканным женским одеянием, имеющимся в арсенале женщины любого социального круга и бережно

сохраняемым в семье для особых торжественных случаев. Постройка свадебного наряда была неизбежной и важной практикой социального взаимодействия и к тому же значительной денежной или какой-либо иной материальной инвестицией. Таким образом, платье сохранялось и почти всегда передавалось следующему поколению. Младшие женщины, которые получали этот дар, могли употребить его как по прямому назначению, так и «приспособить» по собственному усмотрению.

Праздничные наряды в значительной мере повторяли конструкцию повседневной одежды. Основное же различие заключалось в выборе более дорогих материалов, таких как бархат, шелк и парча. В армянском национальном костюме доминирующим декоративным элементом можно считать золотое шитье — вышивку золотыми нитями орнаментов как природного, так и геометрического характера. Настоящие золотистые рисунки на растительные мотивы формировали кайму шириной пять-семь сантиметров и украшали разрезы на груди, края рукавов и нижний край платья. Создание подобных маленьких шедевров было чрезвычайно сложным делом, оно требовало опыта и большой физической выносливости. И потому в армянской традиции этим ремеслом занимались мастера-мужчины (Авакян 1983: 21). В результате множества трудоемких процессов, качества тканей и сопутствующего декора стоимость праздничных нарядов была весьма и весьма высокой.

В армянской традиции свадебная одежда, включая белье, обувь и украшения, изготавлялась и приобреталась родителями жениха и невесты и дарилась родными жениху невесте и, соответственно, родителями невесты будущему зятю. И это было лишь началом жизни свадебных нарядов в семье. Как молодые мужчины, так и женщины чаще всего продолжали носить свои свадебные наряды как праздничные. С течением времени они могли внести некоторые изменения или дополнения, но в целом ансамбль оставался нерушимым (Там же: 66).

В результате геноцида 1915 года и последующих испытаний армянский народ потерял множество ценных артефактов — уникальных памятников армянской культуры. Среди этих утраченных сокровищ были разнообразные образцы армянского костюма, а западноармянский костюм оказался на грани исчезновения.

В то время беженцы из Западной Армении были вынуждены мигрировать в двух направлениях: либо на территорию Восточной Армении, либо на запад, чтобы затем рассеяться по всему миру. Многие из тех, кто, пройдя дорогой невероятных страданий, оказался в Восточной Армении, нашли приют в Кафедральном соборе святого

Эчмиадзина, а также во множестве приютов, организованных церковью и гражданскими волонтерами.

Просвещенная часть армянских художников — современников событий, направилась в приюты для беженцев, чтобы запечатлеть этих несчастных людей, их быт и особенно одежду. Сегодня мы можем представить себе западноармянский костюм благодаря рисункам художников Вардеса Суреняնца (1860–1921), Саркиса Хачатурияна (1886–1947) и Аршака Фетвачяна (1866–1947).

Работы Суренянца, изображающие беженцев, находятся в главных музеях и картиных галереях Армении. В своих произведениях художник тщательно передал все детали одежды, отражая этно-локальное многообразие армянства как народа и определенные черты национального темперамента, проявляющиеся в вышивке, узорах, цветовых сочетаниях и декоративных элементах. В 1917 году Суренянц опубликовал свои воспоминания в газете «Армянский вестник» под заголовком «Путевые впечатления». Художник писал: «В костюмах женщин меня поразил необычайный такт в подборе красок: на нижней одежде ни у одной из них я не заметил ни единого пятна, свидетельствующего об отсутствии вкуса. В таких даже рискованных сочетаниях, как красное с синим, которые, как известно, друг друга не терпят, с таким тактом подобраны к красным известной силы, ответственной интенсивности синие, что они друг другу не только не мешали, но даже выигрывали от взаимного соседства. На одной крестьянской девушке, Маро из Мокса, я был прямо поражен удивительным сочетанием красок отдельных частей ее одеяния. Она с таким вкусом подобрала к лиловатой блузке синеватую юбку и так кстати опоясалась желтовато-коричневым поясом, что все товарищи-художники, которым я этот этюд показывал, не могли от него глаз оторвать и греховым делом заподозрили меня в лести. Даже у самых бедных женщин, прямо нищенствующих, заплаты на лохмотьях подобраны с таким чувством меры, что можно подумать, что это происходит не из нужды, а из самого утонченного кокетства» (Суренянц 1917: 19–20) (ил. 3). Суренянц считал, что этот инстинкт цвета, несомненно, был вдохновлен окружающей природой. Развив свою мысль, Суренянц заключает: «Художник, родившийся в этой природе, не мог бы быть посредственным колористом. Народ, всю жизнь питавшийся такими зреющими, должен испытывать потребность видеть их и на своих изделиях и даже на своих одеяниях» (Там же). Опираясь на профессиональные навыки и творческую интуицию, Суренянц искал в одежде и в изможденных людях, носивших ее, признаки национальной идентичности и безошибочно угадывал ее через цветовые сочетания.

