

Государственное музейное объединение
«Художественная культура Русского Севера»
Государственный Русский музей
Институт «Открытое Общество»

**НАРОДНЫЙ КОСТЮМ
И
СОВРЕМЕННАЯ МОЛОДЕЖНАЯ
КУЛЬТУРА**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Архангельск
1999

Редакционная коллегия: *Н. В. Мальцев,*
Е. И. Ружникова, И. И. Шангина

Составители *Е. Н. Гусева, Л. Ф. Кислуха, А. Т. Москаленко*
Ответственный за выпуск *М. В. Миткевич*
Художник *Р. С. Климов*

Печатается по решению Ученого совета
Государственного музейного объединения
«Художественная культура Русского Севера»

Народный костюм и современная молодежная культура: Сборник статей.
Архангельск, 1999. 272 с.

ISBN 5-85879-003-8

- © Государственное музейное
объединение «Художественная
культура Русского Севера», 1999
- © Климов Р. С., оформление, 1999
- © Издательство «Правда Севера», 1999

СОДЕРЖАНИЕ

М. В. Миткевич	К истории формирования коллекции народного костюма Архангельского музея изобразительных искусств	7
Н. В. Мальцев	Регионы художественной культуры Архангельского Севера. Пинежье	11
Н. М. Калашникова	Народный костюм в контексте культуры XX века (традиции — мода—стиль)	18
И. И. Шангина	Молодежный костюм Русского Севера (конец XVIII—начало XX в.)	31
А. Н. Власов	"Костюм" юрдовиго на Русском Севере (проблемы художественной инверсии образа)	42
Н. В. Тарановская	Костюм пинежанки	51
З. Г. Пашкова	Пинежский женский костюм XVIII—начала XX века	63
Л. Ф. Кислуха	Зимний девичий наряд с шубкой и головным убором "шапочкой" на Пинежье конца XIX—начала XX века (по материалам экспедиций 1993—1998 годов)	70
Г. А. Григорьева	Каталогизация коллекции женских головных уборов государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»	81
Н. В. Ларикова	Женские головные уборы в собрании Архангельского краеведческого музея	92
Н. П. Лютникова	Орнаментация тканей русского населения бассейна р. Мезени в конце XIX—начале XX века (ткачество, вышивка, вязание)	110
Н. О. Крестовская	Холмогорские украшения из кости как часть декора костюма. Традиции и современность	126
М. А. Сорокина	Вологодское кружево и женский костюм XIX—XX веков	136
С. В. Горожанина	Вятский крестьянский сарафан XIX—начала XX веков (по материалам экспедиций в Кировскую область в 1994—1998 годах)	147

В. М. Жигулева	Женский траурный костюм конца XIX—начала XX века Пензенской и Тамбовской губерний (по материалам экспедиций 1981—1991 годов)	158
Л. М. Зайцева	Народный костюм Бирюченского уезда Воронежской губернии: традиции орнаментирования. назначение	171
Ф. Э. Модестов	Орнаментальные и цветовые характеристики смоленского народного костюма на раннем этапе его формирования	182
Ф. Э. Модестов, Н. М. Немыкина, В. Г. Кунташева	Женские крестьянские рубахи Смоленской губернии (типология, технология изготовления)	189
Т. И. Емельянова	Костюм в образно-художественной системе Городецкой крестьянской живописи	202
Н. В. Панфилова, М. В. Бойкачев	Собрание народной одежды из коллекции купца Д. В. Сироткина (1865—начало 1950-х годов) в Нижегородском историко-архитектурном музее-заповеднике	214
И. В. Куприянова	Варианты женского костюма в Залесовском районе Алтайского края в первой трети XX века	227
Т. А. Мошина	Народная одежда на Первой Международной выставке исторических и современных костюмов и их принадлежностей (ноябрь 1902—1903 гг.)	235
Г. И. Красильникова	Молодежная мода и традиции народного костюма	244
В. Н. Репина	Город Саров — центр традиции нижегородского кружевоплетения. Нижегородское кружево в современном костюме	253
Г. М. Баландина	Из опыта работы с детьми по сохранению традиционного ткачества на Пинежье	258
Л. П. Соколова	Из опыта работы музея изобразительных искусств Республики Карелии с отделением декоративно-прикладного искусства и народных ремесел училища культуры	267
	Сведения об авторах	271

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В настоящий сборник вошли материалы научно-практической конференции "Народный костюм и современная молодежная культура", которая проходила в Архангельске в Государственном музейном объединении "Художественная культура Русского Севера" с 5 по 10 октября 1998 года.

