

Nataliia Katcarskaia

‘La alt bli født!’

Ornamentikk gjennom tradisjonelle folkedrakter fra sentral Russland i samtidstekstilt uttrykk



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for folkemusikk og tradisjonskunst
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2020 Nataliia Katcarskaia

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

I dette masterprosjektet som heter `La alt bli født!` ser jeg på tradisjonelle russiske folkedrakter fra sentral Russland med vekt på ornamentikk. Jeg forsker på hvordan det tradisjonelle broderiet kan være en inspirasjonskilde til videreføring, tradering og aktualisering i idéutvikling og designprosessen av skapende arbeid. Resultatet av dette kommer i en mini-kleskolleksjon for vår-sommer som består av fire plagg. Disse plaggene vurderes mot kravspesifikasjon som er indikert i problemsstillingen – estetikk og funksjonalitet. Designprosessen består av komposisjon av motivet; valg av farger og tekstil kvalitet; skisser og gjennomføring av silketrykk på stoff og til slutt det ferdige produktet. Her beskrives mine refleksjoner, avgrensinger og begrunnelse for mine valg som tas i designutvikling. Mine refleksjoner og begrunnelser innebærer å prøve ut mine egne tanker og holdninger rundt designprosessen for å utvikle bedre innsikt og forståelse.

Den skriftlige avhandlingen viser utgangspunkt for dette prosjektet hvor historisk og kultur sammenheng settes i dagens kontekst. Ut fra dette det presenteres hvordan tradisjonskunst og design påvirker hverandre og gir nytt innblikk rundt formspråket i tekstilt feltet.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Innholdsfortegnelse	3
Forord	5
1 Innledning	6
1.1 Problemområdet	6
1.2 Formål og problemstilling.....	8
1.3 Ordforklaring.....	9
1.4 Teori og praksis	9
2 Historisk bakgrun.....	11
2.1 Russisk historie.....	11
2.2 Russiske folkedrakter	11
2.3 Norske bunader vs. russiske folkedrakter	13
3 Tradisjonelle russiske folkedrakter	17
3.1 Elementer i russiske folkedrakter	17
3.2 Tidslinje i bruk av russiske folkedrakter i løpet av ulike faser i livet	24
3.2.1 Barn	24
3.2.2 Ungdom før bryllup	24
3.2.3 Ungdom gjennom bryllup	25
3.2.4 Voksen alder	26
3.2.5 Alderdom	28
4 Interessen for tradisjonelle folkedrakter.....	30
4.1 Begynnelsen av samlinger av folkedrakter	30
4.2 Russisk inspirert mote	34
5 Ornametikk i russiske folkedrakter	37
5.1 Betydning av stoffdekorasjoner	37
5.2 Grunnleggende om broderikomposisjon	38
5.3 Ulike broderiteknikker	41

5.4	Motiver i ornamentikk	45
5.5	Semantikk av motiver i broderier	47
5.6	Studie av tradisjonelt broderiet fra Tver regionen	51
5.7	Mine studier fra Torzjok museum	55
5.8	Sammenfatning av mine studier av Torzjok Etnografiske Museum	68
6	Fra ide til ferdig produkt. Designprosess i samtidstekstilt uttrykk.....	69
6.1	Verktøy i designprosessen.....	69
6.2	Ornamentikk. Valg av motivet.....	69
6.3	Komposisjon av motivet.....	70
6.4	Ornamentikk. Fargevalg.....	75
6.5	Valg av stoff.....	77
6.6	Moodboard.....	79
6.7	Inspirasjon.....	80
6.8	Skisser i det skapende arbeid.....	80
6.8.1	Designprosess av plagg 1.....	82
6.8.2	Designprosess av plagg 2.....	84
6.8.3	Designprosess av plagg 3.....	86
6.8.4	Designprosess av plagg 4.....	88
6.9	Silketrykk av stoff.....	89
6.10	Realisering og produksjon av ferdige produkter.....	90
6.10.1	Slutt produkt – plagg 1.....	90
6.10.2	Slutt produkt – plagg 2.....	93
6.10.3	Slutt produkt – plagg 3.....	95
6.10.4	Slutt produkt – plagg 4.....	95
7	Resultat.....	96
8	Funn og diskusjon.....	97
9	Konklusjon.....	101
	Referanser/litteraturliste	103
	Vedlegg 1. Informasjon fra museer	106
	Vedlegg 2. Motiver av damefigur	109
	Vedlegg 3. Silketrykk	113

Forord

Endelig er jeg i mål. Det var turbulente og usikre tider på min skrivning og gjennomføring av den praktiske delen. Den første semester av studier var jeg `straffet` igjen av UDI å bo i dette landet. Den siste semester kom koronapandemien som paraliserte samfunnet. Jeg har også vært på utveksling i Ungarn, som jeg synes var veldig lærerikt og positivt. Jeg har også vært tre ganger i Russland i forbindelse med skrivningen av denne masteroppgave. Jeg har oversatt alle sitater og tekster fra russisk til norsk selv. Hele skriveprosessen var interessant, lærerik og krevende. Det er viktig for en masterstudent å finne et tema som engasjerer og interesserer. Arbeidsprosessen gjorde meg enda mer disiplinert og strukturert.

Jeg håper at mitt arbeid vil vise Russland fra et annet vinkel, ikke fra den som vises i dagens Norge fra politisk motivert side. Vi er naboland, men dessverre vet vi ganske lite om hverandre. I senere tid har forsøk på å bryte isen mellom våre to land gjennom kulturelle arrangement vært gjennomført, men dette er enda på utviklingsstadiet. Jeg har et sterk tro at flere nordmenn og borgere av Norge som leser denne oppgaven vil få et nytt perspektiv på sitt naboland Russland og etter lesing vil ønske å besøke Russland og se med sine egne øyne på et naboland. Kanskje kan det bidra til å skape nysgjerrighet om landets kultur og tradisjoner. Jeg håper dette kan bli et solid bidrag for videre arbeid med utveksling av kultur og tradisjoner. Jeg håper også at det skal bli en god tradisjon senere også å samarbeide og utveksle kultur og tradisjoner. Min masteroppgave viser en liten del av Russlands rike kultur. Målet med oppgaven er å synliggjøre en bit av denne kulturen og gi grunnlag for videre forskning enten til student, lærer, kunstnerutøver, håndverker, forsker eller en person som er interessert i dette emne. Velkommen til det tradisjons- og kulturrike Russland!

Notodden, 14 mai 2020

Nataliia Katcarskaia

1. Innledning

1.1 Problemområdet

Før vi begynte på masterstudiet i tradisjonskunst, fikk vi en oppgave der vi skulle skrive en skisse til tema for masteroppgaven. Min skisse var strukturert rundt følgende nøkkelord: `tradisjonelle tekstilteknikker`, `folkedekor`, `Russland`, `folkedrakter`, `identitet` og `motedesign`. Så utfordringen min var å formulere en problemstilling inspirert av dette. Hvordan kunne min egen nysgjerrighet skrives om til et forskningsdesign.

Bakgrunnen min er litt kosmopolitisk. Jeg er opprinnelig fra Russland og kom til Norge i voksen alder. Jeg har en mastergrad i lingvistikk og pedagogikk fra Russland. Jeg har flere år med kunst- og designutdanning fra Norge og Italia, blant annet har jeg bachelor i mote og design fra Høgskolen i Oslo (OsloMet nå) og ett år på moteskole Carpiformazione i Carpi, Italia. Jeg har bodd flere steder i Norge og var to ganger på utveksling, både i Italia (Università Tor Vergata, Roma) og i Ungarn (Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest). Jeg er glad i å reise og prøver å unngå `turist ghettoer`, men heller bli med lokalbefolkningen for å lære om deres kultur og tradisjoner. De siste to årene har jeg besøkt etnografiske/folkemuseer i nesten hver eneste by jeg har vært. Dette har gjort meg nysgjerrig på ulike folkekunststradisjoner og deres likhetstrekk og forskjeller. Folkekunst er som en markør for landet og dets historie. Jeg har mer enn 50 land i bagasjen min, og jeg håper å besøke alle til slutt. Jeg liker å oppleve folkets liv i de ulike kulturer. Det er noe av det mest spennende for meg. Gjennom livets reiser prøver jeg å forstå meg selv som et menneske og en kunstner.

Jeg definerer meg som en nysgjerrig russer som ble fasinert av nordmenn som virker å være så stolte av å bruke bunad ved hver eneste anledning som dåp, konfirmasjon, bryllup, 17.mai og andre viktige begivenheter i eget liv. Felles for de fleste nordmenn er at bunaden er et høytidsplagg. Da jeg kom til Norge i 2003 og feiret 17. mai i Tromsø, ble jeg litt overasket over å se de ulike bunadene. Noen drakter var samiske, noe jeg fikk vite senere. Jeg hadde aldri hørt om samer og aldri sett noen, men jeg lærte senere at vi har samer i Russland også. Jeg har bodd litt langt fra de stedene hvor russiske samer bor, og det er kanskje noe av årsaken til at jeg ikke hadde hørt om dem. Folk gikk i tog på 17.mai i Tromsø, og nesten alle hadde på seg bunad eller same-drakt. Det var klær

med smakfulle farger og design. Senere lærte jeg at man kan se på bunaden som folk har på seg og finne ut hvor de kommer fra, uten å spørre. Det er nesten det samme som å høre på dialekt og skjønne hvor personen kommer fra. Bunaden er som en identitetsmarkør. Det virker at for mange nordmenn blir det stadig viktigere å vise tilknytning til familien og sine røtter. Etterpå sammenlignet jeg Russland og Norge, og tenkte: hvorfor bruker ikke vi folkedrakter på vår nasjonaldag 12.juni? Senere reflekterte jeg over hvordan russiske folkedrakter egentlig ser ut. Det eneste jeg kunne komme på var om de ser ut som klærne folk har på seg på scenen under konserter eller på TV. Har de ulik design som følge av geografisk område, sånn som i Norge? Hva skjedde med de russiske folkedraktene? Hvorfor er de ikke like sentrale i russisk kultur som norske bunader er i norsk kultur? Hvorfor ble tradisjonen glemt i et så rikt kulturland? Disse nøkkel spørsmålene har vekket min interesse og danner utgangspunkt for denne masteroppgaven.

Utgangspunktet for denne masteroppgaven oppstod også på bakgrunn av min interesse for både kultur og tradisjonelle tekstilteknikker, som søm, vev, broderi, strikking og hekling. Dette blir senere utdypet med studier av fortidens russiske folkedrakter med vekt på ornamentikk som kan gi grunnlag for designutvikling av klær. Jeg må innrømme at før jeg begynte å fordype meg i russiske folkedrakter, visste jeg svært lite. Det eneste jeg hadde i hodet mitt var noen bilder fra eventyrbøker fra barndommen, barnefilmer basert på folkeeventyr og folkedrakter jeg så på konserter, enten på scene eller TV. Jeg var på jakt etter bøker om russiske folkedrakter, men dessverre finnes det nesten ingen litteratur om dette i Norge. Jeg var overrasket da jeg fant flere bøker om russiske folkedrakter på biblioteket ved Moholy-Nagy University of Art and Design i Budapest, og de var til og med på russisk. Jeg kunne finne bøker på morsmålet mitt og besøke etnografiske museer i Russland. Jeg kunne snakke både med fagpersoner og folk som er interessert i dette temaet.

Jeg har valgt å kombinere en rekke forskjellige tradisjonelle tekstilteknikker. Jeg har valgt å jobbe med søm fordi det var den opprinnelige teknikken for å skape tradisjonelle folkedrakter, bortsett fra at de var handsydd før. Jeg vil bruke mine søm ferdigheter i den praktiske delen av oppgaven. Så lenge jeg kan huske, har jeg drevet med broderi, hekling og strikking. Noen av de aller første minnene jeg har fra min barndom, er mamma som sydde på sin mors symaskin ved å vri på hjulet med hånden, eller at hun

strikket eller heklet klær til oss. I barndommen min gikk jeg to ganger i uka på såkalt `kunst og håndverk sirkel`, det er en slags fri aktivitet for barn, hvor jeg fikk opplæring i strikking, hekling og makrame. Jeg har lært meg nylig silketrykk på utveksling i Ungarn i Budapest på MOME (Moholy-Nagy University of Art and Design). Jeg er veldig glad i å drive med håndarbeid, og klarer ikke å sitte uten noe i hendene. For meg er håndarbeid som en slags meditasjon, hjernen blir fri fra tanker, og du jobber bare med fingre og øyne. Mine erfaringer og utdanning påvirker mine interesser og former min forståelse for valgt tema. Ved hjelp av denne masteroppgaven ønsker jeg å belyse og forstå min egen kultur og identitet.

Målet med denne masteroppgaven er også å forstå bedre innholdet i begrepet identitet, gjennom studier av tradisjonelle russiske folkedrakter. Jeg skal forske på tradisjonelle russiske drakter som var brukt før den russiske revolusjonen, dvs. før 1917. Jeg skal prøve å definere hoved elementer i russiske folkedrakter. Videre vil jeg utdype folkedraktens historie. Jeg skal forske på folkedrakter som hørte til i sentral Russland, siden landet er enormt stort geografisk og har mange ulike folkeslag som bor i ulike geografiske områder. Jeg skal ha fokus på ulike mønstre/ornamenter. Ut av dette kom en rekke spørsmål: Hvordan og hvor de plasserte ulike mønstre/ornamenter på folkedrakter? Var det en spesiell grunn for at de var plassert slik? Hvilke farger og mønstre ble brukt, hva symboliserte de? Hva slags stoff ble folkedraktene sydd av? Drømmen min er å lage plagg man blir glad i og som varer. Mine plagg skal være behagelige å ha på. De skal ikke presse, stramme og hemme, men sørge for maksimal bevegelsesfrihet.

1.2 Formål og problemstilling

Formålet med prosjektet er å bli kjent med min historie og prøve å forstå hvorfor folk vet så lite om hvordan russiske drakter så ut gjennom kompleks historiehendlinger. Jeg vil prøve å finne min identitet og tilhørighet. Jeg vil forsøke å vise rikdommen i tradisjonell tekstilkunst fra sentral Russland. Følgende problemstilling skal undersøkes i denne masteroppgaven:

Hvordan kan jeg nytte tradisjonelle russiske drakter i utforming av samtidstekstilt uttrykk gjennom vektlegging av estetikk og funksjonalitet?

1.3 Ordforklaring

Med tradisjonelle folkedrakter mener jeg russiske drakter som var brukt for mer enn 100 år siden dvs. før den russiske revolusjonen i 1917. Folkedrakter er et tradisjonelt kompleks av klær som ble brukt av russere i hverdagen og til fest. De hadde merkbare funksjoner avhengig av den spesifikke regionen, kjønn (mann og kvinne), formål (festlig, bryllup og hverdag) og alder (barn, jente - gutt, gift kvinnen - gift mann, gammel kvinne – gammel mann).

Med samtidstekstilt uttrykk mener jeg mitt syn som klesdesigner på moderne tekstil gjenstander og konkret i denne oppgaven – mitt syn på klær. Samtidstekstilt uttrykk er et symbol på tidens bevegelse i epoker med hensyn av mote. Moten karakteriseres av raske endringer og stadige nye kolleksjoner. Det er å eksperimentere og prøve med nye måter å se på og med nye ideer om tekstilmaterialer, farger og mønstre.

Med bruk av estetikk og funksjonalitet mener jeg at mine tekstiler skal være vakre og funksjonelle, dvs. plaggene kan brukes som hverdagsklær med særpreget vri. Jeg vil vise min filosofi for skjønnhet og proporsjonalitet ved bruk av myke materialer. Estetiske og funksjonelle egenskaper av klær vil jeg vise gjennom mine briller som designer.

1.4 Teori og praksis

Denne masteroppgave inneholder både teoretisk og praktisk del for å gi svar på problemstillingen. Den teoretiske delen inkluderer kultur-historisk analyse basert på litteraturstudier og museumsbesøk. Jeg vil begynne med russisk historie og historien av tradisjonelle folkedrakter med vekt på elementer. Videre skal jeg beskrive tidslinje i bruk av russiske folkedrakter i løpet av ulike faser i livet. Jeg skal se nærmere på ornamentikk i russiske folkedrakter og betydning av det med forklaring av ulike broderiteknikker. Ut fra min problemstilling skal jeg forske på tradisjonelle folkedrakter fra sentral Russland og med dette skal jeg gjøre også studier fra Torzjok museum. I den praktiske delen vil jeg gjennom selvoobservasjon og kritisk tenkning reflektere og visualisere valgene jeg har tatt med. Designprosessen avsluttes med ferdig mini-kolleksjon som inkluderer flere plagg. Disse plaggene skal vurderes mot kravspesifikasjon som er indikert i

problemsstillingen: estetikk og funksjonalitet med samtidstekstilt uttrykk. Mørch (1994, s. 61) deler estetiske faktorer i formelementer og estetiske funksjoner. Det er 6 formelementer som finnes: linje, farge, volum, rom, valør og flate. De estetiske funksjoner er: kontrast, rytme, harmoni, bevegelse, proporsjon og balanse. Både disse formelementer og estetiske funksjoner kan varieres i størrelse, antall, intensitet, tyngde, form og tendens. Disse estetiske faktorer henger sammen med funksjonsfaktorer i designprosessen. Funksjonsfaktorer i denne sammenheng kan være: snitt, form, vidde, mønsterkonstruksjon, osv. Disse estetiske og funksjonsfaktorer skal tas inn i en idé- og designprosess og skal kobles med teori for å visualisere mitt valg.

2. Historisk bakgrunn

2.1 Russisk historie

Russlands historie begynner med østslavernes historie. Den tradisjonelle startdato for spesifikk russisk historie er etableringen av staten som het Rus i nord i 862 som var styrt av vikinger. Staraya Ladoga (Gammel Ladoga) og Novgorod ble de første store byene i den nye unionen av innvandrere fra Skandinavia med slaver og finsk-ugriske folk. I 882 tok Prins Oleg av Novgorod beslag på Kiev, og forenet dermed de nordlige og sørlige landene i de østlige slaver under en myndighet. Russland vedtok kristendommen fra det bysantinske riket i 988. Kievriket gikk i oppløsning på grunn av mongolske invasjoner i 1237–1240 sammen med de resulterende dødsfallene til omtrent halvparten av befolkningen i Rus. Jeg vil presisere at det er den eneste gangen i Russlands historie at landet ble under et annet stat, og det var under Mongolia. Etter 1300-tallet ble Moskva gradvis den dominerende makten i Russland. Russland var riket frem til november 1917 når det kom den russiske revolusjonen. Denne revolusjonen forandret alt, historien skulle skrives på nytt. Disse forandringer gjenspiltes i livet til vanlig folk: vaner og tradisjoner ble nedprioritert, kirken var forbudt, alle skulle se lik ut, intet skille mellom klassene. Et menneske er ikke individ lenger, men en byggekloss for å danne et vellykket samfunn. Det var kommunismen som styrte landet. På den tida begynte industrialiseringen og kollektivisering å blomstre. Folkedrakter som ble brukt før ble byttet med funksjonær arbeidsklær. I 1991 var det oppløsning av Sovjetunionen og det kom flere uavhengig land på verdens kart. Russland ble åpen for verden og en helt ny historiske epoke begynte for det største land i verden.

2.2 Russiske folkedrakter

Ut fra mine litteraturstudier og omvisninger på russiske folkemuseer, det vises at russiske tradisjonelle folkedrakter begynte å danne seg på 500-tallet; de var inspirert av elementer i klær til eldgamle russere - innbyggere i Øst-Europa, som var forfedrene til de slaviske folkene. Dekoren på folkedraktene i Rus (gammelt navn på Russland) ble preget av sin originalitet, hadde sine egne egenskaper og tilsvarte livsstilen til bonden. Den tradisjonelle drakten, spredt over det store territoriet i Russland, er ganske

mangfoldig, spesielt for kvinner. Hver region hadde sine egne karakteristiske elementer i klær som bare var i denne regionen. Klærne til den eldre kvinnen skilte seg fra jenteklær; hverdagslig hadde de en type klær, og på høytidene hadde de helt forskjellige klær.

Flere historikere og folkedrakt forskere som Rybakov, Maslova, Parmon konstaterer at utviklingen av de russiske nasjonaldraktene ble avsluttet rundt 1600-tallet. Etter dette begynte endringer knyttet til reformene av tsar Peter I. Han ble tsar i 1682 bare 10 år gammel. Peter I var meget oppsatt på å modernisere Russland og gjennomføre reformer for å utvikle landet til en europeisk stormakt. Han inviterte de beste ingeniører, skipsbyggere, arkitekter og håndverkere til å komme til Russland. Peter den Store grunnla byen St. Petersburg i 1703 som ble oppkalt etter han. Likeledes sendte han hundrevis av unge russere til Europa for å studere. Han var veldig opptatt av å `åpne et vindu til Europa`, og i denne forbindelse reformerte han ikke bare den tradisjonelle livsstilen til russere, men også hvordan de skulle gå kledd. Peter I påla alle russere å bruke vestlig klesstil. Så da Peter I kom til makten, kunne tradisjonelle russiske klær bare bæres av noen klasser, for det meste av en lav klasse: som bønder, munk og prester. Hans reformer møtte stor motstand i noen deler av Russland, men han slo hardt ned på alle opprør mot sitt styre. Det kom en mote som ikke hadde eksistert før. Før hans reformer fantes det bare to typer klær: seremonielle, elegante eller arvelige klær og hverdagslig.

Klesstilen hadde ikke endret seg på flere tiår, eller endret seg så ubetydelig at dette ikke engang ble merkbart. Men med reformen kom ungarske, franske og tyske drakter. For innreise til byene i russiske klær eller med skjegg, ble det pålagt en skatt på opptil to rubler for rytteren. Fram til begynnelsen av 1900-tallet ble russiske nasjonaldrakter for det meste brukt av bønder. Folk forble tro mot den nasjonale drakten som vi nå kan finne på museene, i litteratur eller på bilder av russiske kunstnere. Russisk høyklasse brukte for det meste moteklær fra Frankrike og hele samfunnet var påvirket av europeisk mote og livsstil.

2.3 Norske bunader vs. russiske folkedrakter

Mine refleksjoner over bunadbruk i Norge nå har skapt interesse for formuleringen av denne oppgave og med dette skal jeg prøve å forstå bruken av bunaden i Norge og bruken av tradisjonelle folkedrakter i Russland.

Bruken av bunaden i Norge er et enestående fenomen i Europa. Det ble sendt en søknad til UNESCO om å inkludere norsk bunad i en liste av immateriell kulturarv. Det er mange organisasjoner i Norge som jobber veldig hardt til å fremme bunaden og for å bevare kunnskapen om å øke bevisstheten rundt bunad tradisjoner. Jeg vil nevne noen av de organisasjonene som Norsk Husflidslag, Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, osv. Norge fikk sin egen grunnlov i 1814 og siden det går mange nordmenn i 17.mai tog for å feire det. Med bunaden viser de tilførelsen til egen hjembygd og Norge. Norsk bunad blir brukt av alle aldrer, fra unge til gamle. I dag er det flest kvinner som bruker bunad, med stadig flere menn velger også å få seg bunad. Det finnes rundt 450 drakter som går under navnet bunad (Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, 2020). Norge skiller seg fra mange vestlige land på grunn av den særegne måten bunad brukes på. Norsk nasjonal drakt brukes ikke bare med anledning av folkedans som i mange land, til og med Russland, men også som `penklær` til ulike høytidelig anledninger. Bunaden har i dag derfor 2 funksjoner: på den ene siden er det et verneverdig kulturelement for en moderne fremtid, og på den andre siden har de en nasjonal symbolfunksjon som ikke andre klær har (Engen, 1999, s .21).