Творчество Аршака Фетвачяна, включающее в себя иллюстрации костюмов двадцати различных провинций, занимает весьма важное место в контексте этнографической документации и сохранения культурных традиций армянства. Фетвачян привнес значительный вклад в изучение и визуализацию этнических особенностей и разнообразия армянского костюма. Его детально и талантливо проработанные изображения как мужских, так и женских костюмов щедро предоставляют невероятно ценные данные для исследователей костюма, историков, антропологов, этнографов и художников и позволяют всем, как специалистам, так и обычным зрителям, погрузиться в уникальные культурные контексты различных провинций, их традиций и неповторимых особенностей. Каждый запечатленный художником костюм уникален, как уникальны и обстоятельства жизни в каждой отдельно взятой провинции. И только осознав эту драматическую уникальность, можно по достоинству оценить историческое и художественное значение этих нарядов.

Серия иллюстраций, созданных художником Саркисом Хачатуриным, также имеет немалое значение для исследователей армянского национального костюма. В этих пятистах рисунках художник акцентирует внимание на изображении человеческой фигуры, особенно лица и рук. Однако следует подчеркнуть, что Хачатуриян также уделяет внимание детальному изображению армянских национальных костюмов. Без сомнения, он восхищается стилем и сочетанием цветов в этих костюмах, однако главным акцентом в его работах становится изображение изношенной и разорванной одежды, что символизирует судьбу армянских крестьян в периоды изгнания².

Творчество Суреняца, Фетвачяна и Хачатурия обладает подлинной значимостью в историко-культурном контексте, поскольку эти художники детально зафиксировали для потомства как, собственно, сам национальный костюм (если, конечно, его многообразие можно обобщить до единственного числа), так и уникальные его особенности, их иллюстрации позднее стали ценным источником для реконструкции и исследования народного костюма. Через форму, архитектонику каждого конкретного наряда можно пробиться к соответствующей эпохе, выявить социальный статус, эстетические предпочтения как самого носителя одежды, так и его окружения. Каждый наряд способен рассказать историю о времени и людях, в нем живших.

История изучения национальной одежды в Армении довольно обширна и отражает все те же течения, что существовали в литературе и литературной критике, музиковедении и искусствоведении и прочих смежных гуманитарных дисциплинах. Первые исследования,

связанные с национальным костюмом, встречаются еще в XVIII–XIX веках в работах мхитаристов³ Гукаса Инчичяна, Гевонда Алишана и основателя армянской этнографии Ерванда Лалаяна (Патрик 1967: 5–6). Однако первая подробная книга об истории армянского народного костюма была опубликована лишь в 1923 году в Венеции. Автором этой книги является вновь мхитарист — Вардан Ацуни. Примечательно, что данная работа была опубликована в период интенсивного процесса самоосознания в армянской интеллигенции. Веками лишенный собственного государства, армянский народ стремился восстановить и закрепить систему национальных ценностей и едва не утраченную идентичность. Чтобы осмыслить новую реальность после ужасающего геноцида 1915 года, необходимо было взглянуть в глубину собственной истории, встретиться с собственными демонами и найти утешение в собственной культуре. Эта проблема обсуждалась многими мыслителями того времени, включая Ацуни. В предисловии своей книги «История древнего армянского тараза» он подчеркивает важность изучения данной темы для сохранения национального самоопределения, отмечая, что «подобно языку, одежда, которая была изучена и подтверждена древними летописями, является ценным источником для исследования политической, цивилизационной и религиозной истории народов. Поэтому легко понять важность изучения нашего старинного национального костюма. Более того, это становится неотъемлемой частью воспитания, позволяющей иллюстрировать семейную историю и передавать ее следующему поколению» (Ацуни 1923: 14). Основываясь на работах Лалаяна и Ацуни, в 1967 году этнограф и художник Аракел Патрик создал книгу-альбом «Армянский тараз», включив в нее также подробную карту, представляющую таразы каждого региона Армении. Другая значимая работа, связанная с национальным костюмом, была создана этнографом Назик Авагян в 1985 году «Армянская народная одежда». Как Патрик, так и Авагян опирались на визуальные материалы художников, находившихся в Эчмиадзине в 1915 году.