Конференция была организована Государственным Русским музеем и Российским этнографическим музеем при финансовой поддержке Института "Открытое общество". В ней приняли участие научные сотрудники — представители художественных, краеведческих, этнографических музеев Северо-Запада, Центрального региона России, Урала, Сибири.

К конференции было приурочено открытие выставки "Пинежье заповедное", где был представлен народный костюм одного из регионов Русского Севера — Пинежья. Выставка и конференция явились итогом собирательской деятельности и изучения музейным объединением традиционно-бытового и художественного наследия этого региона.

Конференция стала убедительным подтверждением незатухающего интереса к национальному культурному наследию, особенно к культуре Русского Севера, который исследователи по праву считают "хранителем старозаветных традиций исконной русской старины".

Статьи, вошедшие в сборник, написаны историками, этнографами, искусствоведами, художниками-модельерами, руководителями фольклорных хоров, студий и центров народных ремесел, молодежной моды. Они посвящены русскому народному костюму и охватывают широкий круг вопросов, связанных с историей его бытования и назначения, символикой, орнаментальными и цветовыми характеристиками. Авторы рассматривают костюм многоаспектно, привлекая к изучению смежные области музыкального фольклора, книжной культуры.

В сборнике также помещены статьи, связанные с рассмотрением места народного костюма в культуре XX века, использованием фольклорных традиций в современной молодежной моде, изучением и возрождением традиционных ремесел — ткачества, вышивки, вязания, кружевоплетения.

В нескольких статьях нашел отражение тот интерес к национальному культурному наследию, который был присущ русскому обществу конца XIX—начала XX века и выразился в коллекционировании предметов старины, устройстве их выставок.

Мы надеемся, что сборник будет интересен не только специалистам, но и широкому кругу читателей.

А. Т. МОСКАЛЕНКО

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО КОСТЮМА АРХАНГЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Выставка "Культура Пинежья. Традиции и современность" и организуемая на ее базе конференция являются следствием многолетней и целенаправленной работы по выявлению, сохранению и исследованию памятников искусства Севера. В этой связи стоит вспомнить состоявшиеся за последние годы выставки и конференции, посвященные региональной культуре Русского Севера: "Искусство Холмогор", "Искусство Каргополя", а также памятные многим выставку и конференцию "Деревянная скульптура и резные иконостасы Русского Севера", вызвавшие большой научный резонанс. Сегодняшняя конференция посвящена одному из интереснейших видов народного творчества — традиционному народному костюму с очень древними культурными традициями.

Столь пристальное внимание к вопросам художественной культуры Севера со стороны нашего музея совершенно закономерно. К этому нас обязывают территориальная принадлежность и характер наших коллекций. Архангельский музей владеет богатыми коллекциями отечественного искусства, значительную часть которых составляют памятники, своим происхождением связанные с местным краем. Многообразные по видам творчества, по временному диапазону, по региональным признакам, они убедительно свидетельствуют о высокой и самобытной культуре, которая издавна отличала Русский Север.

Коллекции музея — не дары меценатов и не переданные нам готовые, ранее накопленные ценности. Они формировались путем активнейшей экспедиционной деятельности нашего музея на территории Архангельской области, особенно в 60—70-е годы, давшие нам очень ценный материал.

Именно в эти годы Север России, его памятники материальной и духовной культуры стали вызывать повышенный интерес научной общественности. На обширных территориях Архангельской земли сохранились памятники деревянного зодчества, а в них можно было обнаружить произведения древней живописи, прикладного искусства, в крестьянских домах — немало изделий народных мастеров. Сюда устремились многочисленные экспедиции. Активно работал ВХНРЦ им. Грабаря (руководителем многих экспедиций был Н. Н. Померанцев), не менее активной была экспедиционная деятельность Государственного Русского музея; организатором многих экспедиций был неутомимый собиратель, исследователь народной культуры Севера Н. В. Мальцев, которого мы чтим как своего наставника, опытного коллегу, оказавшего немалую помощь музею.