For å forstå popularitet av norsk bunad nå, må vi gå litt tilbake i tid. Men hvordan startet alt dette eventyret med norsk bunad? På midten av 1800-tallet kom nasjonalromantikken til Norge. Bondekulturen var sett på som verdifull og dermed også draktene til bøndene. Dette kan vi også se gjennom flere motiver på bilder fra kjente norske kunstnere fra den perioden. Klær fra ulike deler av Norge var brukt som nasjonaldrakt, men hardangerdrakt var meget populær. Det var i forbindelse av den økende turismen og nasjonsbyggingsarbeidet. Interessen for nasjonaldrakter økte i forbindelsen med mote innen visse borgerlige kretser å kle seg nasjonalt. En av de pionere av norsk bunad var Hulda Garborg (1862-1934). Hun jobbet med teaterforestillinger og folkedans. I begynnelsen av 1900-tallet kledde hun folkedansere i lokale folkedrakter eller `bunader` som hun kalte de. For Hulda var det veldig viktig at bunader ble laget av norske materialer som ull og lin med norsk broderi for å videreføre

det beste i norsk kulturarv. En annen ting som var viktig for Hulda var at bunadene var praktiske og brukbare (Wigaard Scheel E., Hebæk Ødegården I.,1997, s.77). I 1905 ble Norge en uavhengig nasjon og kong Håkon og dronning Maud ble den nye kongefamilien til et helt nytt land. Siden den gang ble det å kle seg i bunad på 17.mai en tradisjon.

Folkedrakten i Russland er en del av den nasjonale kulturen, som har en rik historie. Den ansees som eldgammel, siden den klarte å bevare de originale trekk som ligger i drakten til den gamle Rus. Den første markøren på russiske folkedrakter er måten å bruke klærne på: å skape et flere lags ensemble når ulike antrekk er satt sammen samtidig, med flere lag utenpå hverandre. Den andre markøren er at den beholdt også de karakteristiske tradisjonelle elementene i snitt, dekor og ornamentikk. I lang tid gjennomgikk ikke folkedrakter drastiske forandringer, og bare som et resultat av Peter I sine reformer blant aristokratiske både i by og landsby blir det obligatorisk å bruke en europeiskstilisert klær. Bønder, kjøpmenn og andre borgerlige og vanlige folk fortsatte å bruke tradisjonelle klær. Dermed ble drakten i Russland delt inn i to typer: fasjonabel urban vesteuropeisk skreddersydd drakt og tradisjonell russisk folkedrakt. Bosetningens områder, ulike klimamiljø, forskjellige skikker og betingelser var årsaken til at det var forskjellige varianter av russiske folkedrakter. Så, den nord-russiske drakten er vesentlig forskjellig fra draktene i de sentrale og sørlige områder som jeg kommer med det senere.

Etter flere komplekse historiske handlinger i Russland, tradisjonell folkedrakt ble arkaisk. Folkedraktene i Russland har i dag tre ulike funksjoner:

1. Som studieobjekt for forskere og museumsansatte
2. Som drakter for scene
3. Som inspirasjonskilde for nåværende russiske motedesignere.

Russisk tradisjonell drakt har nesten gått ut av bruk i dag, og forskning på det reduseres i økende grad kun til arkiv- og museumsforskning. Det er flere russiske forskere lurer på hvorfor bruker ikke vi tradisjonelle folkedrakter i dag. En av dem er professor i etikk og estetikk Yuliya Xizhnyak (Kont, 2016). Hun hadde gjort undersøkelse blant sine studenter. Det var involvert ca. tusen studenter. Resultater viste at 97% av studentene som kom fra andre byer, tettsteder og regioner i Russland har ikke bare tradisjonell

drakten i hjemmet, men også noen ideer om det. De sa at de ikke ville ta på seg drakten ute eller inni for å ta imot gjester, verken i kirken eller i et bryllup – kort sagt, den kan ikke bli brukt noe sted. Studentene spesifiserte at de kunne føle ubehag og skam hvis noen kunne se dem i tradisjonelle folkedrakter. Og spørsmålene om navnene på de vanligste delene av de tradisjonelle draktene våre ble praktisk talt besvart av enheter som passet inn i de aller 3%.

Samtidig vi må ikke glemme at Russland er det største land i arealet, hvor bor 47 ulike urbefolknings grupper og 194 nasjoner. Hvis i Norge bor kun samer som urfolk, i Russland er det 47 grupper med sitt språk, religion, kultur og tradisjoner i tillegg til 194 nasjoner (de er ikke innvandrere). Verken jeg eller familien min tilhører til disse gruppene. Alle disse grupper bruker sine egne folkedrakter, ikke til hverdag, men til spesielle anledninger, som fest for eksempel. De har sin identitet/tilhørighet til sitt land `i skapet`. En vanlig russer som ikke tilhører til disse grupper bruker moteriktig klær mest fra italienske og sjelden fra russiske designere.



Figur 1: Bildet er hentet fra <https://uslide.ru/detskie-prezentacii/28685-moya-strana-rossiya-dlya-detey-let.html>

Dette beviser at russiske folkedrakter har veldig lang vei å gå til vanlig russer og retorisk spørsmål er om det er nødvendig. Russland som er relativt ny stat har mange andre problemer å løse, her vi kan snakke om prioriteringer og tid.

For min praktiske delen ville jeg ikke lage tradisjonell folkedrakt, som flere av mine medstudenter foreslå å gjennomføre. Det er flere årsaker til det: for det første, personlig jeg er ikke interessert i å rekonstruere eller gjenopplive en egen folkedrakttradisjon. Heller ikke å lage kopi av folkedrakter, fordi hvis jeg lager folkedrakter kommer jeg aldri til å føle noe tilhørighet til min russisk identitet. Jeg var ikke født eller vokst opp med det og det føles kunstig og uekte. Den andre årsaken er at jeg synes at tradisjonelle russiske folkedrakter er lite praktiske og jeg vil følge tiden og lage noe funksjonell og samtidig tidløs.

3. Tradisjonelle russiske folkedrakter

3.1 Elementer i russiske folkedrakter

Folkedrakter i et hvilket som helst land viser opprinnelige bærekraftige ideologiske og visuelle prinsipper, i en enhet av natur og folk. Kollektiv og individ som helhet uttrykker på en måte nasjonal identitet og et system av estetiske ideer. Identitet er ikke noe statisk, men det er i stadig utvikling; det forandrer seg etter tid, sted og rom. Det er en slags markør på tilhørighet. Dette synet på identitet Anthony Giddens formulerer i sin bok 'Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten' (1996) hvor han kaller det å være typisk for post-moderniteten eller sen-moderniteten. Sen-moderniteten er en fragmentering av individet der personlighet og identitet ikke lenger er forankret i tradisjoner. Giddens sier (1996, s. 10) at selvet ikke er et passivt individ. Individet er ikke bare determinert utenfra, men det er også selv med å påvirke sosiale relasjoner. Dette gjør de gjennom å skape en selvidentitet. Han poengterer videre (1996, s. 11) at mennesker kan forandre seg fra situasjon til situasjon. Mennesker finner en refleksiv identitet som tilpasses ulike situasjoner, spesielt innenfor sen-moderniteten. Å forske på tradisjonelle russiske folkedrakter i denne sammenheng er utgangspunkt for min identitetsforståelsen.

Tradisjonelle russiske folkedrakter er et slags levende linken med mange års nasjonal kultur og identitetsmarkøren gjennom forskjellige kunstverk teknikker og ulike historier som man kan finne på håndverk. De åpner menneskeligheten verden av virkelig skjønnhet og visdom. I russisk dekorativ folkekunst avsløres menneskets sjel: dens oppfinnsomhet, kjærlighet til naturen, snill karakter, rik fantasi, motivasjon til arbeid og enkelhet.

Russiske folkedrakter for kvinner fantes i to typer: sarafan-aktig (et slags lang kjole) i nord områdene og ponøva-aktig (et slags skjørt) i sør områdene. I sentral Russland var det brukt begge deler.

Sarafan







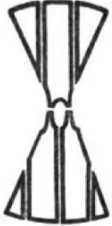
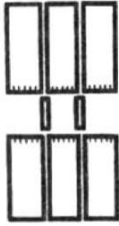
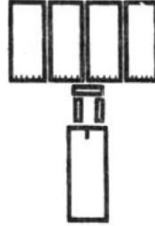


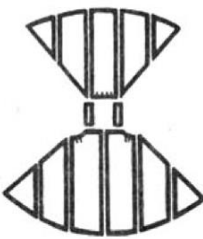
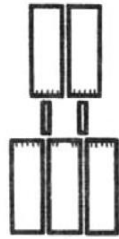


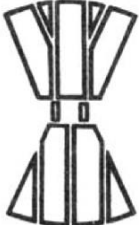
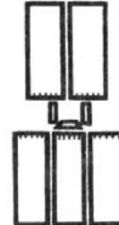


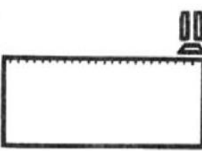



Figur 2: Sarafan. Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

Som Nadezhda Bozh'eva i sin bok `Russisk ornament i broderiet: tradisjon og modernitet` (2008, s. 41) definerer sarafan som `en kjole uten ermer eller langt skjørt med stropper`. Sarafan var brukt både i by og bygda. Det er en kjoleformet element i folkedrakt eller en type stroppekjole. Drakten ble tradisjonelt båret over en *rubaha* (bluse/skjorte) og ofte med forkle. Historikere antyder at ordet `sarafan` er av iransk opprinnelse og betyr `kledd fra topp til tå`. Det er mulig at dette begrepet begynte å bli brukt på russisk klær under det tatarsk-mongolske invasjon, den første gangen ordet var nevnt i 1376. Sarafan har forskjellige snitt. Fødor Parmon i sin bok `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work` (1994, s. 82) skyller 5 ulike snitt:

- tunika (nummer 0 i figur 3)
- klipt på skrå (nummer 1 i figur 3)
- klipt rett (nummer 2 i figur 3)
- stakk med stropper (nummer 3 i figur 3)
- stall med liv (nummer 4 i figur 3)

Han definerer også forskjellige variasjoner av disse 5 snitt.

КОД		0	1	2	3	4
ТИПЫ (1-Я ПОЗИЦИЯ КОДА)	ПЕРЕД И СПИНКА					
	РАЗВЕРТКА ПОВЕРХНОСТИ					
ПОДТИПЫ (2-Я ПОЗИЦИЯ КОДА)	КОД 0					
	КОД 1					
	КОД 2					

Figur 3: Bildet er hentet fra bok av Fødor Parmon `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work` (1994, s.87).

Ponøva



Figur 4: Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

Sør-russisk type folkedrakt med *ponøva* er mye eldre enn den sarafan-aktige kvinnedrakten. Ponøva er ullskjørt for gifte kvinner som var sydd av flere stoffstykker (vanligvis et mørkeblått rutete eller svart, sjeldnere rødt) med en rik dekorert kant. Denne type skjørt var hovedsakelig brukt av gifte damer eller jenter når de kom i puberteten, og noen ganger under vielsen. En karakteristisk forskjell på ponøva fra andre skjørt er at den vanligvis var laget av tre (eller flere) stoffstykker som var spesielt vevd. Siden veven hadde en bredde på 35 cm var det dette som definerte antall stoffstykker. Stoffet til ponøva var vevd av hamp eller brennesle i renningen og innslaget var i ull.

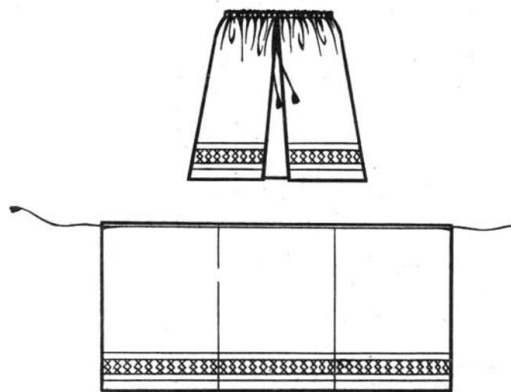


Рис. 73. Понева распашная (собственно понева).
Схема

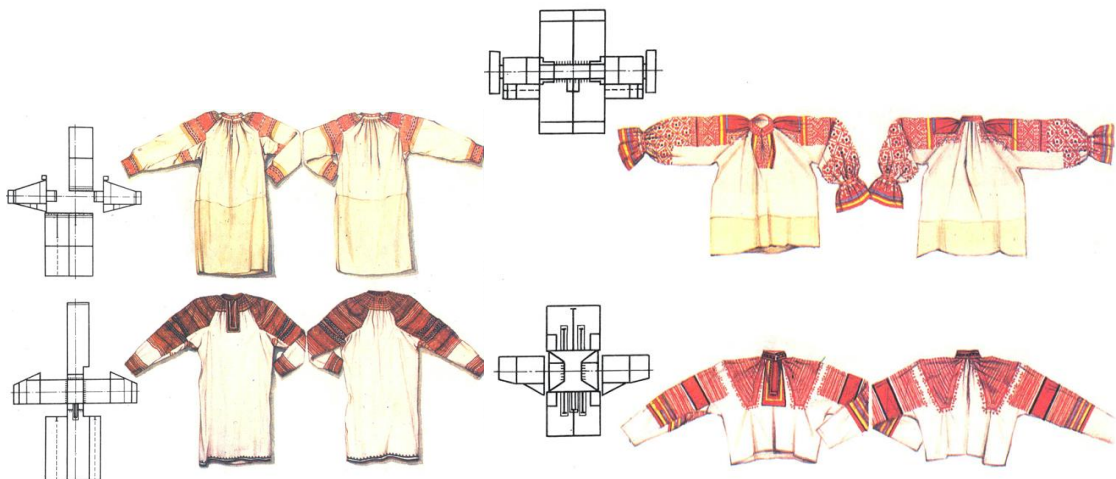
Figur 5: Bildet er hentet fra bok av Fjodor Parmon `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work` (1994, s.108).

Rubaha



Figur 6: Herreskjorte. Bildet er tatt i Smolensk Museum av Lin

Rubaha (bluse eller skjorte) ble brukt både av kvinner og menn. Skjorten ble sydd av lin og bomull, samt av silke. De fleste skjorter hadde hvitt farge, men den fantes også i rødt og blått. I en folkedrakt var skjortens funksjon som yttertøy, og i adelens kostyme var den undertøy. Hjemme hadde de rike på seg et slags hjemme skjorte som alltid var i silke. *Rubaha* var ikke skjult i buksen hos menn og et vevd belte var brukt i midjen. Konstruksjon på *rubaha* var avhenging av region og det fantes ikke et `universelt snitt` for *rubaha*. Her er noen eksempler på ulike snitt av *rubaha*:



Figur 7: *Rubaha* for kvinner. Bildet er hentet fra bok av Fødor Parmon `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work` (1994, s.73).

КОД		1	2	3	4	5	6
ТИПЫ	ПЕРЕД						
	СПИНКА						
	РАЗВЕРТКА	0	1	2	3	4	5
ПОДТИПЫ	РАЗВЕРТКИ	00	10		30	40	
		01	11		31	41	
		02	12				
		03	13				
		04	14				

Рис. 166. Типы конструкций русских мужских народных рубах (по музейным подлинникам)

Fig. 166. The types of designs of Russian national man's shirts (on the base of museum original)

Figur 8: Ulike snitt med variasjoner av herreskjorter. Bildet er hentet fra bok av Føddør Parmon `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work` (1994, s.174)

Lapti



Figur 9: Lapti. Bildet er tatt i Smolensk Historiske Museum

Det siste elementet i tradisjonelle russiske folkedrakter jeg vil nevne er *lapti*. Det er vevde lave sko av bast eller bark, vanlige i Øst-Europa og ble mye brukt på landsbygda frem til 1930-tallet. Å veve lapti var en vinteraktivitet for bønder i Russland da det ikke var arbeid i marka. En person kunne bruke et par lapti i kun en uke, ikke mer, da sko i skinn var kjempe dyre. Alle bønder kunne produsere lapti inni mellom andre aktiviteter, slik at alle medlemmer i familien hadde hjemmelagde sko.



Figur 10: Måten å bruke lapti. Bildet er hentet fra bok av Fjodor Parmon 'The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work' (1994, s.123)

3.2 Tidslinje i bruk av russiske folkedrakter i løpet av ulike faser i livet

Denne informasjonen er basert fra omvisninger jeg har vært i ulike folkemuseer i sentral Russland og samtale med museumscuratorer samt noe skriftlig informasjon fra museer. Eksempler av slik informasjon kan finnes i vedlegg 1.

3.2.1 Barn

Klærne til guttene og jentene under 7 år var like og besto av en lang beltet rubaha (skjorte), vanligvis sydd av foreldrenes gamle klær. I ungdomstiden begynte gutter å bruke bukser som ligner på menns. Jenter begynte å bruke sarafan til høytider (lang kjole med stropper) eller skjørt, og pyntet seg også med hjemmelagde halssmykker, armbånd og ringer. Ungdommer hadde verken ytterklær eller sko, og om nødvendig lånte de sko eller klær fra voksne.

3.2.2 Ungdom før bryllup

Fra 15 års alderen var det tillatt å gifte seg. Før guttene var gift, hadde de på seg røde skjorter med broderi eller gullbånd. Skjortene var laget av dyrt og fasjonabelt materiale: fabrikkvevd bomull eller til og med silke. Buksene var også sydd av dyrt fabrikkvevd bomull. Vevde belter ble bredere. Etter at en ung gutt fridde til en ung jente, brukte han hvit skjorte. Foreldrene til ung gutten viste evnen og viljen til å forsørge en ung familie, derfor ble de dyreste og beste materialene ble brukt i guttens garderobe. Den unge mannen var klar til å bytte til en ny status ved å kle på seg hvit skjorte som et non-verbalt tegn.

Jentene var på lik linje med guttene: de ville vise fram de beste og dyreste stoffene. Om ikke alle familier var velstående, sparte de penger i flere år. Basen var sarafan eller ponøva ifølge geografisk område og rubaha (skjorte). Festsarafan var sydd av dyrt brokdestoff (et tykt stoff med vevd gull eller sølv tråd), eller silkestoff; i noen områder brukte de dyrt fabrikkvevd bomullsstoff. Festklærne var veldig fargerike, fulle av detaljer og broderier. Festdrakten hadde flere lokale varianter; hver bygd hadde sine egne variasjoner på farger, snitt, broderi, måten å knytte ponøva, osv. Festdrakten var en dyr investering i utgangspunktet. Den var sett som familieverdi og derfor ble den arvet.

Hverdagsklær var sydd av håndvevd lin, hamp eller ull. Rød fargen ble dominant hos unge ugifte kvinner, den indikerte hennes modenhet og beredskap til å bli mor.

3.2.3 Ungdom gjennom bryllup

Brudedrakten var annerledes i forskjellige faser av bryllupet som varte noen ganger opp til to eller tre uker. I perioden etter at en ung mann fridde til en jente frem til selve vielsen, ble det holdt ulike ritualer for avskjed med fritt liv eller jenteliv, klærne til en jente var i mørke toner: som svarte, mørkeblå eller brune. Hodet var dekt med et stort håndkle eller stort tørkle. Brudestatus var også indikert av en slags krone på hodet. Under vielsen og selve bryllupet ble bruden kledd i sin jentefestdrakt. Etter bryllupsfest og første natt som kone, viste hun seg til gjestene i veldig fargerik drakt.

Brudgommen hadde på seg en festlig drakt med mye farger og broderier. I noen bygder var det obligatorisk å sette handtørkle på hans hatt, eller et håndkle var knyttet på tvers av hans skjorte.



Figur 11: Brudepar. Bildet er tatt i Smolensk Museum av Lin

3.2.4 Voksen alder

I alderen fra 25 til 40 år ble russiske folkedrakter ikke så mye bestemt av alderen som av sivil og sosial status til brukeren. I den russiske landsbyen ble 25 år ansett som den maksimalt tillatte for å starte en familie, og alle mennesker ble fra det øyeblikk delt inn i to kategorier: `vanlige` (med familie) og de som var uheldige (uten familie). Folkedrakten var en markør på denne forskjellen i utgangspunktet.

En gift kvinne brukte:

- skjorte som var lang frem til ankel
- ponøva eller sarafan ifølge geografisk område
- forkle
- tørkle for å dekke hår
- vevd belte
- sko: enten lapti eller skinnsko
- smykker

Det ble antatt at en ung kvinne i de første årene av familielivet var i stand til å dele sin fruktbarhet med andre mennesker og med naturen. Denne `strålingen av fruktbarhet` gjenspeiles i drakten til den unge kona i hele perioden med `skjønnhet`, men varigheten av denne perioden var allerede avhengig av tradisjonen til en bestemt landsby. Den kunne være 1 år, 3 år, 5 år, `før det første barns fødsel`, `før tredje svangerskap`, osv. Men i virkeligheten `den vakre periode` varte ikke i mindre enn 1 år og mer enn 5 år. En nygift ung kone kunne bruke sine fine dyre klær som hun kledde før ekteskapet, men hun måtte dekke håret sitt. Etter `den vakre periode`, ble klærne til en gift kvinne mindre fargerik med mindre detaljer, men det var brukt dyre stoffer. Pelskåpe ble obligatorisk i garderobe hos en voksen kvinne.



Figur 12: Drakt av en gift kvinne. Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

Hvis vi analyserer klær hos en gift mann, så brukte han:

- skjorte
- bukser
- sko (avhengig av lokale forhold og brukerens velferd - skinn eller bast)
- vevd belte
- hatt
- yttertøy (kaftan)

En kaftan var laget av dyrt og solid stoff og ble obligatorisk hos en gift mann. Også lærstøvler ble ansett som obligatorisk for en gift mann (i varme områder - som fest sko, i kalde områder - som hverdags sko. Rød farge på skjorte ble brukt i den `vakre perioden`, som hos kona hans. Det var symbol på blod, ungdom og vitalitet. Etterhvert ble det erstattet med vinrød farge eller blå.

En ugift dame kunne ikke bruke jente - eller dameklær hvis hun ikke giftet seg i en alder av 25 år. Bare en gammeldame drakt var tillatt for dem: en lang hvit skjorte uten broderier, et hvitt eller mørkt tørkle og ingen smykker (halspynt, armbånd eller

øreringer). Gamle jomfruer hadde ikke rett til å kle seg i sarafan eller ponøva, som var markør på status av en gift dame.

Blant de ugifte damer, var det også en kategori av damer som erklærte til bygdesamfunnet at de ikke var villige til å gifte seg i det hele tatt og de var kalt `chernichki`. Slike jenter ble ansett som noe spesielt på linje med nonner, og de hadde respekt i bygda. Klærne til disse kvinnene var svarte eller mørkegrå. Drakten inkluderte en minimal mengde detaljer. I motsetning til gamle jomfruer, kunne de bære enten en smal beskjedne sarafan eller et smalt mørkt skjørt (annerledes snitt enn ponøva). De kunne også ha skinnsko.