Но процессы изучения и сохранения национальной одежды не ограничивались территорией Армении. Беженцы, оказавшиеся в других странах, стремились сохранить одежду в качестве важной реликвии, связывающей их с родиной. Одежда, подобно языку и религии, играла важную роль в сохранении национальной самоидентификации, и люди, оказавшись в совершенно иной среде, где преобладали другие обычаи, языки и религии, начали рассматривать свою национальную одежду как священный символ. Они прилагали усилия для ее сохранения и передачи следующему поколению. В результате такого

сохранения во многих странах мира были открыты армянские музеи с обширными коллекциями национальной одежды.

Сегодня коллекции многих армянских музеев по всему миру являются ярким примером усилий по сохранению национальной культуры и, собственно, национальности в условиях глобализации, во многом размывающей границы национального. Например, Армянский музей в Париже собрал свою обширную коллекцию благодаря щедрости армян, переживших геноцид, и их потомков, а также благодаря вкладам меценатов. Эта коллекция, состоящая из около 1300 экспонатов, является самой богатой коллекцией армянского искусства за пределами Армении. Армянский музей Америки в Уотертауне в свою очередь владеет самой большой коллекцией армянского текстиля в Северной Америке и играет значимую роль в исследовательских работах в области текстильных ремесел.

Однако с течением времени и в результате невосстановимых процессов ассимиляции каждое новое поколение представителей диаспоры все слабее чувствует связь с исторической родиной. Утрата культурных традиций и привычек приводит к постепенному истощению связи с армянским наследием, вернее, с ее визуальной стороной. И здесь мы можем зафиксировать удивительный и пока мало объяснимый парадокс — при постепенном угасании интереса к внешним проявлениям национального наблюдается возникновение возрастающего интереса к самопознанию и изучению национальных корней.

По мнению Карла Юнга, национальный характер подвержен влиянию архетипов, которые представляют собой психические образы и реакции, передаваемые биологически и являющиеся результатом накопленного опыта многих поколений народа (Jung 1969). Архетипы как ключевые структурные компоненты коллективного бессознательного наследуются и оказывают существенное воздействие на формирование ценностных предпочтений и поведенческих паттернов индивидов. В этом контексте национальный характер в значительной степени зависит от внутренних архетипических образов, которые оказывают влияние как на коллективное, так и на индивидуальное психическое состояние и поведение.

На проблему национального костюма также можно взглянуть как на архетип, который отражается на национальном характере и идентичности индивидуумов и групп. Он, без всякого сомнения, может считаться своеобразным «зеркалом» национальной души, отражая ценности, убеждения, приоритеты, образ жизни, множественность

практик и даже отголоски исторических событий, которые сформировали неповторимый национальный дух.

Стремление нового поколения диаспоры к самопознанию и самоизучению является очевидным выражением настойчивого желания сохраниться в качестве армянства. Изучение, воссоздание и ношение национального костюма, без сомнения, является одним из доступных и зримых инструментов для осуществления этой задачи.

Вместе с этим неизбежные глобализационные процессы, происходящие в настоящее время по всему миру, затрагивающие всех без исключения людей, конечно же, оказывают влияние и на сферу культуры. Нельзя не замечать перемен, вызванных этими процессами, как нельзя не замечать уже произошедших структурных метаморфоз в культурных конвенциях. «Общее» и даже «всеобщее» приходит на смену приватным частным мирам и, кажется, в этой мегаломанской огромности нет места ограниченным национальностью характерным визуальным проявлениям.