В экспедиционную деятельность сразу же включился и молодой Архангельский музей. Ежегодно осуществлялось по 10—12 экспедиционных выездов, что немало, если учитывать, что в штате музея было только пять сотрудников. При этом мы очень торопились, так как под видом туристов разъезжали по Северу предприимчивые дельцы; охотники до старинных реликвий выклянчивали у местных жителей, тащили из церквей и домов предметы, представляющие музейную ценность.

В ходе многочисленных экспедиций по Архангельской области была собрана богатая коллекция изделий народного искусства, которая сейчас насчитывает 7189 предметов. Наиболее плодотворными были экспедиции в Каргопольский район, Поморье, Пинежье, на Двину. Поступления были настолько значительны, что уже в 1974 году в музее была открыта постоянная экспозиция народного искусства Севера, которая позволяет оценить его художественные качества, самобытность, стилистическое многообразие, обусловленные особыми историческими и культурными связями отдельных регионов Севера.

Основу коллекций народного искусства составляют предметы, бытовавшие на территории Архангельской области в XIX—начале XX в. Наиболее ранние памятники являлись большой редкостью: предметы народного искусства утилитарны и подвержены естественному износу и уничтожению. Но надо отметить, что благодаря географической изолированности и долго сохранявшемуся патриархальному укладу крестьянское искусство и в XIX веке продолжало оставаться цельным, содержательным, бережно сохранявшим старые традиции.

Вопрос о целесообразности создания коллекций народного творчества и вовлечения его в общее собрание музея для нас не стоял.

В этих памятниках воплотились многовековой художественный опыт народа, его замечательный талант, эстетическая одаренность, высокое мастерство, поэтому они заняли полноправное место в нашем музее. Представленные в постоянной экспозиции, они не только расширяют наши знания об отечественной культуре, но и дают богатый материал для творческой практики современных мастеров и художников.

Традиции собирательской деятельности 60—70-х гг. были продолжены и в последующие десятилетия, которые принесли нам немало интересных находок. Наша коллекция народного искусства до последнего времени находилась в состоянии непрерывного пополнения. Только делалось это уже с большим разбором, продуманней стала программа сбора экспонатов. Если раньше ставилась задача комплексного обследования конкретного района и вывоза всех бытующих там предметов крестьянского искусства, то позднее сбор материала стал носить более целенаправленный характер: шла докомплектация по видам, коллекциям.

Однако из-за отсутствия финансирования экспедиционная деятельность сейчас резко сократилась. Но и отдельные выезды дают ощутимые результаты. Редкие памятники — 3 головных убора, приобретенные в экспедициях 1995—1998 гг. на Пинежье (свадебный девичий головной убор и 2 зимние шапки), свидетельствуют, что возможности поисков не исчерпаны.

Параллельно с комплектованием коллекций возникли проблемы реставрации памятников. Все, что привозилось из экспедиций, нуждалось в незамедлительном вмешательстве специалистов. Нашему музею повезло: умелыми руками народной мастерицы Ирины Михайловны Багрецовой осуществлялась первичная обработка экспедиционных привозов, потому наши коллекции тканей считаются одними из благополучных. Немалую помощь оказали специалисты из ВХНРЦ им. Грабаря (отдел реставрации тканей). Они не только восстанавливали вещи, но подготовили местных специалистов, которые сейчас проводят наисложнейшие реставрационные работы. Благодаря им наши экспонаты возвращены к жизни. Хотелось бы отметить Галину Алексеевну Григорьеву, реставратора высшей категории, которая привела в порядок и атрибутировала большую часть головных уборов и др. предметов коллекции тканей нашего музея. Через ее руки прошли многие экспонаты, представленные на данной выставке.

Возвращаясь к выставке, надо отметить, что Пинежский регион своеобразен, здесь не было таких высокоразвитых художественных центров, как в Подвинье, Мезени, Каргополье. Укоренившаяся здесь культура несет в себе древние слои и представлена в "живых

формах" устного народного творчества. Из традиционных видов искусства сохранилась художественная обработка тканей: ткачество, набойка. Но, конечно, наибольший интерес представляет народный костюм. Поэтому основа экспозиции сформировалась на широком показе праздничного костюма Пинежья, который сохранил в себе традиции старинного русского костюма допетровской эпохи.