For menn var maksimalt ekteskapsalderen ikke 25 år som hos jenter, men til de fylte 30 år. Etter at en ung mann fylte 25 år, begynte samfunnet å behandle en ugift kar med mistanke om at alt var i orden med ham. Han mistet retten til å bruke en nydelig dekorert `brudgom` hatt. De som ikke giftet seg før de fylte 30 år, kom i kategorien av ungarer. Det var ikke tillatt å bruke rød eller blå farge i draktene hos ungarer. De brukte samme farger som ugifte damer som hvitt, svart, brunt og grå. Broderiet på skjorten var laget i grå farge. En ungar kunne ikke bruke pelskåpe eller skinnsko. Brett belte var heller ikke tillatt å bruke, kun smale tråder i midjen.

3.2.5 Alderdom

Drakten hos de gamle besto av veldig få deler. Klærne ble så lik barneklær som mulig. Gamle kvinner hadde på seg lange, hvite skjorter uten smykker eller amuletter, en slags tunika-aktig kjole eller ponøva ifølge geografisk område og et forkle. De brukte ikke belte lengre. Hodet var dekket med tørkle som var bundet under haken. På beina hadde de lapti eller valenki (filtstøvler av ull).

Gamle menn brukte lang skjorte, ofte uten belte, og på vinteren brukte de bukse. Klærne til gamle mennesker var resirkulert av hvitt, svart eller mørkeblått gamle klær uten utsmykking som broderier eller vevde bånd. De gamle hadde ikke festklær eller ytterklær heller. Denne alderen ble allerede betraktet som den perfekte enden av livet eller terskelen. I denne alderen mistet gamle mennesker enhver mulighet til å delta i det samfunnsøkonomiske livet i familien og ble likestilt i status med barn.



Figur 13: Drakt av en gammel kvinne. Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

4. Interessen for tradisjonelle folkedrakter

4.1 Begynnelsen av samlinger av folkedrakter

Tradisjonelle russiske folkedrakter i dag er hovedsakelig eiendommen til museums samlinger. Museer disponerer tradisjonelle folkedrakter fra 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Selve ideen om å bevare tradisjonelle folkedrakter som et slags verdi av nasjonal folkekunst kom litt sent på 1800-tallet. Russisk folkekunst har blitt et objekt for spesiell studie siden omtrent midten av 1800-tallet, det vil si fra tidspunktet for dannelsen av nye sosiale relasjoner og den økende interessen for folket og deres nasjonale kultur. Interesse for russiske folkedrakter og studien er nært knyttet til utviklingen av museumsarbeid i Russland. Museer spilte en stor rolle i innsamling, lagring og studie av folkedrakter, håndklær, veving, brodering, blonder, osv.

Den første kunstner, historiker og etnograf som dokumenterte russiske folkedrakter var Fjodor Solntsev (1801-1892). Hans lange og rike liv fra ufri livegen til professor viser hvor dedikert han var til russisk kultur. En av de viktigste og solide bøkene av russisk kleshistorie var `Klær fra Russland` fra 1869. Solntsev fikk oppdrag fra staten, selve tsaren, å dokumentere klær av alle klasser i det storerussiske imperiet. Han malte med akvarell rundt 875 russiske drakter fra tsar til bonde, fra festlig klær til hverdags klær, fra russer til sigøyner. Han reiste rundt i Russland og dokumenterte klær av mennesker av ulik sosial og geografisk tilhørighet, nasjonalitet, festlighet, osv. (se fig. 14-17).



Figur 14: Tsarens klær 17. århundre. Bildet av tsar Føddor Alekseevich.

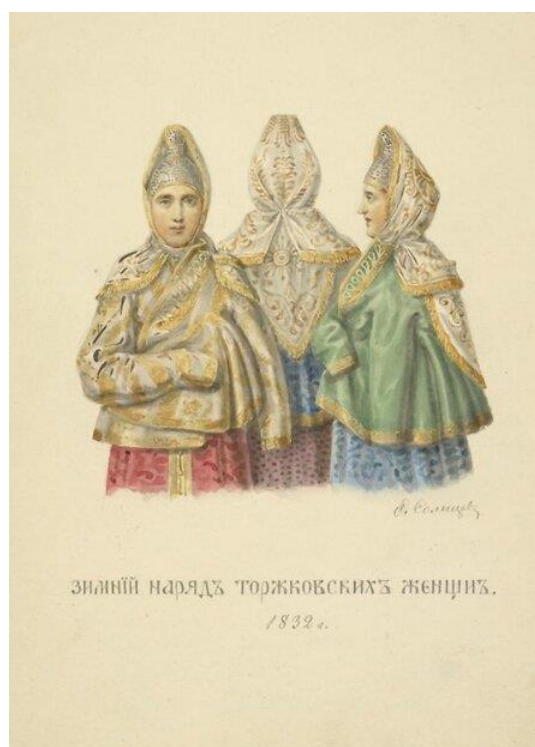


Figur 15: Hverdagsklær av pike fra Tver fra 1831.

Bilder er hentet fra: <https://humus.livejournal.com/3106791.html>



Figur 16: Sigøyners dans, 1830



Figur 17: Vinterklær av damer fra Torzjok, 1832

Bilder er hentet fra: <https://humus.livejournal.com/3106791.html>

Den andre russiske forskeren og samleren innen tekstil var Vladimir Stasov (1824-1906) som skrev boka `Russisk folke ornamentikk` i 1872. Det var den første boka i sin slag som viser ornamentikkens rikdom og skjønnhet. I løpet av flere turer blant annet utenlandske fra 1862 til 1881, studerte han ornamentikk fra de slaviske og østlige manuskriptene til de viktigste europeiske samlingene. Stasov mener at russisk ornamentikk, broderier, så vel folkeeventyr, inkludert epos, var lånt fra andre folkeslag, det vil si han benektet identiteten til russisk folkekunst. `På stedet kunne mønstrene våre ikke ble skapt spesifikt i vårt land, fordi mange andre nasjoner har levd mye lengre, mye tidligere enn Russland på den historiske scenen,` - skriver Stasov (Maslova, 1978, s. 9). Selv om Stasovs teori til innlån av russiske epos fra andre folkeslag ble kritisert hardt av forskere tidligere, har teorien hans på et `lånt` ornament ennå ikke fått noen seriøs evaluering blant etnografer og kunsthistoriker. Han betraktet det russiske broderiet `som et materiale for å studere forskjellige aspekter av gammel russisk nasjonalitet` (Maslova, 1978, s. 8). For første gang la han merke til sammenhengen mellom mønstre i nord-russisk broderi og førkristen tro. I dem så han `bilder av den gamle slaviske tilbedelsen og russernes høytider` (Maslova, 1978, s. 9).

For mange russiske kunstnere er hovedtema det russiske folket og hovedsakelig bondelivet på begynnelsen av 1800- og 1900- tallet. Sympati for vanlige mennesker og ønske å vise sin åndelige skjønnhet, kommer ofte i kunstverkene til mange kunstnere fra den tiden. Vi kan se vanlig liv til russere i mesterverkene av Alexej Venetsianov, Viktor Vasnetsov, Appolinarij Vasnetsov, Konstantin Makovskij, Ivan Bilibin og mange flere. Disse kunstnere hentet inspirasjon fra eventyrmytologiske temaer og folketradisjoner i ferd med å søke etter nasjonal og kulturell identitet på begynnelsen av 1800- og 1900-tallet. Det var en periode i russisk kunst som var preget av mystikk, eventyr og folkefortellinger. Jeg vil nevne at flere av disse store russiske kunstnere var utstilt på Munchmuseet i Oslo våren 2019 på utstillingen med navn `Svanepriksessen`. Navnet på utstillingen var tatt etter et bilde av Michail Vrubel. Det var en slag utveksling mellom Tretjakov Galleriet i Moskva og Munchmuseet i Oslo. Det var første gang i norsk historie at det var vist en omfattende presentasjon av de viktigste russiske kunstverkene fra denne perioden til norsk publikum, og denne utstillingen var en kjempe suksess.

Ivan Bilibin (1876 -1942) var en av de som var utstilt i Munch museum. Jeg vil si noen ord om denne russiske kunstneren. Jeg sa tidligere at jeg hadde nesten ingen kunnskap

om hvordan russiske folkedrakter så ut før jeg begynte å skrive denne oppgaven, men i minne hadde jeg noen bilder fra barnebøker om russiske folkeeventyr fra barndommen min og de bildene var illustrert av Ivan Bilibin. Det var hans illustrasjoner til eventyr skrevet av Aleksandr Pushkin og mange flere som jeg er vokst opp med. Hans kunstneriske talent ble tydelig manifestert i hans illustrasjoner i Jugend-inspirert stil for russiske eventyr og epos, så vel som i verk om teaterproduksjoner. For noen år siden besøkte jeg hans museum i byen Ivangorod i St. Petersburg region som ligger på grense til Estland. Hans illustrasjoner imponerer og gjør fantasien til besøkende grenseløs, i hvert fall skjedde det med meg, for ikke å snakke om hans sans for skjønnhet, farger og små detaljer. En annen ting som jeg likte med det museet var at Bilibin ville ha nesten alle sine kunstverker i en liten by i provinsen. Han sa at store byer som Moskva eller St. Petersburg har mye å tilby til besøkene, det gjør ikke små byer, derfor var museet i Ivangorod som grunnla han.



Figur 18: Ivan Bilibin `Marja Morevna` 1903. Bilder er hentet fra: <https://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post370041497>

I 1867 ble det arrangert den første etnografisk utstilling for å gjøre publikum kjent med særegenhetene i kulturen til befolkningen i forskjellige regioner i Russland. Denne utstillingen ble grunnlaget for etableringen av et Russisk Etnografiske Museum som var oppkalt etter en russisk filantrop Vasilij Dashkov. Den kulturelle og historiske verdien til Dashkov Etnografiske Museum ligger i det faktum at det var for første gang i russisk historie at ekte folkedrakter var samlet og systematisert etter regioner. Takket være de som samlet, systematiserte, bevarte og formidlet til vår generasjon originalene til den russiske folkedrakten, ser det ut til å være mulig å forske på de kunstneriske sidene ved denne typen folkekunst. I dag heter museet St. Petersburg Etnografiske Museum, og det har den største samling av ekte folkedrakter i Russland. Senere ble det etablert flere

etnografiske museer i nesten hvert regionale senter i Russland, takket være filantroper, samlere, forskere, kunsthistoriker og alle de andre som brydde seg om å bevare russiske tradisjoner og videreføre til neste generasjoner. Det var en tid med samling av fakta og systematisering av folkedrakter og begynnelsen på deres vitenskapelige forståelse. 1920-tallet er preget av utviklingen av den lokale historiebevegelsen, etableringen og den raske veksten av museer, noe som styrket det samlende forskningsarbeidet om folkekunst. Forskere registrerte ny terminologi, teknologi, materiale og ornamentets viktigste motiv. I Sovjettiden begynte en ny fase i studiet av folkekunst, som skilte seg fra den forrige perioden av forskningsmetodikken, så vel som andre former for organisering av forskningsarbeid. Det var publisert flere bøker på den tida. Museums samlinger, feltmateriell om russiske folkedrakter ble systematisk utført og utføres av regionale og lokale museer og forskningsinstitusjoner.

4.2 Russisk inspirert mote

Museumssamlinger er ikke bare en del av russisk historie, men en endeløs kilde til inspirasjon for kunstnere, motedesignere og alle de andre som brenner for russisk identitet.

Bekjentskap med russisk mote i verden stammer fra 1908 i Paris, som på den tiden var motesenter, oppdaget den russiske balletten og den russiske operaen. Sergey Djagilev, kunstkritiker og impresario, arrangerte russiske årstider eller Ballets Russes (gjesteforestillinger av artister fra de keiserlige teatrene fra St. Petersburg og Moskva i sommermånedene 1908-1914) i Paris, at franskmennene og hele verden ble kjent med russisk kunst. Fransk språk var det andre språket hos den russiske eliten på den tida.

Etter revolusjonen i 1917, med tilstrømningen av immigranter fra Russland, ble russisk stil veldig populært på verdensbasis. Restauranter, te, samovarer (tekoker), kosovorotki (tradisjonell skjorte for menn i Russland) og mye mer `russisk` kom inn i europeisk liv. Stilen fra 20-tallet i kvinners klær med sin harde linje, plasseringen av ornamentet fungerte som en utmerket base for å skape drakter i slavisk stil.

Senere, etter andre verdenskrig, dukket det opp flere kolleksjoner fra internasjonale motehus inspirert av russiske folkedrakter. Det ble gjort flere kolleksjoner av internasjonale motehus inspirert av russiske folkedrakter: Yves Saint Lauren – i 1976,

Kenzo – i 2009, Chanel – i 2009, John Galliano – i 2009, Jean Paul Gaultier – i 2010, Valentino - i 2015.



Figur 19: Valentino. Vår-Sommer 2015. Bilder er hentet fra: <https://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2015-couture/valentino/collection>



Figur 20: International AD campaign KENZO høst-vinter 2009. Bilder er hentet fra: <http://fashionfromrussia.blogspot.com/2009/12/international-ad-campaign-kenzo.html?view=classic>

Det er flere internasjonale motedesignere som skaper sine kolleksjoner fra sine røtter. Godt eksempel - Dolce & Gabbana som lager sine mange vellykkede kolleksjoner inspirert av Sicilia. Antonio Marras som skaper sine motekreasjoner inspirert av Sardinia. Elie Saab som viser sine røtter fra Libanon. I forbindelse med det, vil jeg nevne en russisk designer som er velkjent i Russland som heter Vyacheslav Zaytsev eller Slava Zaytsev

som han kaller seg selv. Han designer sine kolleksjoner inspirert av russiske tradisjoner siden Sovjettida. Slava Zaytsev bruker ofte pavlo-posadski sjaler som mønster i sine kreasjoner og det er hans kjernetegn. Zaytsevs motekreasjoner er sterkt påvirket av tradisjonelle russiske og slaviske stiler og han viser dybden som alltid er til stede i russisk folkekunst.



Figur 21: Slava Zaytsev under moteshow. Bildet er hentet fra: <http://mercedesbenzfashionweek.ru/en/news/yubiley-vyacheslava-zaytseva>

5. Ornamentikk i russiske folkedrakter

5.1 Betydning av stoffdekorasjoner

Vi har sett på russiske folkedrakter både gjennom ulike elementer som representerer tradisjonelle folkedrakter, og gjennom livssyklusen til en vanlig russer. Vi kan konstatere at de fleste russiske folkedrakter var rikt dekorert med ornamentikk. Dekorasjon av husholdningsartikler av tekstil og tradisjonelle folkedrakter fikk stor oppmerksomhet, både i bonde- og bymiljø. Bondekvinner broderte dame- og herreskjorter, forklær, skjørt (hem), noen ganger sarafan, og i de sør-russiske regionene - ponøva og smekker. Broderiets komposisjon og teknikk var avhengig av formålet, størrelsen, formen, materialet og snittet. Broderi er en av de eldste typene stoffdekorasjoner blant slaverne. Broderi ble utført av kvinner. Bare i noen tilfeller ble det utført av menn, hvis han var en håndverker, og det var hans levebrød.

Men hvordan kom egentlig ornamentikk og mønster i tekstil gjennom historien? I det følgende skal jeg drøfte dette spørsmålet. Da mennesker lærte å dyrke lin og de mestret kunsten ved å spinne garn, oppfant de vevstolen, historikere sier at det skjedde ca. 1550 f.Kr. i de gamle Egypt. Mennesker vevde tekstiler i plantefarger, natur fibrer for å bruke som beskyttende klær eller å bruke det som gjenstander i huset. De var ensfargede flate tekstiler. Mennesker ønsket å ha `litt liv` i tekstiler og begynte å bruke annen farge tråd i vevingen slik at stoffet ble `rutete` med striper horisontalt eller vertikalt; og hvis de hadde brukt ulike farger i begge retninger var det mønster `med firkanter`. Senere utviklet vevere ulike teknikker med forskjellige tråd slik at stoffet ble vevd med mønster. Det var ikke nok, da ble det brukt nål, ikke bare for å sy sammen deler av klær, men også til å pynte stoff med fargerik tråd, og vi kan si at begrepet ornamentikk på stoff var født. Referansen til ornamentikksbegrepet er til en russisk forsker Nadezhda Bozh´eva og hennes bok `Russisk ornament i broderiet: tradisjon og modernitet` (2008, s. 7), hvor hun understreker at det var oppdaget elementer av broderi i faraoens graver under arkeologiske utgravninger. Etter å ha oppstått i antikken ble mestring i ornamentikk forbedret, mønster ble komplisert og den har gått gjennom generasjoner. Gjennom mønsteret ga folk uttrykk for sin oppfatning av verden, uforståelige naturfenomener, og det oppstod tradisjonelle motiver. I den gamle slaviske kulturen ble broderi gitt stor

betydning. Det var ikke bare som en dekorasjon - fra ornamentet på klærne kan du lære mye om eieren. Symbolene var en talisman, en stimulator av menneskets besluttsomhet, og hjalp til med å gå den i riktig retning. Hver linje eller krøll, detaljen har en dypt innebygd betydning. Blant folkeslagene i den eldgamle verden avslørte ornamentet aldri en eneste `vanlig` linje: hver linje her har sin egen betydning, er et ord, uttrykk, uttrykk for kjente begreper, ideer og forståelse. `Rekker av ornamentikk er sammenhengende tale, en jevn melodi som har sin grunnleggende årsak og er ikke bare for øynene alene, men også til sinnet og følelsen`, skriver Stasov (Maslova, 1978, s. 7).

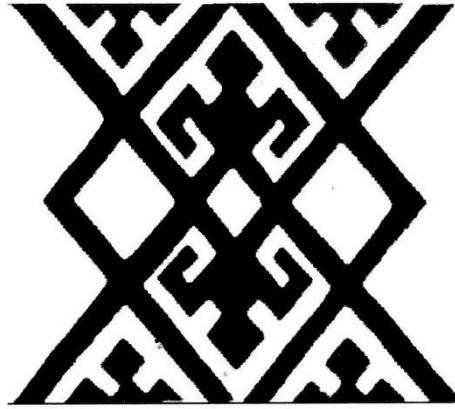
5.2 Grunnleggende om broderikomposisjon

Broderte gjenstander har en tendens til ikke bare å vise, men også til å transformere virkeligheten rundt en person i henhold til så kalte i estetikken *skjønnhetslovene*. Det er flere forskere som har sagt noe om grunnleggende om komposisjon i broderi, men at jeg har valgt å referere til Bozh´eva fordi boka hennes `Russisk ornament i broderiet: tradisjon og modernitet` (2008) er rettet mot nåværende motedesignere og den er skrevet veldig strukturert og detaljert. Den kreative prosessen med å skape en dekorativ broderikomposisjon er en kompleks og omfattende jobb. Her kan vi snakke om to grunnleggende prinsipper for menneskets kreative aktivitet: intuisjon og logikk. Ved den skapende arbeid man bruker sine sanser og samtidig med regler og lover underlegger en viss orden i strukturen.

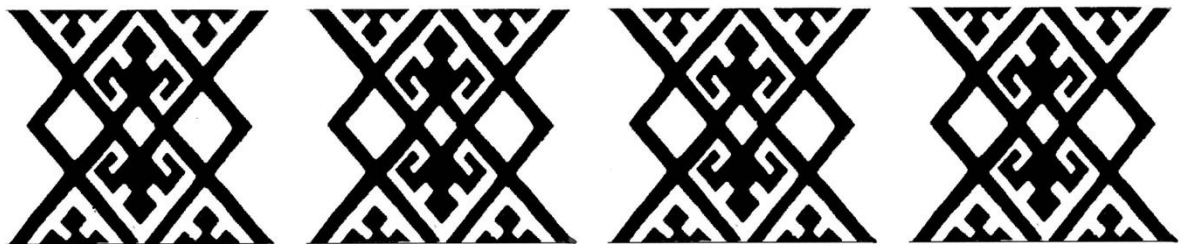
Broderte gjenstander kan ha et motivet eller en rekke med motiver som danner ornamentikk Bozh´eva (2008, s. 25) definerer *motivet* som det primære, hovedelementet i komposisjonen eller dets fragment, som har størst uttrykksevne. Et motiv kan bestå av ett element (enkelt motiv) eller flere, som er organisk sammensatt i en enkelt komposisjon. Hvis det er et repeterende motiv, kan vi kalle det *ornamentikk*.



Figur 22: Eksempel på enkelt motiv



Figur 23: Eksempel på speilvendt motiv



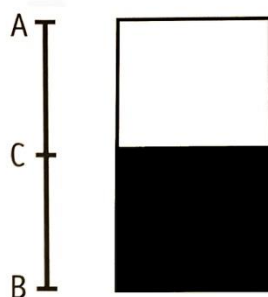
Figur 24: Eksempel på repeterende motiv = ornamentikk

Selv om den kunstneriske ideen og det innledende kunstneriske bildet er basert på et bestemt funksjonelt formål, er det først og fremst resultatet av studier av tradisjoner og revurdering disse gjennom intuisjon, fantasi og personlige tolkninger av skaperen. Samtidig krever enhver innledende kunstnerisk idé begrunnelse, utprøving og erfaring. Slik praktisk erfaring finnes i de generelle symmetri-lovene, som kan beskrives som estetiske lover og regler for konstruksjon av dekorativ komposisjon. Disse lover og regler inkluderer loven om proporsjoner, tre - komponentregler, grupperingsregler, kontrastregler, og andre.

Den grunnleggende loven for å skape et hvilket som helst kunstverk er dets integritet, enhet og konsistens av elementene det består av. Som Bozh'eva (2008, s. 9) sier at integriteten til broderikomposisjon sikres av de riktige funnet forholdene mellom produktet og mønsteret, fargen, rytmisk konsistensen til pryddformer, deres proporsjonalitet, dvs. proporsjoner. I dekorativ kunst spiller proporsjoner en enorm rolle og er en av de grunnleggende i komposisjonslovene.

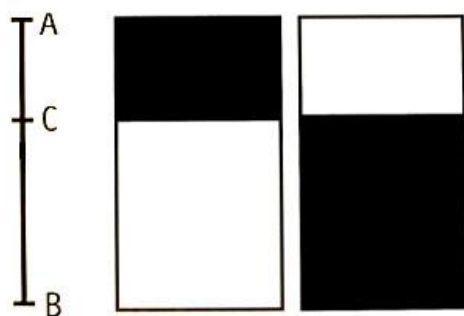
Proporsjoner (fra latin *proportio*, av *pro portio* ' etter andel' (<https://naob.no/ordbok/>)) er et visst forhold mellom de enkelte delene av helheten til hverandre, som er grunnlaget for strukturen i ethvert kunstverk, inkludert broderi, skriver Bozh'eva (2008,

s. 9) Brudd på proporsjoner fører til ødeleggelse av integriteten til verket; og grunnleggende komposisjon er et mønster hvor ingenting kan legges til og ingenting kan tas bort uten å miste de kunstneriske egenskapene til verket. Proporsjonalitetsloven består i å fastslå proporsjonaliteten til deler i forhold til helheten og til hverandre. Proporsjonene viser forholdet mellom dekorasjonsmotiver og bakgrunn, størrelsen på motiver og deres komponenter til hverandre. Videre trekker Bozh'eva (2008, s.9) trekker frem at ut fra proporsjonsloven følger to varianter av proporsjonale forhold. I den første, helheten kan bestå av identiske deler eller kan deles i identiske deler. Men hvis prinsippet om identiske deler er overholdt helt nøyaktig i komposisjonen, kan det oppleves som uinteressant og monotont, påpeker hun. Se figur 25.