В исторические периоды, когда происходят деструктуризация привычных организаций, утрата авторитетности укоренившихся в поле норматива социальных институтов, идеологическое изнашивание и, как следствие, ослабление влияния крупных общественных движений и кратковременность воздействия как новых, так и традиционных культурных проявлений, согласованная идентичность становится доминирующим и порой единственным источником для обретения чувства стабильности. Здесь интересно заметить, что в этих обстоятельствах растерянный человек все чаще уходит от устоявшихся рецептов и формирует свой собственный набор ценностей не вокруг своих действий или занятий, а скорее на основе того, кем он является, или своих представлений о том, кем он является (Кастельс 2000: 27).

Идентичность является фундаментальным фактором, выходящим за рамки социальных ролей. Она формирует наши мысли, убеждения и действия, а также влияет на то, как мы воспринимаем окружающий мир и взаимодействуем с ним. Один из источников подобной самоконцептуализации — это традиционная, национальная культура, представляющая собой сложнейшую социальную целостность, имеющую единую природу. Именно через компоненты своей системы ценностей, символики и языки культура формирует последовательное и соответствующее реальности представление о мире. Процессы глобализации представляют для этого явления возможность прохождения сложного краш-теста. Глобализационное размывание границ традиционных культур происходит гораздо медленнее в сравнении с глобализацией экономических взаимодействий и обмена

информацией. В результате культурная самобытность раскрывается как архипрочная конструкция и сохраняется во всех формах и сложных взаимодействиях, будь то за счет сохранения патrimonиальных культур, одобряемых как единое общенациональное достояние, или локальных, региональных культур внутри той или иной страны.

Есть еще один парадоксальный инструмент противодействия транснациональным процессам в сфере культурных технологий — это, собственно, инструменты самой глобализации и масштабирование национальных культурных предпочтений⁴. Под воздействием глобальных интеграционных процессов вопросы национальности будто уступают другим позициям самоопределения, среди которых можно назвать факторы культурной, этнической и религиозной идентичности. Эти формы детерминации субъектом своей собственной природы или основных свойств служат важными опорными точками в быстро меняющемся мире глобальных воздействий⁵. Этот процесс имеет две стороны. В тот момент, когда люди осознают, что их существование подвергается воздействию агрессивных третьих сил, которые негативно действуют на их культурные и традиционные ценности, возникает потребность в сопротивлении. Эта реакция часто сопровождается сложным ощущением собственной уникальности и одновременно с этим неотъемлемости, неотделимости от метакультуры нации.

Например, в конце 1980-х годов в преддверии распада Советского Союза, в наиболее неспокойный период истории современной Грузии сложились несколько выражаемых публично антисоветских трендов. Один из них характеризовался активизацией разноречивой диссидентской деятельности, другой — демонстрацией атрибутов национального. Например, в Тбилиси происходили массовые антисоветские демонстрации. Некоторые участники этих демонстраций открыто носили национальную мужскую одежду чоху.

2011 год ознаменовался различными антиправительственными протестами в Грузии. Интересно, что в том же году в Грузии вновь возрос интерес к национальной одежде. В 2011 году Научный фонд Шота Руставели запустил исследовательский проект с финансированием грантовых заявок, посвященный изучению грузинской национальной одежды⁶. За эти годы было опубликовано множество докторских диссертаций и монографий, посвященных грузинской национальной одежде.

В 2010-х годах такие грузинские модные бренды, как David Koma, Avtandil, Vaska, Anuka Keburia, в своих коллекциях использовали детали народного костюма — чоха, пранги и так далее. Сохраняя основные характеристики этих традиционных нарядов, дизайнеры

использовали современные стилистические решения. Таким образом, грузинские дизайнеры предпринимают усилия с целью «переосмысления» истинного национального наследия и его гармоничного вливания в современные модные тенденции. Понятие современности приравнивается к понятию европеизма и в условиях европеизации страны национальный костюм приобретает особое значение.

За последнее десятилетие традиционная грузинская одежда стала не только модной, но и в определенной степени сакральной. Она занимает высокое положение в иерархии национальных ценностей и рассматривается как сильный маркер идентичности, позволяющий визуализировать подлинное грузинское «я», атрибуты физической красоты и духовности (Chkhartishvili et al. 2017: 178).