Хронологически экспозиция объединяет памятники второй половины XIX—первого десятилетия XX в., но по типологии они восходят к древним временам. Выставка включает 25 комплектов подлинного пинежского костюма. Впервые так широко и в полном комплексе декоративного убранства представлен ансамбль праздничной одежды пинежской крестьянки.

Организации экспозиции предшествовала большая работа по систематизации коллекций, отбору вещей, их научной обработке.

Подготовка выставки была связана с исследовательской деятельностью в экспедициях, в научных архивах Архангельска, Петербурга, фотоархивах Российской Академии наук в С.-Петербурге, огромной работой по реставрации экспонатов, благодаря чему большинство экспонатов на выставке атрибутированы. Подготовлен каталог, содержащий большой справочный материал.

Работа над исследованием коллекции продолжается. Наше многочисленное собрание позволит организовать еще немало интересных выставок, которые внесут уточнения и дополнения в емкое понятие "Искусство Русского Севера". А это возможно только путем тщательного изучения культуры отдельных северных регионов. Поэтому в наших планах на ближайшие годы выставки "Живописная культура Поважья XVIII—XIX вв.", "Иконописцы Холмогор" и другие.

Мы открыты для всех и приглашаем к взаимосодействию специалистов, заинтересованных в исследовании культуры Севера.

РЕГИОНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АРХАНГЕЛЬСКОГО СЕВЕРА. НИНЕЖЬЕ

В музейной и выставочной практике, в науке о народном искусстве, при каталогизации крупных коллекций постоянно возникает проблема систематизации произведений, предметов утвари и костюма.

Локальные явления художественной культуры, имеющие конкретные, четко выраженные центры производства, такие, например, как села знаменитых графических росписей Северной Двины или мезенской росписи, существование которых связано с укладом жизни, художественной традицией конкретного села, деревни, династиями мастеров, сравнительно легко поддаются систематизации, стилистическому анализу произведений, выявлению истоков, художественных связей и влияний.

Собственно, вся собирательская работа многочисленных музеев и коллекционеров в районах Севера и областях России на протяжении XIX—XX веков проходила в поисках и изучении прежде всего локальных центров народного искусства.

Народный, крестьянский костюм, проблемам изучения которого посвящена наша конференция, относится к числу иных региональных явлений культуры, явлений, существующих многие столетия на огромных территориях районов. В этом искусстве нет четко выраженных центров производства, нет и периферии. Здесь, по существу, не определены, размыты границы бытования предметов, не всегда прослеживаются и связи с художественной культурой других регионов. Как правило, на протяжении многовековой истории существования множества разновидностей предметов не сложилось и обоб-

шающих названий, терминов, по которым можно отличить костюм, его детали от подобных изделий других регионов и областей.

В ряду проблем и вопросов, возникающих при научной обработке коллекций народного искусства, наряду с фактами и закономерностями развития культуры, этническими связями, сложением и дроблением традиций особенно важны точные названия, термины, определяющие всю совокупность признаков, стилистических особенностей этого художественного явления.

В XIX веке первые исследователи народного искусства ввели немало терминов, названий предметов искусства: костюма, бытовых предметов, утвари, резьбы и росписи по дереву и т. п., дав им емкие, но порой далекие от конкретных районов бытования названия. Так, крупномасштабная узорная резьба на прялках, посуде и утвари была названа вологодской. Но район распространения этой резьбы, регион ее бытования оказался в далеком от Вологды месте — на притоках удаленной от города на многие сотни километров реки Ваги, главным образом на территории нынешней Архангельской области. В свою очередь места бытования тонкоузорной резьбы Подвинья не получили никакого названия. В последние годы, применяя различные методики, экспедиционное сплошное обследование районов, ученые, прежде всего музейные сотрудники, внесли множество поправок в терминологию народного искусства. Появились точные, исторически оправданные названия. Так, в литературу обоснованно вошли наименования: каргопольская вышивка, каргопольский костюм (вместо олонецких), поморская резьба (вместо беломорская, архангельская) и др.