Figur 25: Helheten er delt i identiske deler. $AC = CB$

Da er det vanlig å bryte dette prinsippet, å få inkludert andre dimensjoner eller et annet arrangement av motiver i komposisjonen. Oppdeling i ulike deler er prinsippet om mangfold. I kunsten kalles dette *det gyldne snitt*. Dette er en inndeling av segmentet i 2 deler på en slik måte at det meste av AB-segmentet refererer til mindre BC, ettersom hele segmentet AC forholder seg til AB ($AB:BC = AC:AB$). Eller sagt på en annen måte: at deling av en flate i to deler slik at den minste delen forholder seg til den største som denne til hele linjen eller flaten. Se figur 26.



Figur 26: Oppdeling i ulike deler $AB:BC = AC:AB$

I broderikomposisjonen blir det gyldne snitt imidlertid bare sporadisk brukt som norm. For en håndverker er ikke bare matematisk nøyaktighet viktig, men også visuelle ferdigheter. Bozh'eva (2008, s.12) sier at komposisjoner av broderte gjenstander blir mer solide hvis de inneholder 3 størrelser (store, mellomstore, små), tre graderinger og 3 toner (lys, medium, mørk). Tre-komponentregler, legger hun frem videre, er gyldig i nesten alle broderikomposisjoner. Store komponenter inkluderer hovedmotiver eller komposisjonselementer. `Medium` er mellomlementer og `små` som betydelig beriker og stiliserer mønsteret. Hovedmotivet i en flate kan skilles ut med størrelse eller kontraster i tone eller farger med dets obligatoriske balanse på flaten.

Bakgrunnen i ornamentet, dens beliggenhet gir en tydelig avlesning av hele komposisjonsflaten. I broderikomposisjonen er det også et mønster. Den organiske kombinasjonen av bakgrunn og ornament oppnås med god passform til hverandre, og da får hovedelementene i ornamentet, fremhevet av bakgrunnen som gjør dem talende og vakre. L. Fokina (2005, s. 4) antar at introduksjonen av et ornament i et objekt blir en av formene for manifestasjon av syntese i kunsten. Et eksempel på en slik syntese som hun gir, er et hvilket som helst kunstverk med dekorert overflate eller forskjellige typer klær laget av stoff med dekorativt mønster.

Ornamentet organiserer gjenstand, men gjenstand fremhever også ornamentet, så mønsteret på flate er grunnleggende. Alle disse regler i broderikomposisjonen er grunnleggende og det går an å bryte de, men først og fremst håndverker må se på integritet, enhet og konsistens av elementene i komposisjonen.

5.3 Ulike broderiteknikker

Det er veldig interessant at samme type teknikk i ornamentikk og mønster kan finnes hos mange nasjoner på alle kontinenter før mennesker begynte å reise og utveksle sitt håndverk gjennom handel. Ulike teknikker i ornamentikk og mønster heter forskjellige i de fleste land, men visuelt ser de like ut. Det russiske imperiet var ikke unntakelse og en av russiske forskere på ornamentikk G. Maslova i sin bok `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978, s. 41) klassifiserer broderi i følgende grupper:

1. Telleteknikk, eller tellesøm, som er utført på telling av stofftråder (mer gammel). Det kan sys på stoff til tellesøm eller tettvevd stoff. Det er lett å telle trådene for å få et regelmessig og helthetlig resultat.



Figur 27: Et snitt av telleteknikk fra damedrakt. Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

2. Utalligeteknikk som oversettes direkte fra russisk, kan også kalles fribrodering. Den er utført i henhold til de skisserte konturene av mønsteret. Det kan også sees innenfor en markert kontur som kan ha naturalistisk eller geometrisk form.

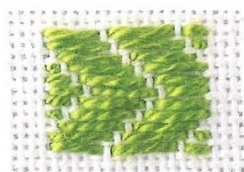


Figur 28: Et snitt av utallige teknikk fra dameskjørt. Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

Maslova (1978, s. 41) spesifiserer forskjellige typer broderi som tilhører den første gruppen. Videre alle små bilder er hentet fra bok `Stingleksikon` av Lucinda Garderton (2012).

- a) broderiet på `ubehandlet` stoff eller på tettvevd stoff:

- *smøyg* - forsting sydd i tette rader



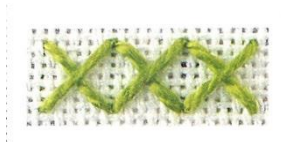
- *dobbelt smøyg* – doble forsting sydd i tette rader, de er like på rette og vrangle



- *diagonalsting* – rette sting sydd i diagonale rader



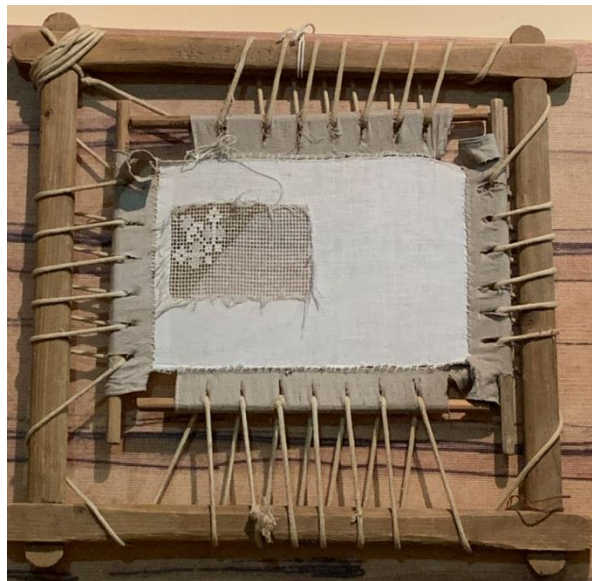
- *korssting med tellingen av tråder av stoff* - syes over like mange vannrette som loddrette tråder



- *plattsøm som telles* - tette rette sting som telles



- b) *hullsøm* - syes på stoff hvor tråder av stoffet er trukket ut



Figur 29: Monteret ramme for å sy på trukket tråder. Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum



Figur 30: Et snitt fra håndkle med hullsøm. Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

Det er forskjellige typer broderi som tilhører den andre gruppen. Maslova (1978, s.41) spesifiserer broderier slik:

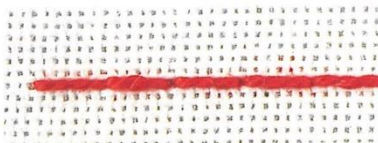
- *Kjedesting* - løkker som syes ovenfra og nedover



- *Plattsøm* – tett fylling av flater ifølge kontur



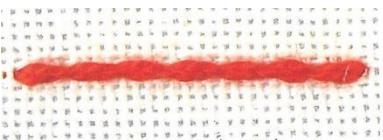
- *Attersting* – regelmessige sting bakover og frem



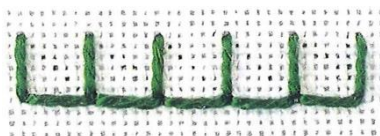
- *Bregnesting* – sting som er sydd i buer



- *Kontursting* – like lange sting som er skråsydd



- *Fugleholdsøm* – attersting med rette sidegrener



- ovs.

5.4 Motiver i ornamentikk

Mønstrede ornamenter ble brukt som ornament for hjemtekstiler og som element i klær. Maslova (1978, s. 57) deler ornamentikk i følgende grupper:

- a) geometriske motiver

De var for det meste inkludert som en del av komposisjonen, men ikke alltid.



Figur 31: Et snitt av geometriske motiver fra ponøva. Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

- b) zoomorfe motiver

Det var vanlig å brodere fugler, vannfugler (spesielt svane), hane og høne, påfugl, hester, reinsdyr (i nordlige områder), slanger, frosker, osv. Siden landet er så stort, med flere geografiske klima, var zoomorfe motiver preget av forskjellene i de ulike klimatiske områdene.



Figur 32: Et snitt av zoomorfe motiver fra håndklær. Bilder er tatt i Smolensk Museum av Lin

c) vegetabiliske motiver

Plante- eller vegetabiliske motiver hadde en fremtredende plass i russisk broderikunst. Veldig ofte treet var et slags senter i komposisjonen av broderier. Inspirasjons kilden for bønder var planter som var rundt dem eller som de dyrket.



Figur 33: Et snitt av vegetabiliske motiver fra håndkle. Bildet er tatt i Smolensk Museum av Lin

d) antropomorfe motiver

Antropomorfe motiver var litt kompliserte med damefiguren i sentrum og ofte med ryttere på sidene. Noen ganger kan man finne damefiguren med fugler i hendene. Alene mannfiguren kunne spores ikke så ofte, mannen var visst ofte sittende på hest.



Figur 34: Et snitt av antropomorfe motiver fra håndkle. Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

5.5 Semantikk av motiver i broderier

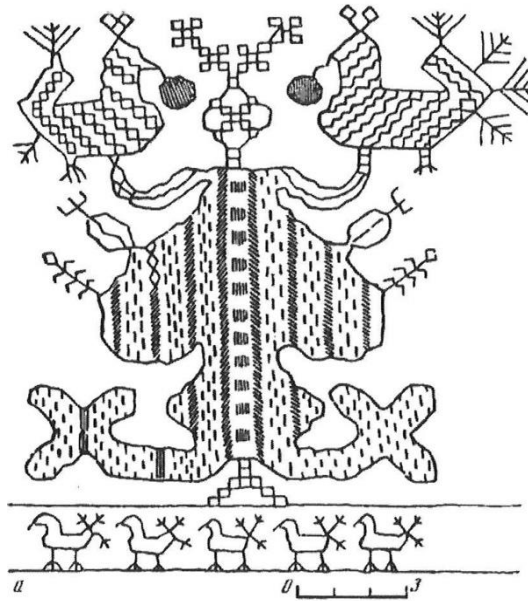
Kunstneriske og figurative språk av ornamentikk er mangfoldig. Det har ikke bare dekorativ betydning, men er markør for sosialt, kjønns- og aldersmerke og etnisitet. Begrepet *semantikken* (fra gresk `gi tegn, bety, betegne` (<https://naob.no/ordbok>)) er brukt hos russiske forskere i forbindelse med tolkning av ornamentikken i deler av enten tradisjonelle folkedrakter, håndklær eller sengetøy. Dekryptering av den eldre ornamentikken utgjør en stor betydning for mennesker som lever nå og sannsynligvis kommende generasjoner. Interessen for forskning av motiver i russiske folkedrakter har vært økende siden russiske museene begynte å samle drakter på begynnelsen av 1900-tallet. Å forstå og tolke disse motivene var mulig ved bruk av komparative data om troen, ritualene, folkløse i de russiske landsbyer, samt en rekke historiske bevis og ikonografiske kilder. Vladimir Stasov var den første som begynte å forske på betydning av russiske broderier. Senere ble det gjort forskning av Vasilij Gorodtsov, Lev Dintsjes, Galina Maslova, Boris Rybakov. Tolkning av symbolsk betydning av ornamentikk krever kunnskaper om historie, etnografi, geografi, filosofi, antropologi, osv. Den første kilde som jeg vil referere for min masteroppgave er skrevet av Galina Blinova (2012) med tittelen `Russisk kunst og håndverk`. Blinova poengterer (s. 52, 2012) at ideene til våre forfedre om de kosmiske harmonilovene, om drømmer om vakker fremtid og den omkringliggende natur var en stor inspirasjonskilde til å skape mesterverk. I følge henne er alle figurer i ornamentikken ikke bare vanlig figurer, men et tegn eller symbol som

kan tradere informasjon fra en person til den andre, fra en generasjon til generasjon. Hun sier at alle tegn i ornamentikk har sine egne koder for tolkning. For eksempel, et prikk i en sirkel eller firkant er en betydning på frø som er kastet i jord som tolkes som begynnelsen eller fødselen av et nytt liv. Kvadrat symboliserer jord, hvis det er med prikker – jord med frø. Rett linje tolkes som vei, retning. Bølgete linjer er symbol på sjø eller hav. Sirkel ses som ild = sol eller symbol på himmelsk ild; så vel som symbolet på hjem hvor mennesker samlet seg. Likesidet kors tolkes som symbol for solstråler. Det er veldig vanlig å se hakekorsene på broderier hos slaver. Se figur 32 til venstre med tre i midten og damer med hester på hver sida. Opp på hver hest kan vi observere hakekors. Mikkel Tin (2011, s. 60) trekker frem: `Hakekorsene synes å være et av de eldste og mest utbredte motivene overalt hvor man kan finne smøyebroderi, således f.eks. Sibir, Pakistan, Ukraina, Finland. Opprinnelig er hakekorset knyttet til soldyrkelsen`. En annen versjon av tolkningen av hakekors presenterer Lyubov Butkevich i sin bok `Historie av ornamentikken`. Hun sier (2008, s. 23) at hakekors er symbolsk formen av korset (et ødelagt kors), som betyr et `kors i bevegelse`. Dermed er det en refleksjon av universets lukkede sirkulære bevegelse som er assosiert med ideen om korset og sirkelen.

Den andre kilden som jeg anser som relevant for min masteroppgave er skrevet av Boris Rybakov med tittelen `Paganisme i eldgammel Rus` (1987). *Paganisme* var et system med ideer om verden og mennesker basert på mytologi og magi før kristendommen kom til Russland. Rybakov påpeker (1987, s. 529) at alle elementer i russiske folkedrakter var dekorert med amuletter mot onde krefter og ulykker. Plassering av ornamentikk i russiske folkedrakter var ikke i tilfelle. Vi kan se at ornamentikk var på krage – som symboliserte beskyttelse av halsen/ hele kroppen; ornamentikk på mansjetter – symboliserte beskyttelse av hender; ornamentikk på bryst – symboliserte beskyttelse av hjerte. Ornamentikk på skuldreparti symboliserte et arkaisk symbol på en dyrket åker, som Rybakov (1987, s. 528) tolker som muskelstyrke for å dyrke kornåker. Ornamentikk på hem av sarafan eller ponøva var et slags link mellom jord og et menneske, derfor kan vi ofte se broderte motiver av små planter, fugler eller blomster på hem. Russerne brukte belte for å holde lykken, de som var uten belte tilhørte til svart ondskap, sa de. Klærne var dekorert med tradisjonelle hellige bilder og magiske symboler som hevder lykke, lang levetid og friske barn. Rybakov sier (1978, s. 529) at de var assosiert med hedenske ideer om slaver om verden, naturen, universet, godt og ondt. I

utgangspunktet, i veldig gamle dager, broderi på stoff hadde en direkte magisk betydning. Gradvis i prosessen av utviklingen av livet, dukker det opp flere og mer mangfoldige tegn og til og med motiver med magisk innhold. Livets tre ble et stort vedsatt symbol som symboliserer kvinne, fødsel, stabilitet i livet.

I den andre boka av Rybakov med tittelen `Paganisme av de gamle slaver` (1981, s. 587), hvor han presiserer at motiver at eldgammelt broderi var en sammenheng med russiske ritualer registrert av etnografer. For russiske ritualer han mener ulike begivenheter av russere ifølge kalender, som julestids spådom, pannekake karneval (vinteravskjed karneval), påske, osv. Rybakov (1981, s. 588) mener at en overbevisende gruppe som skiller seg er broderier med tema av møte med våren og ritualer som danner grunnlag for det. Her kan man observere hester, kyr, fugler, avlinger og mennesker. Han understreker videre (1981, s. 588) at Gudinnen Makosh / Mokosh (?) senker hendene til jord. Det er overflod av fruktbarhetstegn som unge dyr (føll og kyllinger), et stort antall av sol i hendene og hoder som ble også sol, alt dette antyder på sommersolefasen, eller Kupala - feiringen. Han sier også (1981, s. 587) at russiske broderier var knapt med bilder som gjenspeilte mannlige guddommer i det slaviske univers. Etter mine studier både i litteratur og i museene av russisk ornamentikk i forbindelse med denne masteroppgaven, er jeg helt enig med han, vi ser mest damefigurer. Videre Rybakov (1981, s. 589) viser til tema av fødselen av kvinne i broderier, enten hun var brodert som en frosk, elgku med gevir eller som vanlig kvinne som han understreker ga dramatikken og dynamikken i motivet med ønske: `La alt bli født!`. Tema av fødselen i russiske broderier gjenspilles hos Maslova (1978, s.120). Hun sier at motivet av en antropomorfisk figur som en frosk er kjent i folkekunsten hos mange folkeslag.



Figur 35: Et snitt av et bildet av frosk/fødselen av kvinne. Bildet er tatt fra boka av Galina Maslova `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978, s.122)

Tin (2011, s.144) nevner også at motivet av dobbelhodet ørn forekommer ofte i russisk broderi og der blir det gjenstand for en sterk stilisering som i mange versjoner gjør det nesten ugjenkjennelig. Han poengterer at der som her er sentrum i ørnen en strålende livskraft i et kvadratisk eller rombisk felt som synes å avføde et vell av små vesener som omgir ørnen.



Fig. 166. Detalj av bord på sengeteppe. Arkhangelsk, Nord-Russland. 1800-tallet. 35 X 180 cm.

Fig. 167. Detalj av kvinneskjorte. Olonets, Nordvest-Russland. 1848.

Fig. 168. Detalj av håndkle. Olonets. 1800-tallet.

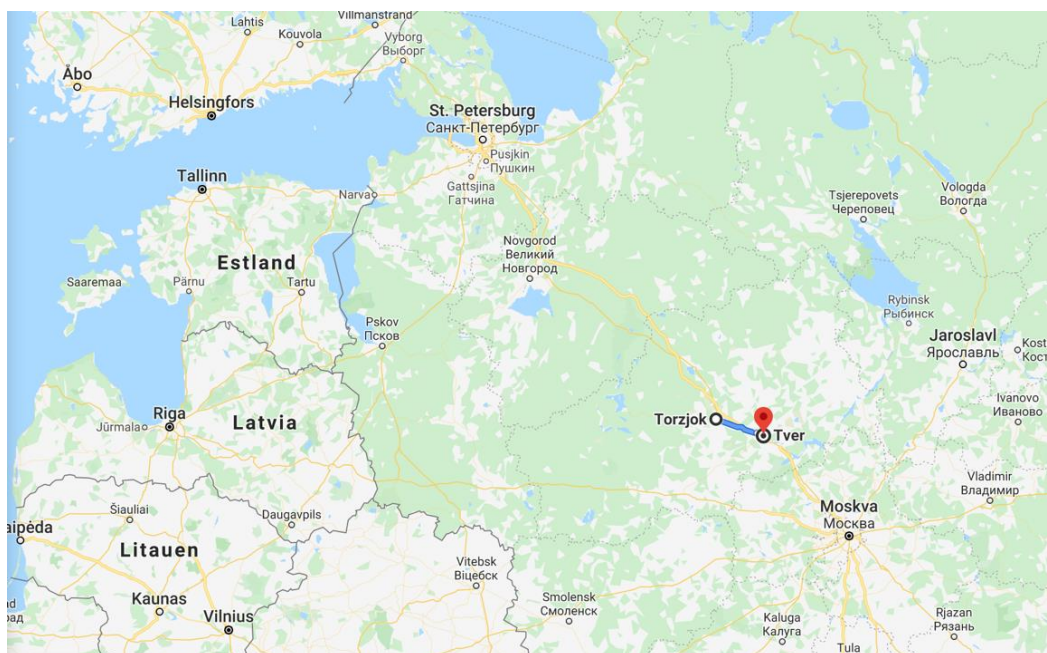
Figur 36: Bildet er tatt fra boka av Mikkel B. Tin `Spilleregler og spillerom` (2011, s. 145).

Semantikk i russiske broderier var preget av ustanselig variasjon, motivene i løpet av et hundre år ble stadig forandret. Likevel, det hoved tema som har kommet ned til oss gjør at vi kan spore `gjentatte` stabile elementer som en kvinne, et tre, ryttere, fugler og dyr.

Alt dette viser at `tekstil folklore` beholdt en mekanisk overføring eller tradering, alt som ble slettet fra folks minner, som egentlig er den største verdien i broderiet.

5.6 Studie av tradisjonelt broderiet fra Tver regionen

I denne delen av litteraturstudien av russisk broderi i tradisjonelle drakter retter jeg fokuset mot broderier fra sentral Russland, Tver regionen. Jeg har undersøkt ornamentikk av tradisjonelle russiske folkedrakter generelt, og ut fra dette kan vi si at det fantes ikke `universelle motiver` som var karakteristisk for hele landet, men broderiene hadde sine egne særegne egenskaper på grunn av lokale variasjoner som kjennetegner ulike geografiske regioner. Fargekombinasjoner, motivbruk og komposisjoner var forskjellige fra region til region. Broderiteknikkene var også mangfoldige. Valg av studiene i Tver regionen er ikke i tilfelle. For det første ligger det i sentral Russland mellom Moskva og St. Petersburg, og for det andre kommer slekta til mamma derifra. For det tredje har Tver regionen veldig rik historie og det finnes to etnografiske museer i denne regionen: en i selve Tver og den andre i Torzjok. Og til slutt, noe som er et avgjørende argument for valg av min studie, er at veldig mye litteratur og studier referer til denne regionen, blant annet Stasov, Maslova, Rybakov, Parmon, Kalmykova, osv.



Figur 37: Et snitt av kart med Moskva, Tver, Torzjok og St. Petersburg fra <https://www.google.com/maps/>

Tver regionen ligger i sentral Russland og har grenser med Yaroslavl, Vologda, Novgorod, Pskov, Smolensk og Moskva regioner. Det er 180 km mellom Tver og Moskva. Den lengste elva i Europa, Volga, starter i Tver region. Tver var det største senteret for kultur, handel og kunst og håndverk. Byen var også senter for tekstilindustrien før den russiske revolusjonen og i Sovjettida. Det var først i 1164 at byen ble nevnt skriftlig. Historisk sett var Tver-riket og Moskva-riket store konkurrenter for å bli hovedstad i Russland. Nå er det en typisk russisk by i provinsen og regionsenter med sine 400 000 innbyggere.

Broderi fra Tver regionen har en stor estetisk og historisk verdi med et bredt spekter av temaer, med rikdom og mangfold av sine tradisjonelle motiver. Det beholdt sine *arkaiske* (fra gresk *arkhaios* 'gammel, gammeldags, opprinnelig' (<https://naob.no/ordbok>)) og veldig særegne trekk gjennom flere århundrer frem til 1900-tallet. I prosessen med dannelsen av slike spesifikke stilistiske trekk var det forskjellige historiske og økonomiske faktorer som spilte en rolle, noe etnisk *heterogenitet* (fra gresk *heterogenes* 'forskjellige art' (<https://naob.no/ordbok>)) i befolkningen, og geografiske faktor i regionen. Broderier var lite forandret gjennom årene på grunn av betydelig isolasjon av landsbyer som ligger blant skoger, vekk fra handelsveier og påvirkning fra bykultur. Dette ble også foretrukket på grunn av den naturalhusholdning den patriarkalske livsstilen med sine ritualer og eldgamle oppfatninger knyttet til gamle slaviske mytologi.

Den første litteraturkilde som jeg skal referere om broderiet av Tver regionen er skrevet av Ljudmila Kalmykova (1981). I denne boka har hun studert hva som kjennetegner broderiet fra Tver region, hva som er felles trekk med broderiene i sentral Russland og hva som ikke er karakteristisk for denne regionen. Hun systematiserte tema med sine studier av broderier fra alle byene som ligger i Tver regionen, som Bezhetsk, Vesjegonsk, Vyshnij Volotsjok, Ostasjkov, Rzjev, Staritsa, Torzjok og selve Tver.