Военные конфликты, политические события и социальная нестабильность оживили интерес к национальной одежде и символике также среди украинских дизайнеров. Украинская традиционная вышиванка, известная как «сорочка» или «сорочка-вышиванка», стала одним из выдающихся модных элементов, привлекая внимание на неделях моды в Киеве в период Евромайдана и в последующие годы.

В контексте Украины связь с национальной идентичностью выражается не только через внедрение деталей национальной одежды в модные коллекции, но также через использование народной вышивки. Вышиванка стала символом украинской культурной наследственности и патриотизма. Этот модный тренд подчеркивает важность сохранения и популяризации украинских традиций в современном мире.

Аналогичные явления можно наблюдать и в Беларуси, где во время антиправительственных протестов национальная вышивка в красно-белых тонах стала одним из символов сопротивления и единства. Это подчеркивает силу символики и национальных элементов в контексте политических движений и борьбы за свободу и независимость. Национальная одежда и вышивка становятся не только модными трендами, но и средством выражения национальной гордости и идентичности в неспокойные времена.

Получается, что специфические культуры способны к самосохранению, к своеобразной культурной консервации.

В настоящее время в Армении мы можем наблюдать подобный процесс. Новый кризис, а точнее военные события, возобновившиеся в 2020 году, способствовали возрастающему интересу к национальной одежде. Такой эффект ожидаем, поскольку кризисы всегда вызывают у человека вопросы о его собственной идентичности и роли в мире. Идентичность — это психологический механизм, рождающий чувство тождественности человека самому себе, ощущение целостности

человека. Но этот механизм действует и при восприятии людьми образа своей страны, своей культуры (Гуревич 2010: 83).

В поисках ответов на такие вопросы люди обращаются к своим национальным символам, таким как религия, язык, традиции, музыка и особенно одежда.

Как уже отмечалось, в различных частях мира существуют армянские музеи. Интересно отметить, что в свете последних событий — а точнее возобновления в 2020 году военного конфликта в Нагорном Карабахе, эти музеи сосредоточили свое внимание на организации выставок, посвященных национальной одежде. Одной из таких экспозиций была выставка 2021 года «Фрагменты идентичности: национальная одежда», организованная Государственным музеем истории Армении. Директор музея Давид Погосян заявил: «В процессе работы онлайн в рамках различных программ мы поняли, что людей интересует традиционная одежда, тараз, те архивные снимки, которые связаны с национальной идентичностью и образом. Они превратились в некотором смысле в символы. Поэтому наш выбор пал именно на выставку традиционных таразов в качестве одного из элементов нашей идентичности»⁷.

В том же году в Армянском музее Америки была запущена виртуальная выставка «Иметь и хранить: Традиционный армянский свадебный текстиль», которая рассказывала о некоторых обычаях, связанных с традиционной свадебной одеждой жениха и невесты⁸.

Интересно отметить, что традиционный свадебный костюм вызывает особый интерес. Среди молодежи наблюдается тенденция проводить свадьбы в традиционной одежде (ил. 4)⁹. Особенно часто это явление встречается среди представителей молодого поколения расеянной диаспоры. Кроме того, народная одежда широко используется в массовых праздничных мероприятиях (ил. 5) и выступлениях народных музыкальных коллективов. В последние годы стало популярным проведение фотосессий в студии (ил. 6), где люди позируют в народной одежде. Но что самое захватывающее — во всех этих случаях мы сталкиваемся с феноменом фольклоризма, когда намеренно поддерживается традиция использования народной одежды. В этом контексте псевдонародная одежда рассматривается как модифицированная копия музеиных оригиналов.

Фольклоризм представляет собой актуальное явление в области культурного исследования, характеризующееся процессом ассимиляции, репродукции и трансформации элементов традиционного фольклора в новых контекстах и условиях, существенно отличных от исходных традиций. Это также включает в себя широкий спектр замен,

модификаций, отражений и реинтерпретаций фольклорных компонентов в современной, в основном профессиональной культурной среде (Kaschuba 2006).