Термин "Русский Север" как географическое определение северных районов расселения русских в европейской части страны, как исторически сложившееся название огромной территории — области, протянувшейся от Вологды до побережья Ледовитого океана, — в научной литературе стал широко использоваться только со второй половины XIX века. Этот термин сложился на основе более ранних названий края, пришел на смену широко бытовавшему, закреплённому в исторической географии, записках путешественников, в художественной литературе XVIII—XIX веков понятию "Северная Россия". От этого обобщающего названия края термин "Русский Север" перенял зыбкость, неопределенность географических границ. Замена усложнила, внесла определенные противоречия в представления о составе населения, специфичном характере культуры обширной историко-этнографической зоны Севера. Прежде всего это противоречие проявилось в том, что термин оказался неточным. Обширная территория, издавна населенная карелами, коми-зырянскими, коми-пер-

мяками, нанайцами, саамами и русскими, оказалась названной именем одного народа.

Однако при всей условности, неточности термина это обобщающее определение оказалось необходимым, быстро вошло в научную литературу. В многовековой истории края определения, подобные таким, например, как "Северная Россия", "Русский Север", существовали еще в глубокой древности. Наиболее известным названием области, совпадающей по территории с Русским Севером, было древнее название края Северное Поморье (Поморские земли, Поморские города). Наиболее раннее упоминание слова «Поморье» как географического и исторического определения единой области встречается в документах XVII века. Впрочем, территория Северного Поморья также никогда не была конкретно обозначена, не имела четких географических границ.

В отдельные периоды многовековой истории Русского государства с названием "Северное Поморье" отождествлялась разная по размерам территория. В XVIII—XIX веках, например, термин «Поморье» объединял все русские земли, лежащие не только по берегам Белого и Мурманского морей, но и в бассейнах рек Онеги, Северной Двины, Мезени, Печоры, вплоть до Урала на востоке и Белого озера на юго-западе. Иногда к Поморью причислялись также Вятка и Пермь Великая. В деловых документах того времени: — в писцовых книгах, торговых и таможенных актах, в летописях — к названиям Вологды, Каргополя, Устюга Великого, Холмогор и ряда других городов и сел, порой удаленных от побережья северных морей на многие сотни и тысячи верст, постоянно добавлялось слово "Поморские". Иногда для определения обширной, не имевшей четких границ области просто перечисляли крупные города и монастыри, сыгравшие в свое время роль форпостов московской и новгородской колонизации Севера.

В воинских повестях, былинах, житийной литературе раннего периода, времени освоения и заселения русскими северных территорий, чаще использовался другой, фольклорный по истокам, термин. Земли, лежащие к северу от Великого озера, здесь названы Страной Студеного моря.

Разумеется, как официальный термин "Поморье", так и поэтический "Страна Студеного моря" никогда не определяли административной области Русского государства. Не были они точными, прочно закрепленными географическими названиями северной территории страны. Эти термины могут быть отнесены прежде всего к исторической географии края. Историческими событиями и про-

цессами определялись значение и роль этих терминов, а также и временные рамки их существования.

Территория Севера в ранний период существования Русского государства неоднократно перекрывалась волнами крестьянской и монастырской колонизации, идущей двумя потоками из Великого Новгорода и центральных княжеств. Русские села, монастыри, укрепленные городки здесь соседствовали с поселениями коренных народностей. Новые поселения и монастыри, размещенные на территории обширных земледельческих районов Севера, постоянно поддерживали торговые и культурные связи с центральными городами страны. Никогда не прерывался, был постоянным поток переселенцев. В монастыри наряду с жителями Севера постригались выходцы из центральных княжеств и Великого Новгорода. Оттуда же поступало в северные монастыри в качестве вкладов большое число произведений искусства, печатных и рукописных книг. Мастера Севера: иконописцы, резчики по дереву и кости, серебряники, ткачи и вышивальщицы, строители деревянных и каменных храмов и крепостей — активно использовали, варьировали, перерабатывали, развивали и совершенствовали общерусские художественные традиции и одновременно сохраняли тесные связи с крестьянской культурой, с ее архаическими формами, фольклорными мотивами, с языческим по своим истокам, орнаментике и сюжетам искусством.