Kalmykova (1981, s. 5) sier at broderier fra Tver regionen hadde samme symbolske geometriske mønstre som i sentral Russland. Den enkleste av dem er i form av et krysset, firkantet, rombe, sirkel, som en piktografisk tegning, var tegn eller symboler på solen, og ble betraktet som hellige mønstre. Sammen med det geometriske ornamentikken ble det mønstre med en kvinnelig figur som jordens gudinne - Mor, veldig ofte sammen med

ryttere, hester og fugler som representerte solen og hadde sine røtter fra den gamle slaviske hedenske mytologien. I tillegg til ryttere og hester, ild fugl med lyse fjær var et vanlig symbol på solen. Det ble antatt at ildfuglen var en opplysning om en kommende vår. Hun fortsetter at det var også forbundet med kult av himmel og sol, og vårens fruktbarhet på jorden. Livets evige tre, med sine fantasifulle og blomstrende grener symboliserte den fruktbare kraften i naturen. Vannfugler representerte vannelementet, og samtidig var de forbundet med solen, som gjorde sin daglige reise over havet på en båt med en figur av et menneske. Kalmykova (1981, s. 9) legger merke til at båten ifølge eldgamle slaviske oppfatninger var også assosiert med begravelsesritualer. Etterlivets verden ifølge folketro var utenlands i havet, der de døde sjeler kom til båten.

Kalmykova (1981, s. 8) påpeker at det var noen mønstre som var funnet kun i Tver regionen som var uvanlige. Disse broderier viser onde og skadelige overnaturlige vesener. Hun merker også at broderier fra Tver regionen mangler figurer fra folkemytologi som er ganske vanlige i andre deler av sentral Russland. Disse figurene er Alkonost (fugl med kvinnehodet som synger glade sanger), Syrin (ugle med jente hodet som synger triste sanger) og leopard.

Med hensyn til broderiteknikker sier Kalmykova (1981) at det var veldig vanlig å bruke hullsøm, plattsøm, dobbelt smøyg, kjedesting, korssting i Tver regionen. Hun fortsetter at hvitt og rødt var tradisjonelle farger. Rød farge i broderi var en av de grunnleggende fargene, ikke bare i Tver regionen, men i veldig mange steder. Nyanser av rødt var forskjellige, avhengig av materialet i tråder og stoff (lin, silke, ull, osv.), og fargene som brukes til dem: mineral, fra naturen eller dyr eller fabrikkjemiske fargestoffer. Ordet rødt - `krasnyj` på russisk betydde også vakkert og best - `krasivyj`, sier Maslova (1978, s. 107). I forbindelse med studiene av ukrainske håndklær, Mikkell Tin (2011, s. 123) sier også at rødt er ikke bare vakkert, der er også kraftens og kjærlighetens farge, rødt er livets farge. Den er som en rød tråd gjennom liv. Herfra kan vi se den spesielle betydningen som ble knyttet til den røde fargen.

Den andre litteraturkilde som jeg skal referere om broderiet av Tver regionen er skrevet av Galina Maslova sin bok `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978) hvor hun skriver, ikke bare om broderier i Tver region, men om

ornamentikk i sentral Russland og hvor hun veldig ofte refererer til Tver regionen. Gjennom flere eksempler bekrefter Maslova semantikken av broderier som jeg har presentert fra Kalmykova, med tema av kvinnelig figur sammen med ryttere, hester og fugler, evige tre, båten, osv. Jeg vil gjerne legge til at Maslova (1978, s. 34) skiller broderiet fra Torzjok, Tver region i sitt tradisjonelt broderiet i plattsøm med ekte gull eller sølvtråd. Det var senter for gullbroderiet og er et kjennemerke på Torzjok. Den andre ting som Maslova (1978, s. 82) sier, at det var broderier med karakterer fra folkeeventyr som for eksempel hest med vinger. Videre fortsetter hun at kvinnefiguren er sett på veldig mange broderier i Tver regionen og er hoved motiv. Kvinnefiguren representerte gudinne, mor, fruktbarhet, start på livet. Kvinnekjønn man kan definere på trekant eller rektangel form som viste kjole eller skjørt. Andre former av kvinnekjønn kan ses i antropomorfske motiver som frosker eller noen ganger slanger. De er presentert frontalt, med beina fra hverandre og noe bøyd knærne som viste fødselen. Maslova (1978, s. 120) poengterer at dette tema var funnet også hos indianere ved nord-vest kysten av Canada. Denne observasjonen var også mye omtalt hos Rybakov i sin bok `Paganisme av de gamle slaver` (1981, s. 490 - 589).



Figur 38: Et snitt fra en brudehåndkle fra 1880 Vesjegonsk område, Tver region. Bildet er tatt fra boka av Ljudmila Kalmykova `Folkebroderiet av Tver regionen` (1981, s. 63).

Alle disse tradisjonelle broderiene i regionen er avgjørende for å forstå den komplekse prosessen med utvikling av broderi, et av de eldste kunsthåndverkene i Tver regionen. Broderier fra den regionen vekker stor interesse for en rekke kunstneriske teknikker og stilistiske trekk hos forskere, historikere, studenter, og alle folk som er interessert i sin region.

5.7 Mine studier fra Torzjok museum

Jeg var på jakt etter etnografiske museer i sentral Russland for å finne bevarte russiske folkedrakter. Jeg var i kontakt med Tver Etnografiske museum for å gjennomføre mine studier. Dessverre denne avdelingen var under renovasjon, derfor var det ikke mulig å besøke den. Neste museum jeg tok kontakt, var St. Petersburg Etnografiske Museum som er den største etnografiske museum i Russland. Etter flere e-poster fikk jeg tillatelse å besøke arkiver av denne museum. Men problemet var at det var ikke tillatt å publisere bilder. Det passet dårlig i forbindelse med denne masteroppgave. Jeg tok kontakt med Det All-Russiske Historie-Etnografiske Museum av Torzjok og fikk tillatelse å besøke arkiver, samt ta og publisere bilder. Hoved målet var å finne ut felles trekk i ornamentikk fra tradisjonelle russiske folkedrakter. Mine studier var gjort i perioden august-september 2019. Museet har mer enn 80 000 gjenstander fra ulike epoker. Valget av dette museum var ikke tilfeldig. For det første, Torzhok gullbroderiet er kjent frem til nå. For det andre, mange forskere innen ornamentikk og broderi nevner denne byen. Historisk og geografisk var det et kjempe viktig knutepunkt mellom Moskva og St. Petersburg, før jernbane ble bygd i 1885 mellom de to hovedstedene. Det var en veldig travel rute, til og med Aleksander Pushkin har stoppet der 29 ganger. Byen var veldig rik. Navnet `Torzjok` kommer fra verbet `torgovat` - å handle. Byens økonomi var drevet av handel. Det var mange rike kjøpmenn som bygde store kirker; det var en slags konkurranse mellom dem: hvilken kirke er vakrest og rikest. Til sammen var det ca. 46 kirker og det bodde ca. 12 tusen innbyggere der. Per i dag bor det ca. 45 tusen mennesker og det finnes ca. 9 fungerende kirker. Som jeg har skrevet tidligere, byen var kjent for gullbroderi. Kjøpmenn solgte gullbroderi som var kjent over hele Russland. Tråden var av ekte sølv, belagt av ekte gull. Det som er spesielt med den byen er at Statens Høgskole i Gullbrodering finnes fortsatt og de holder på de samme tradisjoner i gullbrodering. Jeg har besøkt høgskolen og snakket med flere lærere. Ved høgskolen

finnes det også museum av arbeidene av tidlige elever. Gullbrodering lever fortsatt i den byen, men i mindre grad enn det var før. I Torzjok finnes også museum av gullbroderi, hvor man finner alt om det. Jeg ville ikke konsentrere studiene mine på det, pga. avgrensninger i denne oppgave.

I denne delen av studien presenterer jeg innholdet i studien av broderte deler av folkedrakter fra Torzjok, Tver regionen. Denne studien er presentert i tabellform, hvor innholdet i broderte elementer er beskrevet og kommentert. Til sammen har jeg studert 8 gjenstander: 3 av dem var på utstilling og 5 var i museumsarkivet. Jeg vil studere både herre og dame klær. Det er vanskelig å si om disse eksemplene er representative for større gruppe, men de var representative for valgt geografisk område.

1. Rubaha for dame/ dameskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 126 - КП 2170. Videre i min studie alle gjenstander er markert med koder, hvor ТД betyr en vitenskapelig organisert samling av stoffkilder og КП betyr nummer i kvitteringsbok.

Håndverker: Alexandrova Irina Efremovna, født midten av 1800-tallet i Torzjok.

Årstill på gjenstand: slutten av 1800-tallet.



Figur 39: Dameskjorte. Bilder er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Bomull	Fabrikkvevd bomullsstoff i hvit. Veldig god bevart, ingen skade på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinégarn i bomull.
Plassering av broderi	<ul style="list-style-type: none"> - Skuldrepartiet langt ermene. - Mansjetter - Rundt krage 	<p>Rik dekorert på skuldrepartiet.</p> <p>Hele flate av ermene er brodert langt mot mansjetter.</p> <p>Mansjetter er rikt brodert.</p> <p>Nesten usynlig broderi rundt krage for å fremheve formen.</p>
Betydning av plasseringen	<p>Dekorativ</p> <p>Praktisk</p> <p>Noe symbolsk</p>	<p>Brodert rubaha med farger vær ofte brukt av ugift kvinne/gift kvinne.</p> <p>Rik dekorert skuldrepartiet var assosiert med muskelstyrke for å dyrke kornåker.</p> <p>Rik broderte mansjetter symboliserte beskyttelse av hender.</p> <p>Lite broderi på krage har mest dekorativ betydning.</p>
Farger på broderi	<p>Dominerende farge – rød</p> <p>Svart</p>	Mest naturlig å bruke rød farge på bær og roser. Og på resten av broderi alle farger kan bli benyttet, etter ønske av den som bærer denne.
Motiver	<p>Geometriske motiver</p> <p>Vegetabilske motiver</p>	<p>Geometriske motiver på mansjetter og krage.</p> <p>Vegetabilske motiver i form av to linjer på skuldrepartiet som viser roser med blad. Videre langt ermer er `busker` med markjordbær som er utført i sjakk rekkefølge.</p> <p>Motiver er like på begge sider av rubaha.</p>
Broderiteknikk	Korssting	Siden stoffet er fabrikkprodusert og tettvevd, er bomullstrådene veldig tynne, så ble det brukt enten stramei eller det var brodert etter de skisserte konturene av mønsteret.

2. Rubaha for dame/ dameskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 141 - КП 154.

Håndverker: ukjent, var funnet av læreren T.A. Mixailova med sine elever i forlatt hus som tilhørte til bonden Mixailov i Torzjok område.

Årstall på gjenstand: slutten av 1800-tallet, begynnelsen av 1900-tallet.



Figur 40: Dameskjorte. Bilder er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Lin	Hjemmevevd lin i hvit. Ubehandlet/ubleket lin. Godt bevart, uten skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinegarn i bomull.
Plassering av broderi	Mansjetter	Mansjetter er rikt brodert.
Betydning av plasseringen	Dekorativ	Brodert rubaha med farger var ofte brukt av ugift kvinne/gift kvinne.
	Noe symbolsk	Rik broderte mansjetter symboliserte beskyttelse av hender.
Farger på broderi	Dominerende farge – rød	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge.
	Svart	På resten av broderi alle farger kan bli benyttet, etter ønske av den som bærer denne.
Motiver	Geometriske motiver	Geometriske motiver på mansjetter. Motiver er like på begge sider av rubaha.
Broderiteknikk	Korssting	Linstoffet er relativt tettvevd og det var brodert i tellesømteknikk, som er utført på telling av linstofftråder.

3. Rubaha for mann/ herreskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 150 - КП 2376.

Håndverker: ukjent, rubaha tilhørte til A.A. Suslov (1889-1979) som var lærer, etnograf, skribent og en av de som gjenskapte Torzjok Etnografiske Museum etter andre verdens krig.

Årstall på gjenstand: slutten av 1800-tallet, begynnelsen av 1900-tallet.



Figur 41: Herreskjorte. Bilder er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Lin	Hjemmevevd lin i hvit. Ubehandlet/ubleket lin. Godt bevart, ingen skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinegarn i bomull.
Plassering av broderi	Krage Mansjetter Midt-stykke foran Kant på hele nederste delen	Same ornament på krage, mansjetter, brystepartiet og langt hele nederste delen.
Betydning av plasseringen	Dekorativ Noe symbolsk	Brodert rubaha med farger var ofte brukt av ugift/gift mann. Brodert ornamentikk på krage symboliserte beskyttelse av halsen eller hele kroppen. Brodert ornamentikk på mansjetter symboliserte beskyttelse av hender. Brodert ornamentikk på bryst symboliserte beskyttelse av hjerte. Brodert ornamentikk på nederste delen av rubaha var et slags link mellom jord og en mann.
Farger på broderi	Rød	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge. I denne rubaha tar rød like mye plass som svart.

	Svart	
Motiver	Vegetabilske motiver	Repeterende vegetabilske motiver på ulike deler av rubaha. Litt store blad er brodert i rød farge; mindre blad er brodert i svart.
Broderiteknikk	Korssting	Linstoffet er relativt tettvevd og det var brodert i tellesømteknikk, som er utført på telling av linstofftråder.

4. Skjørt for kvinne/ dameskjørt

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 158 - КП 2614.

Håndverker: ukjent, skjørt tilhørte til M.Y. Misailova (1889-1964) som bodde i Lixoslavl område, Tver region.

Årstall på gjenstand: slutten av 1800-tallet, begynnelsen av 1900-tallet



Figur 42: Dameskjørt. Bilder er tatt i arkivet av Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Lin	Hjemmevevd lin i hvit, sydd sammen av 4 deler på ca. 35 cm hver. Ubehandlet/ubleket lin. Godt bevart, ingen skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	Lin garn	Sterkt garn i lin.
Plassering av broderi	Nederste delen av skjørt	Rundt hele nederste delen.
Betydning av plasseringen	Dekorativ Noe symbolsk	Brodert ornamentikk på nederste delen av skjørt var et slags link mellom jord og et menneske.
Farger på broderi	Rød	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge. I dette skjørtet kun rød farge var brukt.
Motiver	Zoomorfe motiver	Fantasirike zoomorfe motiver kan sees på nederste delen av skjørtet.
Broderiteknikk	Kjedesting	Linstoffet er relativt tettvevd og broderiet er utført i henhold til de skisserte konturene av mønsteret.

5. Rubaha for kvinne/ dameskjorte

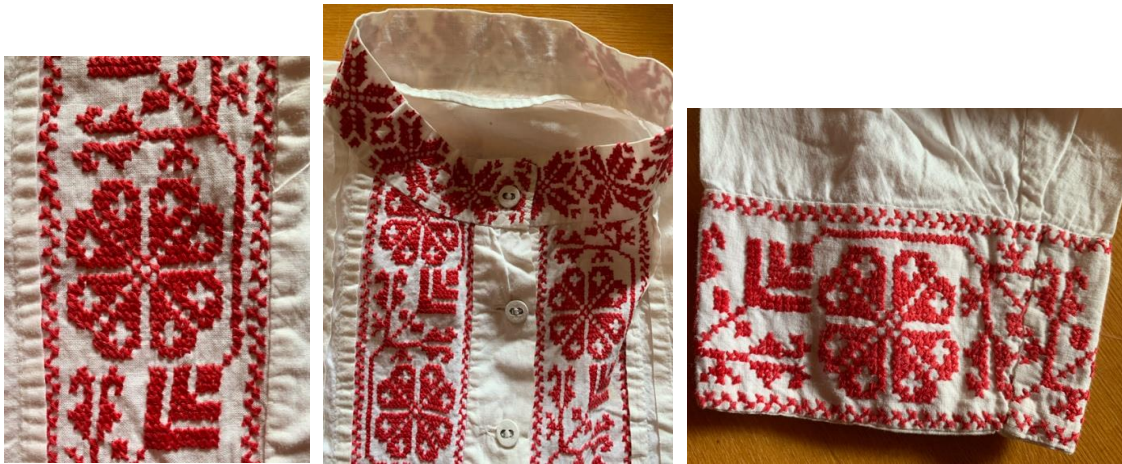
Informasjon fra museum:

Kode: ТД 155 - КП 2583.

Håndverker: ukjent, rubaha tilhørte til familien Novoseltsev i Torzjok.

Årstall på gjenstand: begynnelsen av 1900-tallet.





Figur 43: Dameskjorte. Bilder er tatt i arkivet av Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Bomull	Fabrikkprodusert bomull i hvit. Bleket bomull. Godt bevart, ingen skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinegarn i bomull.
Plassering av broderi	Krage Mansjetter Midt-stykke foran	Krage har smalere mønster. Same ornament på to symmetriske deler i midten og mansjetter. Det finnes store bokstaver `A.K` - initialer, nederst på høyre side, som tilhørte til den personen som het `A.K.`
Betydning av plasseringen	Dekorativ Noe symbolsk	Brodert rubaha med farger vær ofte brukt av ugift/gift kvinne. Brodert ornamentikk på krage symboliserte beskyttelse av halsen eller hele kroppen. Brodert ornamentikk på mansjetter symboliserte beskyttelse av hender. Brodert ornamentikk på brystpartiet symboliserte beskyttelse av hjerte og hele kroppen.
Farger på broderi	Rød	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge. I denne rubaha kun rød farge var brukt.
Motiver	Vegetabilske motiver Geometriske motiver	Krage har geometrisk motiv. Det var gjort i henhold til praktisk-estetisk betydning, fordi `hoved` motivet er mye bredere enn krage. Resten av broderingen (mansjetter, 2 deler i midten) har vegetabilske motiver.
Broderiteknikk	Korssting	Siden er stoffet fabrikkprodusert og tettvevd, bomullstrådene på det er veldig tynne, så ble det brukt enten stramei eller det var brodert etter de skisserte konturene av mønsteret.

6. Rubaha for mann/ herreskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 8 - КП 390/606.

Håndverker: ukjent.

Årstall på gjenstand: 1910.



Figur 44: Herreskjorte. Bilder er tatt i arkivet av Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Bomull	Fabrikkprodusert bomull i hvit, rød og blå. Stoffet er relativt godt bevart, men det finnes synlige skader på nupereller.
Materialer det ble brodert med	Lin garn	Lin garn i rødt og svart.
	silke garn	Silke garn i hvitt.

Plassering av broderi	Krage	Same ornament på krage og 3 deler på brystepartiet.
	Ermer	Ermer har 5 forskjellige broderier som har nupereller mellom hver brodert del.
	Midt-stykke foran	
Betydning av plasseringen	Dekorativ	Brodert rubaha med farger vær ofte brukt av ugift/gift mann. Denne typen rubaha var brukt før ung mann skulle gifte seg, eller i første årene av ekteskapet.
	Noe symbolsk	Brodert ornamentikk på krage symboliserte beskyttelse av halsen eller hele kroppen. Brodert ornamentikk på ermer symboliserte beskyttelse av hender. Brodert ornamentikk på bryst symboliserte beskyttelse av hjerte.
Farger på broderi	Rød	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge. Her er det blanding av rød, hvit og svart. Fargene kunne variere.
	Svart	
	Hvit	
Motiver	Vegetabilske motiver	Like vegetabilske motiver på krage og 3 deler på brystepartiet. På ermene er det blanding av geometriske og vegetabilske motiver. Same vegetabilsk motiv som på rubaha nummer 3, men den er utført i kun i hvit silkestråd.
	Geometriske motiver	
Broderiteknikk	Korssting	Siden er stoffet fabrikkprodusert og tettvevd, bomullstrådene på det er veldig tynne, så ble det brukt enten stramei eller det var brodert etter de skisserte konturene av mønsteret.

7. Rubaha for kvinne/ dameskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 5 - КП 390/187/2.

Håndverker: ukjent.

Årstall på gjenstand: begynnelsen av 1900-tallet.



Figur 45: Dameskjorte. Bilder er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Lin	Hjemmevevd lin i hvit. Ubehandlet/ubleket lin. Godt bevart, ingen skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinegarn i bomull.
Plassering av broderi	Krage	Krage har smalere mønster.
	Mansjetter	Mansjetter har litt bredere mønster i forhold til krage.
	Skuldrepartiet	Rik dekorert på skuldrepartiet.

Betydning av plasseringen	Dekorativ	Brodert rubaha med farger vær ofte brukt av ugift/gift kvinne.
	Noe symbolsk	Brodert ornamentikk på krage symboliserte beskyttelse av halsen eller hele kroppen. Brodert ornamentikk på mansjetter symboliserte beskyttelse av hender. Rik dekorert skuldrepartiet var assosiert med muskelstyrke for å dyrke kornåker.
Farger på broderi	Rød Svart	Rød farge var veldig ofte brukt på broderi som hoved farge. I denne rubaha rød farge er dominerende.
Motiver	Vegetabilske motiver Geometriske motiver	Krage har geometrisk motiv. Mansjetter har en blanding av vegetabilsk-geometrisk motiv. Rik brodert skuldrepartiet har 2 deler: den ene mot halsen er litt mindre enn den andre delen. Begge to har også vegetabilsk-geometrisk motiv hvor åtteblad blomster i rødt er dominerende.
Broderiteknikk	Korssting Plattsøm	Linstoffet er relativt tettvevd og det var brodert med korssting i tellesømteknikk, som er utført på telling av linstofftråder. Plattsøm er utført på mansjetter i svart farge for å dekorere blomster og kanter.

8. Rubaha for mann/ herreskjorte

Informasjon fra museum:

Kode: ТД 142 - КП 2256.

Håndverker: mor av V. A. Lukicheva, rubaha tilhørte til hennes far som han brukte ved spesielle anledninger og fester. Rubaha var skapt som bryllups gave til sin mann, hun giftet seg i 1910 i Torzjok område.

Årstall på gjenstand: 1910.



Figur 46: Herreskjorte. Bilder er tatt i arkivet av Torzjok Etnografiske Museum

	Beskrivelse	Kommentar
Stoff	Lin	Hjemmevevd lin i hvit. Bleket lin. Flere skader på stoffet.
Materialer det ble brodert med	bomullsgarn	Fabrikkprodusert moulinegarn i bomull.
Plassering av broderi	Krage Mansjetter Midt-stykke foran Kant på hele nederste delen	Same ornament på krage, mansjetter, brystepartiet og langt hele nederste delen.
Betydning av plasseringen	Dekorativ Noe symbolsk	Brodert rubaha med farger vær ofte brukt av ugift/gift mann. Den var laget som bryllups gave av en ung dame til sin mann for å bruke for spesielle anledninger eller fester. Brodert ornamentikk på krage symboliserte beskyttelse av halsen eller hele kroppen. Brodert ornamentikk på mansjetter symboliserte beskyttelse av hender.

		<p>Brodert ornamentikk på bryst symboliserte beskyttelse av hjerte.</p> <p>Brodert ornamentikk på nederste delen av rubaha var et slags link mellom jord og en mann.</p>
Farger på broderi	Rød Svart	I denne rubaha, rød er mest naturlig å bruke på blomster - roser. Svart farge er brukt på blader.
Motiver	Vegetabilske motiver	Repeterende vegetabilske motiver på ulike deler av rubaha. Roser er brodert med rødt bomullsgarn, blad og grener brodert i svart.
Broderiteknikk	Korssting	Linstoffet er relativt tettvevd og det var brodert i tellesømteknikk, som er utført på telling av linstofftråder.