Многие исследователи отмечают, что потребность в фольклоризме возникает в условиях, когда в жизни общества возникают объективные обстоятельства, затрудняющие передачу и сохранение традиционного фольклора в народной среде. В этом контексте фольклор, воспринимаемый как убывающее культурное богатство, превращается в источник и материал для создания или реанимации национальной культурной идентичности. В сущности, фольклоризм становится механизмом для сохранения унаследованных фольклорных традиций в условиях угрозы их утраты (Жирмунский, Азадовский 1958: 3–18).

Однако следует отметить, что фольклоризм является более сложным явлением, чем простое копирование. Это процесс, который включает творческое переосмысление и адаптацию народной одежды под современные требования и вкусы. В результате получается своеобразный синтез традиции и современности. Псевдонародная одежда перестает быть просто репликой прошлого и становится выражением современной интерпретации и восприятия национальных традиций. Она сохраняет узнаваемые элементы и стилистику народной одежды, но может быть обновлена с учетом современных модных тенденций и потребностей. Этот феномен фольклоризма позволяет нации не только сохранить и передать наследие своей культуры, но также отражает эволюцию народной культуры в массовую поп-культуру.

Можно привести несколько характерных примеров, иллюстрирующих явление фольклоризма в Армении. Среди них творчество одной из ярких представительниц армянской культуры и искусства художницы и этнографа Лусик Агулеци, заслуживающее особого внимания (ил. 7). В течение практически всей своей жизни Агулеци отличалась почти вызывающей в советские годы преданностью к ношению национальной одежды. Лусине Саввелян взяла псевдоним по месту своего рождения — Агулиса. С юных лет она видела, как стирается или присваивается армянское наследие. Страсть спасти его, сохранить и пропагандировать взяла начало именно в агулисском детстве. Агулеци создала обширную коллекцию народной одежды, украшений и предметов прикладного искусства, которая впоследствии стала основой для создания музея. Постоянно нося тараз, она подчеркивала его уникальное и многофункциональное значение. По мнению Агулеци, изготовление тараза в современных условиях — это каждый раз единичный и неповторимый проект, которыми сегодня занимаются собственники

костюма. По ее словам: «Таким образом тараз становится собственностью индивида, а раньше он был собственностью народа»¹⁰.

Тем не менее таразные комплекты, которые носила Агулеци, не всегда соответствовали традиционным стандартам исполнения; она часто объединяла детали из разных регионов, создавая стилизованный национальный костюм. Этот акт творческого соединения служит еще одним примером фольклоризма, где традиционные элементы преобразуются и адаптируются под воздействием индивидуального восприятия.

Также интересен пример культурного центра «Терян», который на протяжении нескольких лет активно работает над возрождением национального костюма. Несмотря на интенсивную пропаганду культуры ношения тараза через различные мероприятия и образовательные программы, реконструированные в центре экспонаты тараза не могут сравниться с подлинными образцами. Воссоздается лишь внешний облик костюма, акцентирующий эстетический аспект. Таким образом, мы сталкиваемся не с репродукцией тараза, а с костюмом, в основе концепции которого лежит тараз.

Интересен также вопрос влияния всемирных стандартов моды на репродукцию тараза. Так, например, современные невесты предпочитают носить тараз белого цвета, которого не было в армянской традиции. В основном традиционное свадебное платье в Армении было красного цвета. По словам директора культурного центра «Терян» Лилит Меликян, «...мы, армяне, не часто носили белые свадебные наряды; только ереванские и персидские армянские девушки выходили замуж в светлом наряде. Но мы до сих пор не можем „убедить“ армянских невест в том, что можно выйти замуж в красном, но правильном национальном платье, ведь мода заставила весь мир выходить замуж в белом платье»¹¹.

Мы познакомились лишь с примером конкретной нации, демонстрирующим, как кризисные ситуации могут повлиять на пересмотр культурной ценности национальной одежды. Однако национальная одежда является символом возрождения национального духа у множества народов в различных исторических периодах. Особенно увлекательно следить за историями, которые случились недавно и происходят до сих пор в Украине, Беларуси, Грузии и других уголках мира.

Исследование интереса к национальной одежде в контексте общественной идентичности может стать предметом активных дискуссий и разысканий. Оно уделяет внимание тому, как одежда может олицетворять культурное наследие и как она оказывает влияние на

мировоззрение и поведение людей. Этот интерес не только отражает коллективную жажду сохранения и понимания культурной идентичности, но также способствует сохранению богатого культурного наследия и его передаче будущим поколениям.