Сложность генезиса северорусской культуры проявилась не только в своеобразном переплетении потоков колонизации, разных традиций, но и в том, что здесь, на огромной территории, не произошло полного слияния народов, их художественных культур. не было единства в определении, выборе путей развития, в смене уклада жизни. На протяжении нескольких столетий в заселенных русскими районах Севера шли сложные процессы, происходили бурные события, возникали и рушились культурные, этнические связи с коренным населением. То в одних, то в других удаленных на большие расстояния городах, селах и монастырях возникали и замирали ремесла, промыслы, оживлялась торговля. Строительство крепостей и храмов, богатые соляные варницы, рыбные и зверобойные промыслы, перевозка товаров энергично приводили в движение, объединяли купцов и рабочий люд, ремесленников из разных мест Севера. Однако единство обширной области всегда было относительным и непрочным. Существовало множество причин, препятствовавших полному объединению, происходили внутренние войны, надолго разделявшие край на ряд самостоятельных, враждующих между собой земель.

Так, например, территория Северного Поморья первоначально

была разделена. Вологда, земли бассейна р. Сухоны и Устюг были подчинены Московскому княжеству. Остальная территория находилась во власти Новгорода Великого. Земледельческие и промысловые районы, непосредственно примыкающие к Северным морям, — от Кольского полуострова до Онеги — в бытность Новгородской республики входили в Обонежскую пятину, т. е. являлись непосредственно территорией вечевого республиканства. В то же время Двинская земля с примыкавшим к ней морским побережьем от Северной Двины до Печоры была отдельной, относительно самостоятельной волостью Новгородской вечевого республиканства. Двинская земля управлялась двинскими боярами, претензии которых на самостоятельность, независимость от Новгорода не раз проявлялись и приводили к столкновениям с властелином Великим Новгородом. В 1397 г. на Двине произошло восстание. Двинская земля отошла под власть Москвы. Великий Новгород через год вернул принадлежавшие ему земли. Но впоследствии, после ликвидации вечевого республиканства и полного присоединения Новгорода к Москве, именно Двинская земля с ее многочисленными ремесленными селами и монастырями быстрее, нежели исконные пятинные Новгородские, восприняла художественные традиции Москвы. Этому в немалой степени способствовал идущий по Двинской земле торговый путь из Москвы в Поморье и Сибирь, близкое соседство с Вологдой, Устюгом Великим и Сольвычегодском — постоянными приверженцами, проводниками политики Великокняжеской Москвы, а также и то обстоятельство, что Двинская земля была включена в состав могущественной Ростовской епархии. Здесь размещались вотчины московских митрополитов. Основатели и игумены двинских монастырей, как правило, были выходцами из Москвы и центральных княжеств. Великие князья и цари делали вклады в северные монастыри. В Москве, Ярославле размещались заказы на написание икон для северодвинских церквей. Отсюда же приглашались мастера, возводившие первые каменные храмы и крепости на Севере. Вместе с тем и в этих условиях не произошло выделения, обособления Двинской земли в самостоятельную область. Ее культура не утратила общности, связей с другими районами Севера.

Таковыми же нечеткими, меняющимися свои территориальные границы были и другие земли, входившие в Северное Поморье: Заволочье, Верховажье, Устьянские волости, Усолье, Каргополье и др. В самих названиях отразилась история края, были зафиксированы сложные этапы освоения и заселения огромной его территории. Исследования последних десятилетий, детальное изучение памятников художественной культуры края, картографичес-

кий метод систематизации этнографического и фольклорного материала, районов распространения и бытования былин, стилистические различия и сходство произведений иконописи и народного искусства, созданных в разных районах Севера, показали, что развитие изобразительного искусства, фольклора на протяжении многих веков опиралось на местные, порой очень древние традиции и обычаи. Не всегда и не во всем эти традиции совпадали с административным делением и с топонимикой края.

Так, оказались бесплодными попытки исследователей связать район распространения единых по стилю памятников резьбы и росписи по дереву с границами новгородских боярщин, а центры иконописи — с земельными наделами монастырей. В культуре северной, населенной русскими провинции не только сохранялись местные, свойственные ограниченной территории той или иной "земли", уходящие в языческую древность традиции, но и существовали сложные, разветвленные и прочные художественные связи, объединявшие многочисленные деревни, города и монастыри, удаленные порой один от другого на многие сотни верст. И в народном искусстве в отдельные периоды проходили единые процессы, единые перемены, охватывавшие разные по стилю направления.