5.8 Sammenfatning av mine studier av Torzjok Etnografiske Museum

Gjennom litteratur studier av Tver regionen først og ved nærmere undersøkelsen av broderiene av Torzjok Etnografiske Museum med utgangspunkt i fastsatte kriterier, har jeg lært mye mer om broderibetydning, plassering av broderiene på plagget, motiver av broderi, samt om farger og broderiteknikker. Ut fra disse studier kan vi observere felles trekk som var relevant for denne regionen på den tida. Alle broderiene har rød farge enten som hoved eller blanding med svart. Nesten alle broderiene var utført med korssting enten i tellesømteknikk, eller ble det brukt enten stramei eller det var brodert etter de skisserte konturene av mønsteret. Ut fra denne analysen, det viser seg at fleste gjenstander har vegetabilske motiver. Interessant av rubaha nummer 3 og 6 har samme motiv. Geometriske motiver er mest blandet med vegetabilske. Plassering av broderi har også felles trekk hos de fleste gjenstander, avhenger av om det var for herre eller dame. Alle studerte gjenstander var laget av bomull eller lin og de fleste var godt bevart og uten skader. Resultater av disse studier fra Torzjok Etnografiske Museum bidrar til min bedre forståelse av forskning og kan brukes til å videreføre praktisk arbeid basert på disse studier og senere til å besvare problemstillingen for denne oppgave.

6. Fra ide til ferdig produkt. Designprosess i samtidstekstilt uttrykk

I denne delen av oppgaven beskrives ulike prosesser av design utviklingen. Det blir beskrevet fremgangsmåte av designprosessen før jeg kommer med mine refleksjoner og erfaringer med selve arbeidsprosessen. Deretter skal jeg diskutere designprosessen først for ornamentikk hvor jeg skal beskrive valget for motivet og senere for hvert plagg. Senere skal designprosessen og mine erfaringer synliggjøres. Denne praktiske delen skal forsøke å vise tydelig klarheten gjennom idéutvikling en reflekterende designprosess og diskusjon av formspråk i tradisjonelle folkedrakter i møte med estetikk og funksjonalitet. Målet med dette er å få kunnskap som kan brukes til å besvare problemstillingen min: Hvordan kan jeg nytte tradisjonelle russiske drakter i utforming av samtidstekstilt uttrykk gjennom vektlegging av estetikk og funksjonalitet?

Jeg vil erfare med mitt eget skapende arbeid hvilke utfordringer jeg kan møte gjennom prosessen og hvilke løsninger som finnes hvis ting ikke går som planlagt.

6.1 Verktøy i designprosessen

Den praktiske delen representerer en del av oppgaven hvor fokuset er rettet mot designprosessen. Jeg har arbeidet gjennom forskjellige fremgangsmåter og hovedsakelig gjennom visualisering for å dokumentere prosessen. Skissering er en av de grunnleggende i designprosessen. Modellering, konstruksjon og utprøving er også en del av de arbeidsmetodene i min skapende arbeid. Jeg har brukt digitalt verktøy i utforming av motivet, moodboard og senere i skisser i det skapende arbeid. Silketrykket er gjort ved hjelp av et digitalt verktøy først og selve trykket er trykt manuelt. Mini-kolleksjon er sydd ved hjelp av symaskin og overlock. Denne designprosessen er blanding av nytt og gammelt verktøy som belyser den teoretiske delen.

6.2 Ornamentikk. Valg av motivet

Motiver for ornamentikk er valgt med utgangspunkt av mine litteratur- og museumsstudier fra Torzjok Etnografiske Museum og besøk av flere andre museer i sentral Russland. Etter å ha lest flere kilder om ornamentikken i sentral Russland, har besøkt flere etnografiske museer og har snakket med flere fagfolk om russiske

folkedrakter, hadde jeg konkludert med at det mest vanlige hovedmotivet var gudinne-mor-kvinne som hoved element i ornamentikken. Geometriske, vegetabiliske og zoomorfe motiver var også vanlig, men antropomorfe motiver hadde en stor betydning for russere. Fruktbarhetstegn i form av en dame var en slags rødt tråd via tradering gjennom generasjoner. Valget av motivet kan også bestemmes ut av i smaken av skaperen.

En damefigur var vanlig vist i sentrum av motivet sammen med hester med ryttere. Ofte kan man observere kvinnefødselen i motiver, som Rybakov sa (1981, s. 589) at det gir dynamikken og dramatikken i motivet. Flere forskere innen semantikken av russisk broderi som Maslova, Kalmykova, Stasov, Tin nevner om dette tema i sine bøker. Personlig synes jeg at det er filosofisk appellerende og betydningsfullt. For det første, at russere hadde den overtroiske betydningen av broderier. Og for den andre, at våre essens som menneske er livet, og det er en kvinne-mor som gir oss livet. Jeg antyder at eldgamle russere i dette motivet mente ikke bare å gi liv til et menneske, men også å gi liv til alle materielle ting som hus, mat, klær, osv. til alle immaterielle som følelser, tanker, handlinger, osv. Jeg fant flere bilder med dette tema i litteraturen og på internett, se vedlegg 2.

6.3 Komposisjon av motivet

Mitt valg av tema og ide var klart og neste steg i designprosessen av ornamentikken var å komponere motivet ut fra mønsteret. Jeg kunne tegne mønstre selv, men jeg valgte å bruke disse `arkaiske` motivene fordi det er mest naturlig å `gjenbruke` de eldre motivene som russerne har brukt. I komposisjonen av motivet ville jeg holde meg til grunnleggende regler om broderikomposisjon som Bozh'eva beskriver, som inkluderer loven om proporsjoner, tre -komponentregler, grupperingsregler og andre. Jeg synes det var en veldig krevende og omfattende jobb å komponere mønster. For det første valgte jeg å holde meg til skjønnhetslovene. For det andre skulle jeg bruke silketrykk på stoffet, så komposisjon av motivet måtte tilpasses denne teknikken. For den tredje skulle jeg bruke min kreativitet både intuitiv og logisk.

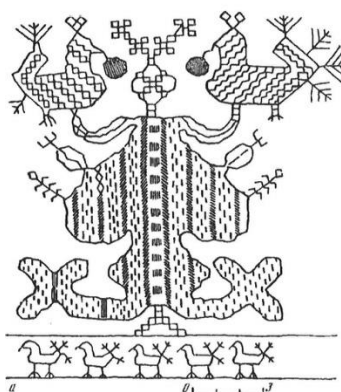
Min første idé var å bruke dette bildet som motiv:



Figur 47: Et snitt fra en brudehåndkle fra 1880 Vesjegonsk område, Tver region. Bildet er tatt fra boka av Ljudmila Kalmykova `Folkebroderiet av Tver regionen´ (1981, s. 63).

Etter flere refleksjoner, vurderinger og kritisk tenkning ble jeg ikke å bruke dette. Her ble det for mange små detaljer og estetisk sett, ble det for rotete og utydelig på stoff/klesplagg.

En annen idé var å bruke dette bildet:

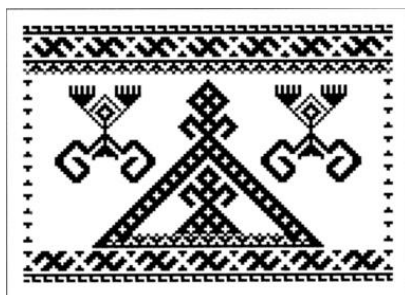


Figur 48: Et snitt av et bildet av frosk/fødselen av kvinne. Bildet er tatt fra boka av Galina Maslova `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde´ (1978, s.122)

Jeg tenkte å bruke det som hovedelement i komposisjonen som har størst uttrykksevne. Dette er en mønsteroppskrift til plattsømteknikk, som samspiller med mine studier fra Tver regionen, med andre ord var det vanlig å bruke plattsømteknikk i broderiene. Jeg hadde tenkt å forstørre den og ha det i midten av komposisjonen. Samtidig ville jeg bruke 3-komponentregler. Så dette elementet skulle vært størst.

For å skape komposisjon i broderiet trengte jeg et slags kant eller bord, som var ofte brukt i broderiornamentikken.

Jeg tok dette motivet



Figur 49: Bildet er tatt fra <https://slavyanskieoberegi.ru/slavyanskie-oberegi/rozhanica/>

og gjenspilte det i Photoshop, slik at det blir repeterende motiver, eller ornamentikk.



Figur 50: Bildet er tatt fra <https://slavyanskieoberegi.ru/slavyanskie-oberegi/rozhanica/>

Og det var helt naturlig å bruke det på kanten av broderikomposisjonen. Dette er en mønsteroppskrift til korsstingteknikk, som også samspiller med mine studier fra Tver regionen.

Jeg ville bruke tredje detaljen i min broderikomposisjon og det skulle bli mindre i forhold til de to første. Etter drøfting og leking i Photoshop med flere elementer av motiver, bestemte jeg meg for å ikke bruke flere motiver. På grunn av estetiske årsaker, flere motiver gjorde min broderikomposisjon tung, uryddig og vanskelig å lese. Jeg vurderte å bruke tekst, helst russisk.

Hvilken tekst? Hva skulle ordene bety? Det var en av de vanskeligste delene i designprosessen for meg, fordi jeg kunne ikke ta bort ord senere, de er for alltid. Etter igjen mange refleksjoner, vurdering og kritisk tenkning valgte jeg en frase `ПУСТЬ ВСЕ РОЖДАЕТСЯ` som betyr `La alt bli født!` fra Rybakov sin bok `Paganisme av de gamle slaver` (1981, s.589) hvor han beskriver semantikken av russisk broderi.

Jeg ville også skrive denne frasen med stiliserte gammelrussiske bokstaver ut fra dette alfabetet:

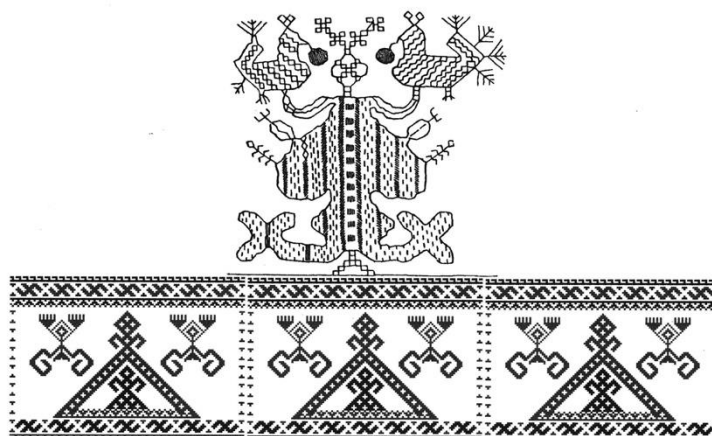
Аа Бб Вв Гг Дд Ее Жж
 Зз Ии Кк Лл Мм Нн
 Оо Пп Рр Сс Тт Уу Фф
 Хх Цц Чч Шш Щщ Ъъ
 Ыы Ьь Ээ Юю Яя
 1234567890

Figur 51: Bildet er tatt fra http://www.tropinka.orthodoxy.ru/fonts/Blag_FN/Blag_FN.htm

Jeg brukte Photoshop for å skrive denne frasen.

Resultatet av min broderikomposisjon var følgende:

ПУСТЬ ВСЕ РОЖДАЕТСЯ



Figur 52

Jeg var nesten fornøyd med komposisjonen. Den falt under mine kriterier og idé. Når jeg skrev den ut først på A4 ark og prøvde på fallende stoff for å forstå hvordan det skal se ut på stoff og ferdig klesplagg, fant jeg ut at det nederste på kanten ble utydelig. Da jeg prøvde på A3 ark ble hele komposisjonen for stor. Jeg bestemte meg for å bytte kanten. Valget mitt falt på dette motivet:



Figur 53: Et snitt av bildet fra boka av Galina Maslova `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978, s.123)

og gjenspilte det i Photoshop, slik at det blir repeterende motiver, eller ornamentikk.



Figur 54

Og det var helt naturlig å bruke det på kanten av broderikomposisjonen. Det er en mønsteroppskrift til korsstingteknikk, som også samspiller med mine studier fra Tverregionen

Ferdig komponert broderikomposisjon var følgende:



Figur 55

Jeg skrev den ut på transparent A4 ark og dro til Moholy-Nagy University of Art and Design i Budapest, Ungarn for å fullføre trykk. Dessverre finnes det verken utstyr eller verksted i Norge for slik tekstilt teknikk. Jeg ville bruke mine kunnskaper i silketrykk som gir et rom for samtidstekstilt uttrykk i mine klesplagg.

Når Anikó Varga, som er silketrykk ansvarlig på verkstedet i Budapest, så mitt bilde sa hun at bildet i midten må byttes på grunn av det var mange små detaljer og det kunne ikke komme gjennom trykk. Det var nok en utfordring som skulle løses. Etter mine vurderinger, valgte jeg motivet som jeg først ville ha på kanten. Resultatet ble følgende:



Figur 56

6.4 Ornamentikk. Fargevalg

I utgangspunkt når jeg jobbet med skapning av motivet, hadde jeg noen ideer om farger. Etter mine litteratur- og museumsstudier fra Torzjok Etnografiske Museum og besøk av flere andre museer i sentral Russland, hadde jeg konkludert med at de mest vanlige fargene på både klær og broderi var hvit, rød, svart og blå. Kombinasjon av disse farger fremhever silketrykk på stoff og får mønsteret til å tre klarere frem. Jeg ville bruke disse farger på grunn av min personlig smak, da jeg liker kombinasjonen. Jeg ville ikke bruke ulike farger på hver trykk, som for eksempel ha motivet i rødt og teksten i svart, fordi det er veldig tidskrevende og veldig komplisert å gjennomføre.

Resultatet av mitt fargevalg var følgende:

Hvit – svart



Figur 57

Hvit – rød



Figur 58

Rød – hvit



Figur 59

Rød – svart



Figur 60

Ubehandlet hvit- rød



Figur 61

Jeg ville også ha et moderne eller samtidstekstil uttrykk. Jeg ønsket å bruke enten sølv eller gull, som i dette eksempel:

Svart – sølv



Figur 62

6.5 Valg av stoff

Jeg ville bruke kun naturlige stoffer i klesplaggene mine. Som jeg kan konkludere etter mine studier, var det brukt enten lin eller bomull og noen ganger ull eller brennesle hos eldgamle russere. Lin har vært en av de stedlige naturressursene for russisk tekstil produksjon gjennom historien, og produksjonsprosessen fra råmateriale til fiber, tråd, garn og vevd stoff var tidskrevende og lang. Lin har veldig mange unike egenskaper, blant annet at det er et utmerket antiseptisk middel og det demper skadelig mikroflora. Klesplagg laget av lin beskytter godt mot solstråling, er hygroskopisk, forårsaker ikke allergi og bremser utviklingen av bakterier. Stoffvalget er gjort helt bevist også med

tanke på at lin er 100% naturlig, fornybar og biologisk nedbrytbar i motsetning til syntetiske stoffer som kommer fra råolje.

Syng av lin krever materialkunnskap, å kjenne kvalitet på stoff innebærer å kunne bedømme lin sin egenart og konstruksjon. Det krymper litt når man vasker det, så man må være litt forsiktig med det. Og siste jeg vil nevne om lin, at vanlig bredde på linstoff er 140-150 cm hvis man kjøper i stoffbutikk, så dette man må ha i hodet i forhold til prosessen av mønsterkonstruksjon på klesplagg. Det finnes ulike tykkelse og tetthet på linstoff; og man kan kjøpe bleket/ubleket lin, vasket/uvasket. Ut fra disse kvalitetene av linstoffet defineres prisen. Jeg ville bruke ulike kvalitetene på grunn av min personlig smak. Valgene er gjort for at jeg skulle oppnå designet som jeg selv ønsket. Jeg kjøpte ensfargede linstoff i hvit, rødt, svart og ubleket hvit; alt var uvasket. Før å gjennomføre silketrykk skulle jeg uansett vaske stoffet. Alle de stoffene er 100% lin, unntatt det svarte som er 50% lin og 50% bomull.

6.6 Moodboard

ДЕЛА ДАВНО
МИНУВШИХ
ДНЕЙ,
ПРЕДАНЬЯ
СТАРИНЫ
ГЛУБОКОЙ.

Bildet er tatt i Smolensk Historiske Museum



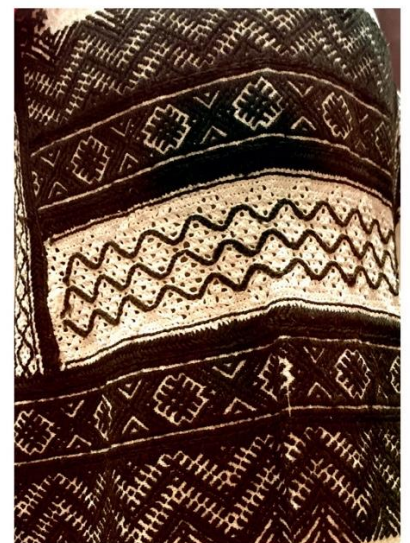
<https://bonnierpublicationsno.e-pages.pub/titles/bobedreno/10217/publications/22/pages/94>



Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum



<https://bonnierpublicationsno.e-pages.pub/titles/bobedreno/10217/publications/22/pages/94>



Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

6.7 Inspirasjon

Min vei fra visualisering gjennom moodboard til konkrete produkter begynner med inspirasjon. Dette er en viktig fase og et grunnleggende utgangspunkt for et skapende arbeid videre. Inspirasjonen ligger i tradisjonelle russiske folkedrakter fra sentral Russland og deres frodige og fargerike mønstre som kulturhistoriske og symbolske objekter. Jeg var dypt innen produktutviklingsfasen *looking*. Slik kunne de ferdige produktene mine få et nyskapende og samtidstekstilt uttrykk, som jeg ønsket ut i fra problemstillingen. Ideene har gjennomgått sine egne transformasjoner i løpet av skriveprosessen i forhold til konsept og krav som stilles til ferdige produktene. For å få frem et budskap og vise til tradisjonelle russiske folkedrakter vil jeg forholde meg til tradisjonell ornamentikk som inspirasjonskilde for et gjennomgående prosjekt. Den ornamentikken som gir dynamikken, som sa Stasov, og som viser organisk og dynamisk formspråk i mine ferdige produkter. I mini-kolleksjonen med tittelen som hentet fra Rybakov (1981, s. 589) `La alt bli født`, har jeg latt meg fasinere av de rikt dekorert broderiene med kvinne-gudinne som kjerneelement. Ornamentikken på denne mini-kolleksjonen er bygd opp med en utpreget sans for rytmiske gjentakelser. Fargene har en eleganse og fortettet kraft i silketrykk som gir samtidstekstilt uttrykk. Siden jeg skal bruke mest lin i mine produkter som materiale, jeg tenker at denne mini-kolleksjonen er rettet mot vår/sommer. Myke bevegelser, organiske linjer i repeterende mønster og enkelheten er nøkkelordene for å skape visuell interesse og utvikle estetisk dømmekraft i min mini-kleskolleksjon.

6.8 Skisser i det skapende arbeid

Etter at mønsteret er skapt og farger og stoffkvaliteter er valgt, moodboard er klart, starter designprosessen med skisser for min mini-kleskolleksjon. Jeg tenker ikke så mye på rammer, jeg flytter og leker med elementer og mønster på stoff. Etterhvert ser jeg over skissene med et kritisk blikk og muligheter for å gjennomføre disse i mitt praktiske arbeid. Jeg fordyper meg i de som gir meg rom for videre forskning. De skissene som fyller mine krav for å svare på problemstillingen i denne oppgave, arbeider jeg videre med. Designprosessen foregår til ønsket resultat oppnås. Når jeg er relativt fornøyd med mine visuelle objekter, arbeider jeg videre ved å vise plagg både foran og bak på en

dokke. Jeg vurderer proporsjoner, snitt, fargevalg og plassering på mønster i forhold til mønsterkonstruksjon. Under skapende arbeid må jeg regne med at eventuelle justeringer kan gjøres.

6.8.1 Designprosess av plagg 1



Figur 63

Krav og faktorer som jeg har i denne skissen av klesplaggene er kontraster og myke former. Dette inspirerer meg til å utforske hvordan kontraster og myke former kan gi et plagg samtidstekstilt uttrykk. Splitt som begynner i brystepartiet viser samtidstekstilt uttrykk i form av myke former som gir volum til plagget og skaper harmoni. Jeg vil vise kontrast med å fremheve krage og brystepartidelen i hvit mot hovedfargen rødt. Det hvite elementet på øverste delen av plagget fremstår også som et eleganceuttrykk og det samsnakker med det hvite i trykket og skaper en sammenheng med den øvre og nedre delen av kjolen. Det svarte og hvite silketrykket på skjortedelen gir også en synlig kontrast mot det røde. Retningen av silketrykket er vannrett og den er repeterende som gir dynamikk og skaper bevegelse. Valg av plasseringen av silketrykket samspiller med eldgamle russiske folkedrakter: ornamentikk på kanten av skjørt/sarafan og her på kjolen var et slags link mellom jord og et menneske. Lengden på kjolen er litt under kneet, som gir klassisk og tidløs følelse.

6.8.2 Designprosess av plagg 2



Figur 64

Kravspesifikasjoner til plagg nummer 2 utgjøres av volum og myke former. Dette gir meg rom til å utforske hvordan volum og myke former kan gi et plagg samtidstekstilt uttrykk samtidig at det er funksjonelt og tidløs. Dyp ytring foran skaper samtidstekstilt uttrykk i form av myk rund halvmåne. Videre fortsetter denne runde formen med 5 splitter som balanserer formen og gir volum til plagget. Hele kjølen er ganske vid og minner om volumet på den tradisjonelle russiske sarafanen. Silketrykk i sølv gir en kontrast mot bakgrunnen i svart. Retningen av silketrykket er vannrett og den er gjentakende som gir dynamikk og skaper bevegelse. Plasseringen av silketrykket samspiller med eldgamle russiske folkedrakter: ornamentikk på kanten av skjørtet/sarafan og her på kjølen ble det en slags link mellom jorden og mennesket. Dette er også på plagg nummer 1 for å danne helheten i denne minikolleksjonen. Lengden på kjølen er relativt kort, som gir ungdommelig og moderne uttrykk. Den kan brukes med og uten belte.

6.8.3 Designprosess av plagg 3



Figur 65

Faktorer som jeg tar inn i kravspesifikasjoner til plagg nummer 3 utgjøres av linjer og myke former. Dette gir meg rom til å utforske hvordan linjer og myke former kan gi et plagg samtidstekstilt uttrykk samtidig at det er funksjonell og tidløs. Mønstrekonstruksjonen er `lånt` fra tradisjonell ponøva med sine 3 deler som indikerte bredden på veven, se figur 5. Selv om skjørtet er relativt enkelt, ville jeg vise ponøva på litt annen måte. Jeg assosierer ponøva med et moderne skjørt som omslagsskjørt. Silketrykk i rødt gir spennende kontrast mot det ubleket hvite. Retningen av silketrykket er loddrett og den er repeterende som gir dynamikk og skaper bevegelse. Lengden på ponøva kan bestemmes av brukeren: om brukeren vil ha det kortere, skal belte festes i midje; og hvis brukeren vil ha det lengre, beltet skal festes på hofter. Linjer på denne ponøva skaper enkelt og ren design.