Таким образом, национальная одежда в современном мире становится неотъемлемой частью диалога между настоящим и прошлым, между персональным миром человека и коллективным телом каждого народа.

Литература

Авакян 1983 — Авакян Н. Армянская народная одежда (XIX — начало XX в.). АН Армянской ССР. Ереван, 1983.

Ацуни 1923 — Ацуни В. История древнего армянского костюма. Венеция, 1923.

Гирц 2010 — Гирц К. Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2.

Гуревич 2010 — Гуревич П. С. Проблема идентичности человека в философской антропологии // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV.

Жирмунский, Азадовский 1958 — Жирмунский В. М., Азадовский М. А. Краткий очерк жизни и творчества // Азадовский М. А. История русской фольклористики. М., 1958.

Ивановская 2000 — Ивановская О. В. Кризис и сакрализация идентичности в глобализирующемся мире // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2011. № 1 (13).

Кастельс 2000 — Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000.

Кешишян 2003 — Кешишян М. Геноцид армянских культурных ценностей на территории Османской империи // Вопросы истории и историографии Геноцида армян. 2003. № 7.

Патрик 1967 — Патрик А. Армянская одежда: с древнейших времен до наших дней / АН Армянской ССР. Ереван, 1967.

Суренянц 1917 — Суренянц В. Путевые впечатления // Армянський вѣстникъ. М., 1917. № 9.

Федотова 2003 — Федотова Н. Н. Кризис идентичности в условиях глобализации / Н. Н. Федотова // Человек. 2003. № 6.

Chkhartishvili et al. 2017 — Chkhartishvili M., Kadagishvili S., Targamadze Z. Dress and Identity: A Georgian Case Study // Fashion through History: Costumes, Symbols, Communication. Vol. I. Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Dadrian 1995 — Dadrian V. The History of the Armenian Genocide: Ethnic Conflict from the Balkans to Anatolia to the Caucasus. Providence, RI; Oxford: Berghahn Books, 1995.

Jung 1969 — Jung C. G. Collected Works. Vol. 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press, 1969.

Perkko 1993 — Perkko M. Costumes as indicators of community. Fashion and costume museums // Museum International. UNESCO. 1993. Vol. 3.

Kaschuba 2006 — Kaschuba W. Die Einführung in die Europäische Ethnologie. München: C. H. Beck, 2006.

Примечания

1. Подробнее см.: Кешишян 2003: 124–131.
2. Заметим на полях интересный парадокс — в тот же период Хачатуран часто писал стремительные импрессионистические этюды, изображая свою жену, известную модницу Ваву Хачатуран (Вардануш Сарьян), в армянском национальном костюме.
3. Мхитаристами назывались последователи армянского католического ордена святого Бенедикта, основанного Мхитаром Севастийским в 1712 г. на острове Святого Лазаря близ Венеции. Члены ордена внесли неоценимый вклад в изучение, исследование и фиксацию разрозненных проявлений армянской культуры, рассеянной по всему миру.
4. Подробнее см.: Федотова 2003: 56.
5. Подробнее см.: Ивановская 2011: 38–44.
6. First Scientific Research on Traditional National Clothes: mes.gov.ge/content.php?id=2347&lang=eng (по состоянию на 08.05.2024).
7. Полное интервью: www.youtube.com/watch?app=desktop&v=f2kCpIkBbDM (по состоянию на 08.05.2024).
8. To Have and to Hold: Traditional Armenian Wedding Textiles: [www.armenianmuseum.org/traditional-armenian-wedding-textiles](http://armenianmuseum.org/traditional-armenian-wedding-textiles) (по состоянию на 08.05.2024).
9. В Армении традиционные свадьбы устраивает компания Tonir Wedding, которая стремится сохранить и восстановить армянскую этническую культуру путем организации традиционных свадеб: www.youtube.com/watch?v=PfbCr3ckFbY (по состоянию на 08.05.2024) (на арм. яз.).
10. Женщина в таразе: barev.today/news/aguleci2 (по состоянию на 08.05.2024).
11. Возрождение армянского тараза: champord.am/haykakan-tarazi-veracncundy (по состоянию на 08.05.2024) (на арм. яз.).