6.8.4 Designprosess av plagg 4



Figur 66

Faktorer som jeg tar med inn i kravspesifikasjonen til plagg nummer 4 er volum og linjer. Utgangspunkt i dette plagget er sarafan – en lang kjole med stropper. Parmon (1994, s.87) skilte 5 mest brukte snitt på sarafan (figur 3). I dette plagget viser jeg min tolkning av sarafan i dag. Jeg modellerte en lang kjole ved hjelp av 5 tøyestykker som var rynket. Disse rynkende detaljene gir bølgende linjer til plagget og samtidig som det skaper volum. Dette plagget har 2 stropper med strikk for å gi bevegelsesfrihet. Silketrykket er utført vannrett med 2 farger: svart og rødt, som gir synlig kontrast. Teksten på silketrykk er tatt bort, dette er gjort med tanke på at rynker gjør teksten litt vanskelig å lese. Valg av fargene på silkestoffet kan kobles til plagg nummer 1 for å danne helheten i denne mini-kolleksjonen. Lengden på dette plagget er relativt lang som samspiller med den originale lengden på tradisjonell russisk sarafan.

6.9 Silketrykk på stoff

Etter at komposisjonen av motivet ble klart og stoffer var kjøpt og vasket og strøket på forhånd startet jeg gjennomføring av silketrykk på MOME i Budapest. Hele trykkeprosessen kan ses i vedlegg 3. Jeg hadde aldri laget trykk på stoff som skulle brukes til klær, så det var ny erfaring for meg. Derfor måtte jeg planlegge nøye og forberede meg med tanke på mine skisser og design - hvilken retning skulle trykket ha i forhold til mønsterkonstruksjon: vannrett eller loddrett og plassering av trykket på stoffet. Først trykket jeg på en prøvelapp av samme stoff for å bli helt sikkert av kvalitet faktorer. Det gikk helt fint så jeg startet å trykke på stoffet som skulle bli til klær. Jeg ville ha variasjon og spenning i farger derfor trykket jeg hvit og svart på rødt stoff og på hvitt stoff ble det trykket svart og rødt uten tekst. Hvitt stoff kom til slutt i mitt trykkarbeid og for å fjerne teksten fra silketrykkramme trenger man å bruke tape. Svart stoff ble trykket med sølv farge. Jeg hadde tenkt å bruke rødt eller hvit trykk på det, men etter vurdering og refleksjon ble det ikke aktuelt, fordi på svart bakgrunn trenger man et helt annet fargepalett som gjør stoffet tungt og stivt og ikke vennlig mot huden. Det går sikkert bra å gjøre det med andre kvaliteter på tekstilfabrikk som har masseproduksjon, men ikke med silketrykk i mitt tilfelle. Midt i arbeidsprosessen var det et lite uhell. Jeg oppdaget et lite hull på selve silkestoffet som ble større etter hver vask og trykk. Dette resulterte at det kom uønsket flekk på mønsteret. Jeg prøvde å fikse det med tape på ramme, men det hjalp lite. Etter at silketrykk var gjennomført ifølge planen min, strøk

jeg silketrykket med strykejern for å fiksere mønsteret på stoffet uten å ta på det som kom fra hullet som jeg vasket forsiktig senere. Det tok sin tid til å gjennomføre silketrykk med tanke på at etter hver trykk man må vaske ramme og vente på når det blir helt tørt for å trykke igjen.

6.10 Realisering og produksjon av ferdige produkter

Etter at stoffet var ferdig trykket og strøket begynte jeg med mønsterkonstruksjonen. Jeg ville sy til gjennomsnitt kroppen derfor lagde jeg mønster etter mine kroppsmål. Den andre årsaken var at samfunnet var koronastengt og det var ikke mulig å låne dokke eller modell. Jeg ønsket å lage en mini-kolleksjon som passer mest mulig kroppstyper og ikke strammer. Samtidig ville jeg at plagg skulle være aktuelt over en lengre periode. Sying av lin er litt utfordrende fordi det rakner fort og man må jobbe forsiktig med materialet. Jeg brukte vanlig symaskin og overlock. Symaskinen streiket flere ganger, men det gikk bra til slutt.

6.10.1 Slutt produkt – plagg 1



Figur 67: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden



Figur 68: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden



Figur 69: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden

6.10.2 Slutt produkt – plagg 2



Figur 70: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden



Figur 71: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden



Figur 72: Bildet er tatt av Daniel Karlsen, Hydroparken, Notodden

6.10.2 Slutt produkt – plagg 3 og 4

På grunn av koronapandemien realiseringen av disse produkter ble ikke fullført.

7. Resultat

Hovedmålet med idéutviklingen og designprosessen har vært å komme frem til ferdige produkter som har estetiske og funksjonelle egenskaper i et samtidtekstilt uttrykk. I denne designprosessen har estetiske egenskaper blitt prioritert, selv om funksjonelle egenskaper har vært til stede som en viktig faktor, men kom etter estetikken. Jeg har endret litt underveis på idéutviklingen og designprosessen, som for eksempel hadde jeg ikke så dype tekniske kunnskaper om silketrykk, så derfor måtte jeg bytte motivet på trykket. En rask reaksjon på utfordringer under designprosessen blir en del av det skapende arbeidet. Det som jeg manglet mest i designprosessen var møte med omverdenen og diskusjoner med andre aktører i tekstilbransjen. Jeg er ikke vant til å jobbe helt alene og flere ganger trengte jeg tips eller råd, eller utveksling av kunnskap, men det ble bare meg som lagde mine egne kriterier, tok alle avgjørelser og fulgte definerte krav.

Jeg anser masterprosjektet mitt som fritt kunstnerisk uttrykk som ikke er ment å være sånn historisk rekonstruksjon av tradisjonelle folkedrakter. Slik videreførte jeg det tradisjonelle i det moderne, samtidig som skillet mellom nytt og gammelt underbygges. Mine ferdige produkter er rettet mot målgruppe av jenter/damer fra 15 til 55 år, som bor enten på landet eller i urban område. Og disse ferdige produkter er designet å bruke i sent på våren, mest sommeren eller tidlig høst. Lin som materiale gjør så mye ut av seg selv, da trenger bærer av plagget ikke så mye annet. Bærere av mine plagg kan bruke de til hverdag, som penklær eller på sommerferie.

I denne sammenhengen spør jeg meg også: Hva kunne jeg ha gjort annerledes i de ferdige produktene? Egentlig ingenting, jeg er fornøyd som det er. Men hvis jeg hadde jobbet sammen med noen, så ville jeg kun ha laget ikke mini-kolleksjon, men kleskolleksjon med 15-25 plagg. Jeg hadde ikke ressurser å gjennomføre det alene. En annen ting jeg tenker er å gjennomføre broderi på klær, ikke silketrykk. Jeg har brodert før og vet at det er veldig tidskrevende, og jeg tror ikke 2 år på studiene ville ha vært lang nok tid. Det kan komme diskusjoner angående bruk av farger, valg av motiver, valg av stoff, plassering av silketrykk på stoff, valg av snitt, osv. Jeg er helt åpen til det og det er diskutabelt, vi er alle forskjellige og ved å skape ferdige produkter fulgte jeg kriterier og rammer for å svare på min problemstillingen.

8. Funn og diskusjon

Gjennom denne oppgaven har jeg forsøkt å besvare problemstillingen: **Hvordan kan jeg nytte tradisjonelle russiske drakter i utforming av klær gjennom vektlegging av estetikk og funksjonalitet?** Denne problemstillingen har vært som et rammeverk for mine studier.

Gjennom litteraturstudie og museums besøk har jeg blitt bevisst hva begrepet russiske tradisjonelle folkedrakter innebærer. Jeg har studert elementer i russiske folkedrakter og fant ut at ponøva var brukt mest i sørlige deler av Russland, og sarafan i nordlige deler, men i sentral Russland ble begge deler brukt. Når det gjelder bruk av tradisjonelle folkedrakter var alder og status avgjørende, det fantes ikke `universell drakt` som man kunne bruke i løpet av hele livet. Folkedrakter ble erstattet avhengig av ulike faser i livet. Utformingen av tradisjonelle russiske folkedrakter vitnet også om de var rike eller fattige, gifte eller ugifte, alder samt geografisk område. Historisk sett var det Peter I på 1600-tallet som påla alle russere å bruke vestlig klesstil og tradisjonelle folkedrakter var brukt kun av bønder og andre representanter av lavklasse som prester og munk. Etter revolusjonen i 1917, ble det knapt brukt tradisjonelle folkedrakter; det kommunistiske regimet ville at alle mennesker skulle være like og ha like klær. Og fra den perioden kan vi snakke om tradisjonelle folkedrakter i Russland som *arkaiske*.

Forskning på ornamentikk i russiske folkedrakter ble gjort gjennom litterær og museumsbesøk. Jeg fordypet meg i betydning av stoffdekorasjoner og ulike broderiteknikker hos eldgamle russere. Videre har jeg drøftet motiver i ornamentikk klassifisert av Maslova (1978, s. 57) og semantikk av motiver i broderier tolket av Galina Blinova (2012) og Boris Rybakov (1981, 1987). To forsknings arbeidene av Rybakov viste seg å være svært spennende. Maslova snakket flere ganger om semantikken i broderier, men det var ikke så omfattende, som systematiserte Rybakov. Han hadde sett på semantikk av broderiene fra historisk-etnografisk perspektiv, før kristendom kom til Russland. Ifølge han hadde motivene av eldgammelt broderiene en sammenheng med russiske ritualer som julestids spådom, pannekake karneval (vinteravskjed karneval), påske, osv. Han snakker mye (1981, s. 588) om at Gudinnen Makosh (Mokosh?) senker hendene til jorden. Det er overflod av fruktbarhetstegn som unge dyr (føll og kyllinger), et stort antall av sol i hendene og hoder som ble også sol, alt dette antyder på sommersolefasen, eller Kupala - feiringen. Rybakov (1981, s. 589) viser tydelig tema av

fødselen av kvinne i broderier, enten hun var brodert som en frosk, elgku med gevir eller som vanlig kvinne som han understreker ga dramatikken og dynamikken i motivet med ønske: `La alt bli født!`. Det samme sier Maslova (1978, s.120). Dette bekrefter at Russland var og er et jordbruksland og var avhending av innhøstingen av korn for bønder og dette motivet viser hvor viktig fruktbarheten var hos russere og hvor er det i flere tilfeller utviklet sitt eget formspråk og uttrykk i broderiene.

Og til slutt studerte jeg tradisjonelt broderiet fra Tver regionen samt mine studier fra Torzjok museum. Alle disse studiene hjalp meg å bli bevisstgjort på min kulturelle identitet som russer. Ved utdypning av broderi semantikken har jeg fått en bedre forståelse for broderiets betydning hos eldgamle russere.

Alle disse nye kunnskaper om ornamentikken i tradisjonelle russiske folkedrakter har gitt meg et grunnlag for det praktiske arbeidet av denne masteroppgaven. Formålet med masterprosjektet var å utvikle, aktualisere og videreføre ornamentikken fra russiske tradisjonelle folkedrakter på en ny måte. Gjennom idéutvikling og designprosessen har jeg utviklet ornamentikken ved blant annet komponere et nytt motiv ved bruk av tradisjonelle motiver og Photoshop, ved å bruke ny teknikk som silketrykk isteden av brodering og ved å endre fargebruken. Gjennom aktualisering av tradisjonell snitt som er på plagg 3 – ponøva og plagg 4 – sarafan har jeg utviklet samtidstekstilt uttrykk i plaggene. Hele designprosessen var gjennomført med tidlige indikert kravspesifikasjon som estetikk og funksjonalitet med samtidstekstilt uttrykk.

I denne masteroppgave refererer jeg ofte til Vladimir Stasov som skrev `Russisk folke ornamentikk' i 1872. Det er mange forskere innen russisk ornamentikk som siterer han. Jeg fikk tak i den boka i Russland som jeg hadde lyst til å bruke, men når jeg begynte å lese den, jeg skjønnte nesten ingenting, fordi det var skrevet på eldgammelt russisk. Den språklige utviklingen har vært så betydelig de siste 148 årene at lingvistisk sett jeg kunne nesten ikke morsmålet. Jeg fant dessverre ikke moderne versjonen av den boka, derfor siterer jeg han fra de andre forskere.

Jeg ønsket å ta forskningsarbeid i St. Petersburg Etnografiske Museum som er den største etnografiske museum i Russland. Det har den største samlingen av tradisjonelle russiske folkedrakter. Jeg fikk tillatelse å besøke arkivene av dette museet etter flere e-poster. De sa til meg at jeg kunne gjøre forskning, men det var ikke tillatt å publisere bilder. Jeg kan publisere bilder som er på utstilling til publikum, men ikke de som var i

arkivet. For meg dette var meningsløs. Jeg bruker flere bilder fra utstillingen fra denne museum i denne masteroppgave. Jeg spurte dem pent hva som var årsaken til så strenge regler angående bilder fra arkivet, så svarte de at det var ifølge russisk lov. Da kom jeg på at Fødor Parmon i sin bok `The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work ` (1994, s. 7-8) nevner at det var nesten umulig å få tak i mange tradisjonelle russiske folkedrakter som er skjult i museumsarkiver fra vanlige mennesker. Han forsket på tradisjonelle folkedrakter med vekt på mønsterkonstruksjon i 1994, og det viser seg at reglene og lover har ikke forandret siden sist. Når kommer museums åpenhet og *transparency* for forskere og folk som er interessert i dette feltet? Jeg kan bare anta at det finnes flere viktige saker i lov forandringer i dagens Russland, enn tilgang til museums samlinger. I denne sammenheng tenker jeg også på at i 2003 UNESCO-konvensjonen om vern av den immaterielle kulturarven var vedtatt. Russland har enda ikke ratifisert konvensjonen. Ratifikasjon av konvensjonen om immateriell kulturarv kunne gi en mulighet til å bevare den mangfoldige immaterielle kulturarv fra befolkningen i Russland: tradisjonelt håndverk, tradisjoner, helligdager, osv. Mitt land er en av de rikeste i form av immateriell kulturarv. Der bor 47 ulike urbefolknings grupper og 194 nasjoner. Hvorfor vil vi ikke bevare den immaterielle kulturarv? Er det derfor tradisjonelle russiske drakter ble glemt og nesten ingen vet hvordan de ser ut? Og vår naboland Norge sendte en søknad til UNESCO om å inkludere norsk bunad i en liste av immateriell kulturarv. Jeg har et sterk tro at regjeringen i Russland har andre prioriteringer og denne problematikken med tradisjonelle folkedrakter kommer til statens ledere og relevante organisasjoner i sin tid og ikke for sent fordi tekstile gjenstander har relativ skjør levetid.

Og siste bemerkning med tema om bruk av tradisjonelle folkedrakter i dagens kontekst. Jeg har googlet på russisk et spørsmål: Hvorfor ingen russer vet hvordan ser ut tradisjonell folkedrakt? Det kom flere generelle svar om ikke noe konkret, men det var flere svar som ga meg opphav til videre tanker. Det var russiske damer som hadde flyttet til Europa og så på tradisjonelle drakter på landet i Østerrike og Tyskland og da diskuterte de om folkedracters bruk hos lokale folk og de sammenlignet det med dagens Russland. Så flytting til et annet land ga grunnlag til å se på ting fra et annen vinkel og indentifisere seg som person fra et annen perspektiv, det var det som skjedde med disse

emigrerte damene og med meg som egentlig resulterte i skriving av denne masteroppgave.

9. Konklusjon

Det er mange måter å tradere folkekunst på og det finnes enormt mange ressurser i tradisjonskunst som man kan bli inspirert av i idéutvikling og designprosessen. Gjennom denne oppgaven har jeg undersøkt problemstillingen: Hvordan kan jeg nytte tradisjonelle russiske drakter i utforming av klær gjennom vektlegging av estetikk og funksjonalitet?

Gjennom problemstillingen har jeg analysert begrepet russiske tradisjonelle folkedrakter fra et kultur-historisk perspektiv. De grunnleggende faktorene som var til stede i å skape tradisjonelle russiske folkedrakter er: naturmiljø, klimaforhold, kulturelle og historiske påvirkninger og det kreative arbeid fra selve folket. Dette er årsakene som representerer russiske folkedrakter som et av de mest komplekse områdene innen folkekreativitet. Foruten det praktiske formålet, hadde klær og samt ornamentikk en veldig kompleks betydning hos russere i eldre tid, nemlig den uvirkelige, magiske og overtroiske forståelsen. Måten å kle seg på landet viser noen bestemte regler som er etablert av tradisjon gjennom årene. Gjennom disse reglene som er blitt gjennomført etter tradisjon, får tradisjonelle russiske folkedrakter også en sosial betydning. De peker på den sosiale statusen til individet i bygdesamfunnet, spesielt blant kvinner. Hvert stadium i livet, hver begivenhet og betydelig endring i livet: fra barndom, over ungdomstid, tid for forlovelse og ekteskap, tiden etter bryllupet, voksen alder og alderdom - alt dette gjenspeiles ofte i klærne til kvinnene. Når det gjelder ornamentikken i tradisjonelle russiske folkedrakter, så alt hadde sin egen betydning og forklaring. Ingenting var tilfeldig. Russland er et stort jordbruksland og i det gamle Russland var alle ønskene og troen rettet mot menneskelige lykke og fruktbarhet, enten i form av korn, små dyr eller fødsler. Derfor figurerer dette temaet ofte i broderiene hos eldgamle russere.

For å svare på problemstillingen har jeg vært fokusert på det skapende arbeidet fra idéutvikling og designprosessen til det ferdige produktet. Hele prosessen var et konsept hvor alle deler av designprosessen påvirker hverandre i forhold til estetikk og funksjonalitet for å skape helheten i det ferdige produkt. Mine gamle og nye erfaringer ble bygget på hverandre for å oppnå målet. Skaperglede i hele designprosessen er en vei å rotfeste min tilværelse på denne planet. Endeløse og

ubegrensede muligheter og løsninger finnes hos våre forfedre som kan gi oss nærmere tilknytning til historie og våre kulturarv.

Referanser/litteraturliste

Bøker:

Blinova, G.P. (2012). *Russkoe narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo. [Russisk kunst og håndverk]*. Moskva: MGUKI.

Bozh'eva, N. (2008). *Russkiy ornament v vyshivke: traditsiya i sovremennost. [Russisk ornament i broderiet: tradisjon og modernitet]*. Moskva: Izdatel'stvo Severnyj Palomnik.

Butkevich, L. M (2008). *Istoriya ornamenta. [Historie om ornamentikken]*. Moskva: Izdalel'stvo Vlados.

Engen A. (1999) *Folkekunst*. Oslo: Folkemuseum.

Fokina, L.V. (2005). *Ornament*. Rostov-na-Dony: Izdatel'stvo Feniks.

Ganderton, Lucinda (2012). *Stingleksikon*. Oslo: Cappelen Damm Faktum.

Giddens, Anthony (1996). *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. København: Hans Reitzels forlag.

Kalmykova, L. (1981). *Folk Embroidery of the Tver Region in the State Art Museum of Zagorsk*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publishers.

Maslova, G. S. (1978). *Ornament russkoy narodnoy vyshivki kak istoriko-etnograficheskiy istochnik. [Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde]*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka.

Mørch, A. (1994). *Form og bildet: kompedium* (Vol. 2, 1994). Notodden: Lærerhøgskolen.

Parmon, F.M. (1994). *The Russian Folk Costume – artistic and design source of creative work*. Moskva: Izdatel'stvo Legprombytizdat.

Rybakov, B. A. (1981). *Yazychestvo drevnih slavyan. [Paganisme av de gamle slaver]*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka.

Rybakov, B. A. (1987). *Yazychestvo drevney Rusi. [Paganisme i eldgammel Rus]*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka.

Tin, M. B. (2011). *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*. Oslo: Instituttet for sammenlignende kulturforskning. Novus forlag.

Wigaard Scheel E., Hebæk Ødegården I., (1997). *Bunadbrodering*. Oslo: Boksenteret forlag.

Internett:

Bo Bedre. (2020). *April 2020*. Lokalisert 05.04.2020 på <https://bonnierpublicationsno.e-pages.pub/titles/bobedreno/10217>

British Vogue. (2015). *Valentino Spring/Summer 2015 Couture Collection*. Lokalisert 20.11.2019 på <https://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2015-couture/valentino/collection>

Det Norske Akademis ordbok. (2020). Lokalisert 20.01.2020 på <https://naob.no/ordbok>

From Russia with fashion. (2009). *International AD campaign KENZO*. Lokalisert 20.11.2019 på <http://fashionfromrussia.blogspot.com/2009/12/international-ad-campaign-kenzo.html?view=classic>

Kont. (2016). *Pochemy my ne nosim svoi natsional'nye odezhdy? – Hvorfor bruker ikke vi tradisjonelle folkedrakter?* Lokalisert 20.01.2020 på <https://cont.ws/@infobazasm/286022>

Maps.google.no (2020). *Tver- Torzjok*. Lokalisert 10.03.19 på <https://www.google.com/maps/dir/Torzhhok,+Tverskaja+oblast,+Russland/>

Mercedes-Benz Fashion Week Russia. (2013). «75 Years of Joy of Life»: Vyacheslav Zaitsev's anniversary. Lokalisert 10.02.19 på <http://mercedesbenzfashionweek.ru/en/news/yubiley-vyacheslava-zaytseva>

Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt. (2020). *Bunad*. Lokalisert 20.01.2020 på

<https://bunadogfolkedrakt.no/bunad>

Uslide. (2019). *Moya strana Rossiya – Mitt land er Russland*. Lokalisert 01.03.2019

<https://uslide.ru/detskie-prezentacii/28685-moya-strana-rossiya-dlya-detey-let.html>

Yandex. (2013). *Etnograficheskie eskizy Fedora Solntseva. Chast 4 - Etnografiske skisser av Fedor Solntsev. Del 4*. Lokalisert 16.02.2019

<https://humus.livejournal.com/3106791.html>

Yandex. (2020). *Slavyanskije oberegi. Rozhanitsa – Slaviske amuletter. Fødekvinne*.

Lokalisert 18.02.2020 <https://slavyanskijeoberegi.ru/slavyanskije-oberegi/rozhanica/>

Yandex. (2020). *Slavyanskije shrifty – Slaviske fonter*. Lokalisert 16.02.2020

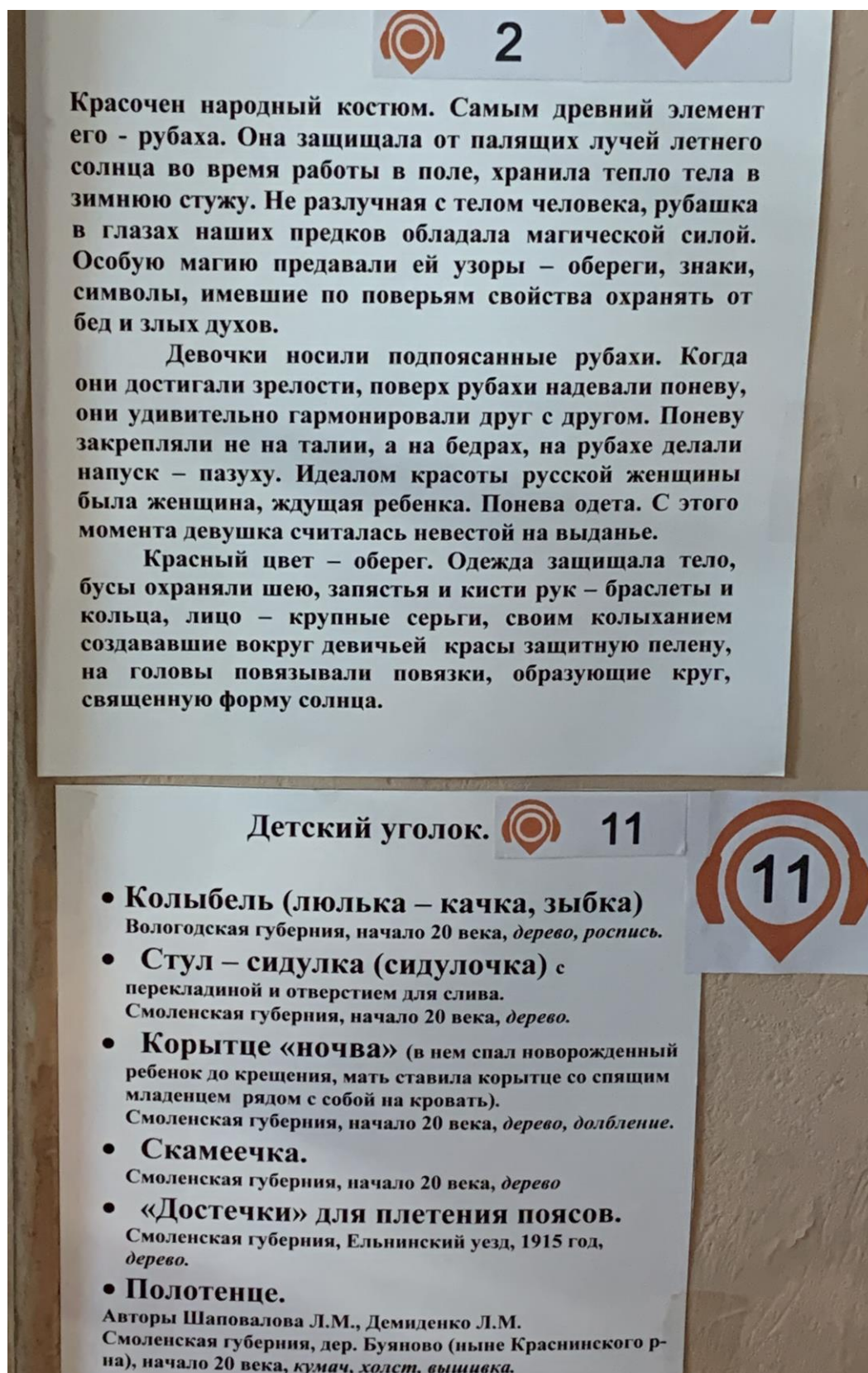
http://www.tropinka.orthodoxy.ru/fonts/Blag_FN/Blag_FN.htm

Yandex. (2015). *Skazki. `Marya Morevna` 1903 (Risynki Ivana Bilibina) – Eventyr. `Marya Morevna` 1903 (Tegninger av Ivan Bilibin)*. Lokalisert 18.02.2019

<https://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post370041497>

Vedlegg

Vedlegg 1. Informasjon fra museer



Figur 73: Bildet er tatt i Smolensk Museum av Lin

Костюм старых людей обычно состоял из минимального количества предметов. Старухи носили рубахи, поверх которых надевали, в зависимости от региона, балахоны, нагрудники, передники с рукавами или «печальные» понёвы. Голову повязывали платком, а на ноги надевали лапти с онучами. Одеждой стариков была длинная рубаха, иногда пояса, и подштанники, а зимой - штаны. Одежда перешивалась из старых вещей белого, черного или темно-синего цвета и не имела украшений. Старым людям не полагалось праздничной, а зачастую и верхней одежды.

The costume of old people usually included minimal number of components. Old women wore a shirt over which they put on depending on the region long *balakhons*, homemade jackets or aprons with sleeves. The head was covered with a shawl and the most common footwear were plaited bast shoes *lapti* worn with the rag leg wrapping *onuchi*. Old men's main smock was also a long shirt worn unbelted, and underpants, but in winter they put on trousers. The clothes of old people were usually altered from white or dark blue old dresses and were never decorated. Old people were not supposed to wear festive clothes and even overcoats.

Костюм старика.

Рязанская губ. Касимовский у.,
д. Большие Пекселы.
Начало XX в.

Clothes of an old man.

Ryazan Province.
Early 20th century

**Полотенце, вкладывавшееся
в руки умершего.**

Рязанская губ.,
Скопинский у. 30-е. г. XX в.

**Towel which was placed
into the hands of the dead.**

Ryazan Province. 1930s

Костюм старой женщины.

Рязанская губ., Скопинский у.
Первая половина XX в.

Clothes of an old woman.

Ryazan Province.
First half of the 20th century

Figur 74: Bildet er tatt i St. Petersburg Etnografiske Museum

ОДЕЖДА

Основной одеждой у русских была рубаха. Ее носили старики и молодые, мальчики и девочки, богатые и бедные. Рубаха нужна была и крестьянину, и царю. По умению изготовить рубаху судили о мастерице. Дети в возрасте до 6 - 8 лет ходили в одних рубашках и лишь потом получали штаны или платье.

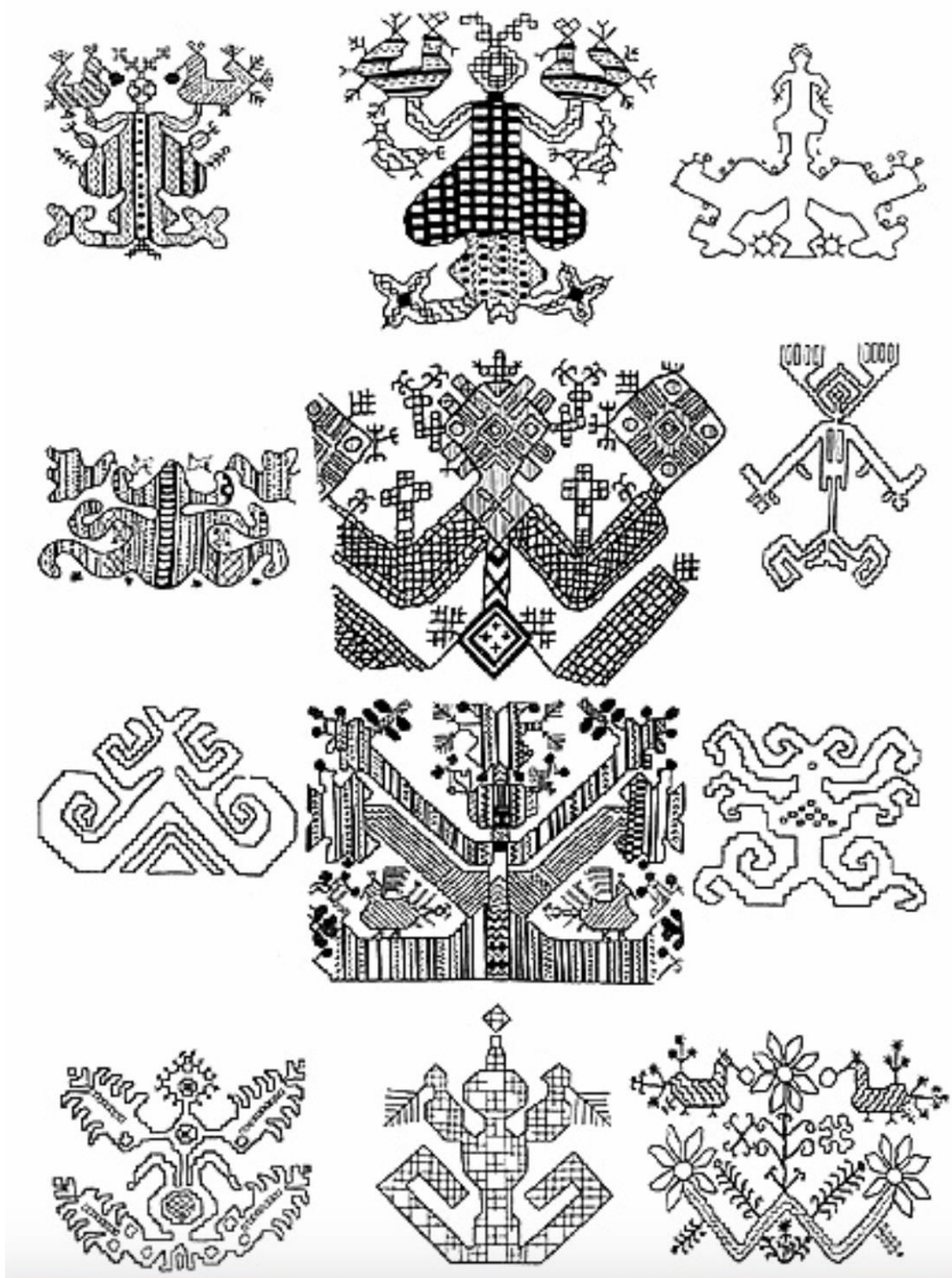
Поверх рубахи женщины надевали сарафан, который обязательно подпоясывали. Пояс был неотъемлемой деталью и мужской и женской одежды и также, как вышивка на рубахе, служил оберегом.

Женщины обязательно закрывали волосы, распускать и бегать «опростоволоситься» считалось большим грехом.

Мужская рубаха была короче женской, доходила максимум до коленей. Ворот у нее делали либо прямой, либо косой, с застежкой сбоку. В народе такую рубаху называли косовороткой. Крестьяне носили ее поверх портов, подпоясывая. А к поясу привязывали ключи, гребешки, кошелек, ведь карманов у старинной одежды не было.

Figur 75: Bildet er tatt i Torzjok Etnografiske Museum

Vedlegg 2. Motiver av damefigur



Figur 76: Bildet er tatt fra boka av Rybakov `Paganisme av de gamle slaver` (1981, s. 535)

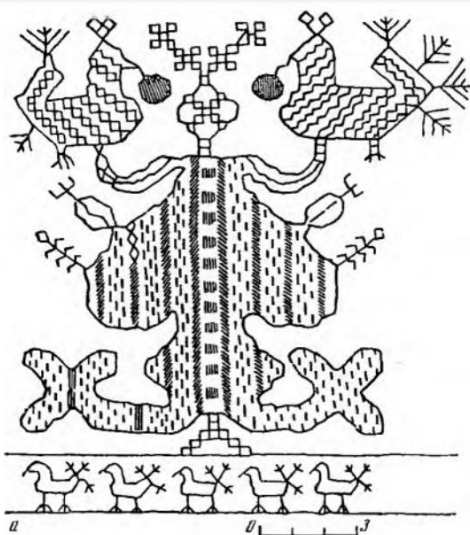


Рис. 61. Узоры на женских рубашках
а, б — д. Большие Хайлы Каргопольский у.,
XIX в.; в — д. Майлазта, Каргопольский у.,
начало XX в. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г.)

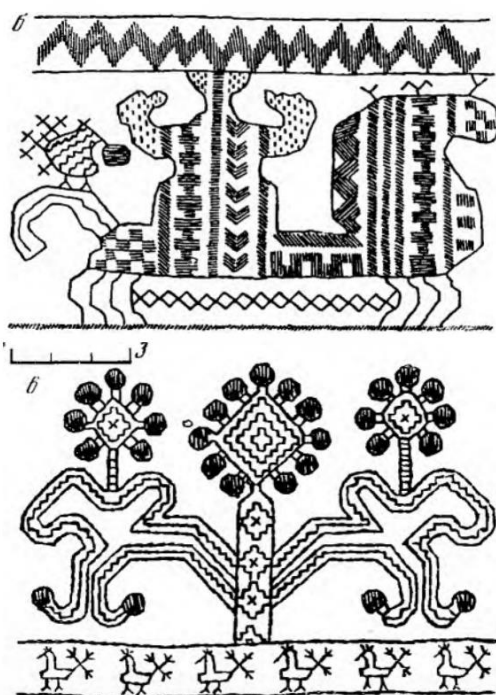
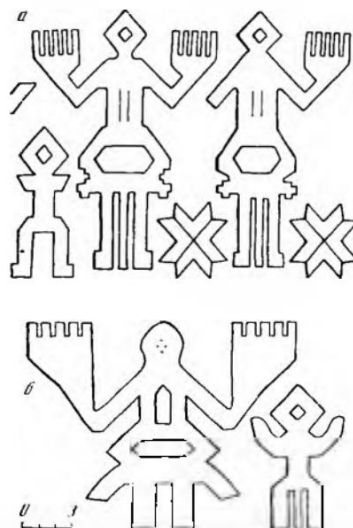
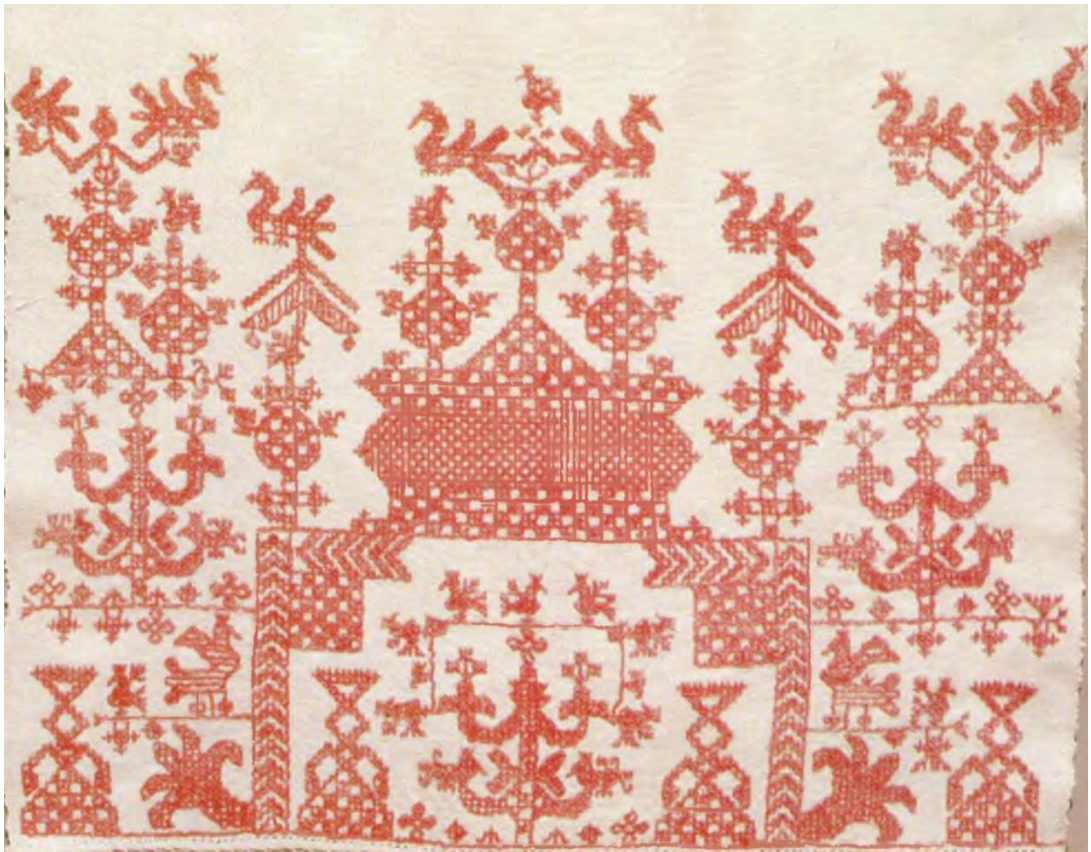


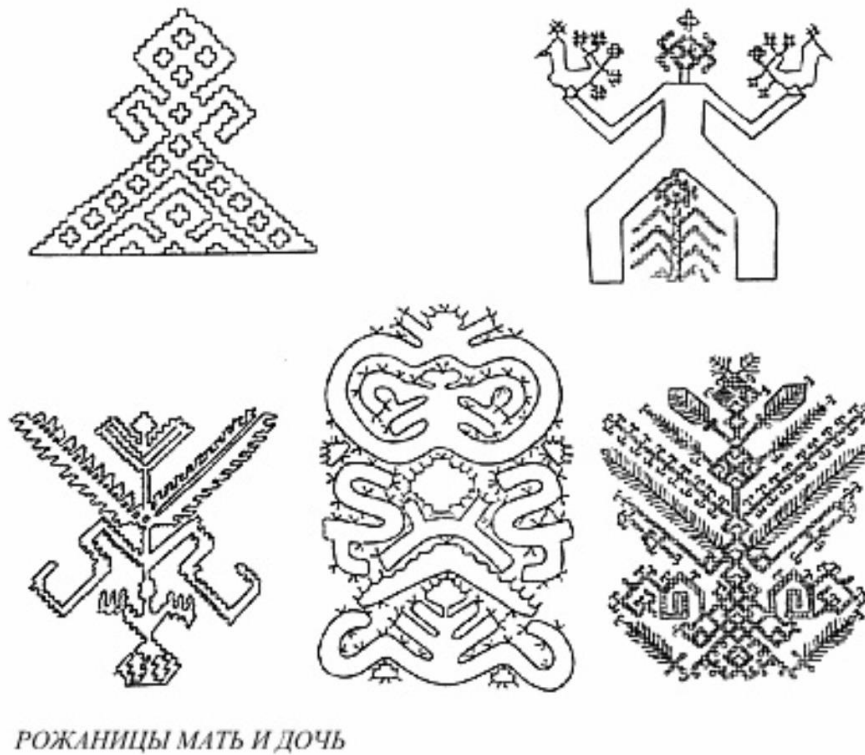
Рис. 62. Антропоморфные фигуры с руками-гребнями
(фрагменты строчевых вышивок полотенец)
а — Мологский у.; б — д. Глебени, Кашинский у.
(Архив автора. Рис. Н. А. Юсова)



Figur 77: Bildet er tatt fra boka av Galina Maslova `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978, s.122)



Figur 78: Et snitt fra en brudehåndkle fra 1880 Vesjegonsk område, Tver region. Bildet er tatt fra boka av Ljudmila Kalmykova `Folkebroderiet av Tver regionen´ (1981, s. 63).



Figur 79: Bildet er tatt fra boka av Rybakov `Paganisme av de gamle slaver´ (1981, s. 544)

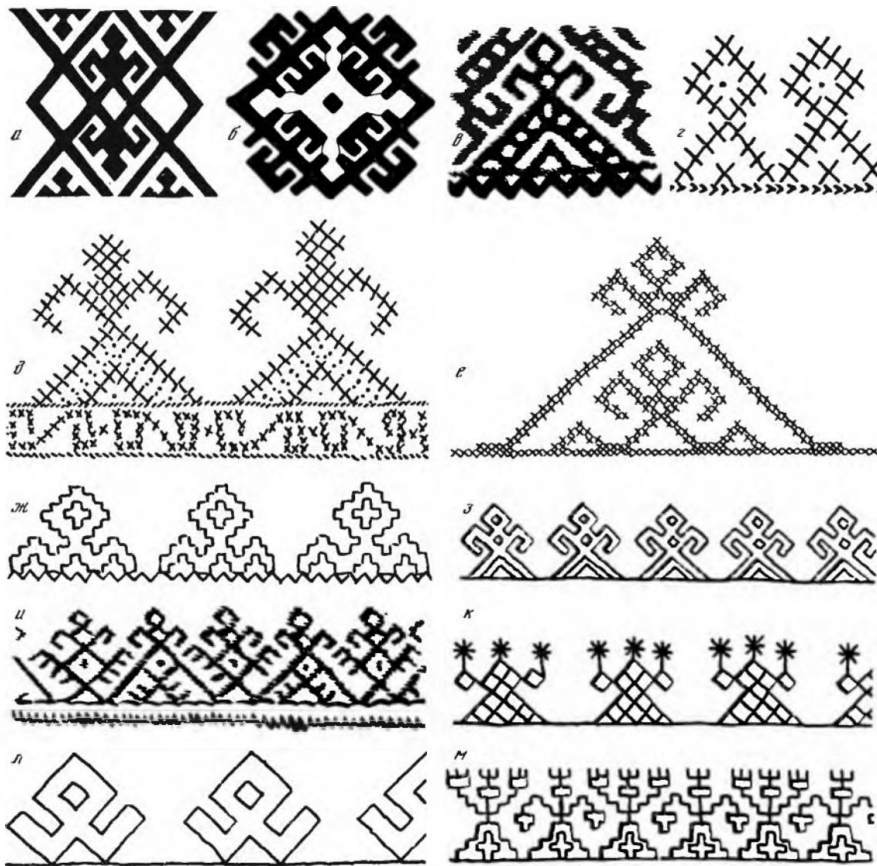


Рис. 63. Геометризованные антропоморфные фигуры в вышивках одежды и полотенца
 а, б — «головастница» на очельях сорок, выполнена косым стежком, Весьегонский у.; в — деталь подола женской рубахи (техника — набором), Тотемский у.; г, д, е — бордюры узоров на подзо-

рах, вышитые крестом, Сольвычеводский у.; ж, з — бордюры узоров полотенца, Тверская губ.; и — бордюр полотенца, Устюженский у.; к — вышивка рубахи, Олонецкая губ.; л — бордюр полотенца, Псковская губ.; м — вышивка полотенца, Кирилловский у. (Рис. Г. В. Шолоховой)

Figur 80: Bildet er tatt fra boka av Galina Maslova `Ornamentikk av russisk folkebroderiet som etnografisk og historisk kilde` (1978, s.123)

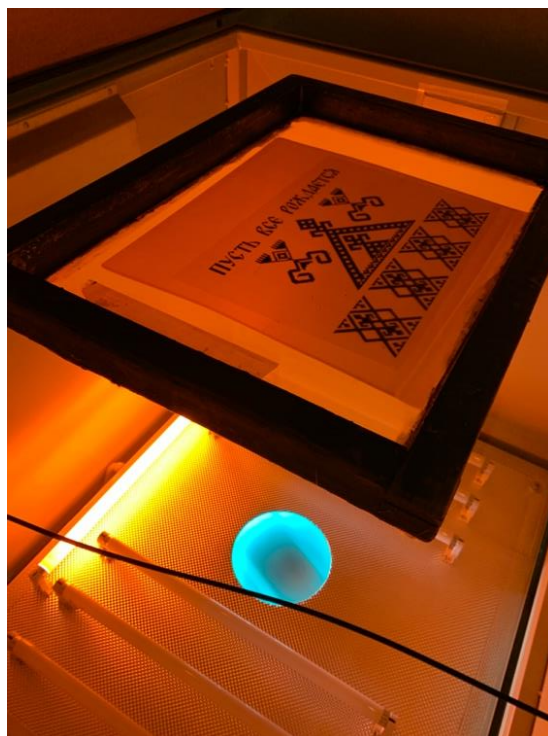


Figur 81: Bildet er tatt fra <https://slavyanskiesobereg.ru/slavyanskiesobereg/rozhanica/>

Vedlegg 3. Silketrykk



Figur 82: Legge fotoemulsjon på ramme



Figur 83: Sjablong er lagt på ramme med fotoemulsjon inni i maskin for fremkalling



Figur 84: Etter noen minutter i maskin



Figur 85: Skylling av ramme fra fotoemulsjon



Figur 86: Klar for trykk med hvit farge



Figur 87: Klar for trykk med rød farge



Figur 88: Ferdig trykt



Figur 89: Ferdig trykt



Figur 90: Hårføner er viktig redskap i prosessen



Figur 91: Vasking av ramme etter hver trykk