Земли вдоль огромной по протяженности реки Пинеги были освоены и заселены одновременно с Северной Двиной и Беломорским Поморьем. Связи Пинежья — хозяйственные, культовые и художественные — с этими регионами сохранялись на протяжении многих столетий. Под прямым влиянием Низовских волостей и монастырей Подвинья и Беломорского Поморья сложилось здесь книжное и иконописное дело. Со временем Пинега стала крупным районом древнерусской культуры, хранительницей редчайших памятников искусства. Напомню, что именно на Пинеге с середины XVII века находилась знаменитая византийская икона Грузинской Богоматери, авторство которой приписывалось Евангелисту Луке. В более раннее время здесь же находилась древняя икона Владимирской Богоматери, очевидно, — список с московского памятника. Древняя по истокам, богатая по традициям художественная культура Пинежья вместе с тем не была однородной.

Деревни и села в нижнем и среднем течении Пинеги морским судостроением (кочами и дощаниками), участием в морских промыслах и солеварении были связаны с Нижним Подвиньем и Беломорским Поморьем. Это, в частности, четко прослеживается и по костюмам пинежанок собранной Архангельским музеем коллекции. В коллекции представлены известные в Поморье низанные речным

жемчугом и перламутром девичьи повязки и украшения костюма, сходны парчовые душегреи и сарафаны-штофники.

Деревни в верховьях Пинеги, далеко выдвинутые на юг, на протяжении нескольких столетий находились по соседству с главной дорогой в Сибирь, были тесно связаны с крупными торговыми городами Великим Устюгом и Сольвычегодском. Отдельные предметы народного костюма и крестьянской утвари, вывезенные с Верхней Пинеги в центральные и северные музеи в начале XX в. в период разрозненного собирательства, указывали на прочные торговые и художественные связи деревень Верхнего Пинежья с деревнями Устюжского и Устьысыольского уездов. Это отчетливо проявилось в местном узорном ткачестве и вышивке. По тракту, соединяющему Пинегу с Северной Двиной в районе Верхней Тоймы, в пинежские деревни поступало много изделий из известных книжным делом и графической росписью двинских сел Черевкова, Пермогорья, Борка и Пучуги. Вместе с тем не менее оживленными были связи пинежан с Мезенью. Мезенская роспись, как известно, была освоена пинежскими мастерами, и в селе Покшеньге было налажено производство расписных прялок и деревенской утвари. мода на мезенскую роспись, возможно, пришла с другой стороны, из Поморья. Так, в 1960-е гг., проводя сплошное обследование Поморья, наша экспедиция Русского музея в поморских селах на Онежском и Кольском полуостровах собрала самую значительную коллекцию предметов мезенской росписи. Там по популярности они не уступали резным изделиям поморских рыбаков.

Беглый, во многом случайный обзор памятников художественной культуры Пинежья указывает на то, что перед исследователями народного искусства стоит сложнейшая задача освоения этого наследия.

Проблема выявления местных самобытных направлений в этом искусстве с учетом исторически сложившихся художественных и хозяйственных связей края — одна из важнейших. Разумеется, в числе проблем и вопросов важен вопрос о четком определении границ региона, его дроблении и единстве культурных традиций.

При изучении народного костюма края задачи выявления древних истоков и мотивов орнаментики и вопрос о связях и заимствованиях в искусстве других районов и областей должны решаться наравне с поиском терминов, стилистических и иных характеристик, определяющих это уникальное явление культуры северной России. Собранный Архангельским музеем изобразительных искусств коллекция открывает широкие возможности для этого.

Н. М. КАЛАШНИКОВА

НАРОДНЫЙ КОСТЮМ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА (традиции — мода — стиль)

На протяжении длительного времени народной одежде были свойственны неизменность покроя и традиционность декора, что объяснялось определенной консервативностью жизненного уклада того или иного этноса, устойчивостью обычаев, передававшихся из поколения в поколение.

При этом под обычаем в традиционных обществах понимались "...определенные устойчивые образцы, общепринятые нормы социального поведения"¹, игравшие такую же роль, какую в современных обществах играет мода. Поэтому существующая точка зрения, что историческая мода выросла из обычая, представляется вполне обоснованной².

Слово "мода" происходит от латинского "modus" — мера, правило, предписание, способ, образ. Именно в значениях "способ" и "образ" оно и используется французами по сей день.

В английском языке также существует слово "mode", однако основным словом для обозначения моды у англичан служит "fashion" (ср. русское "фешенебельный"). Кроме того, мода в английском языке обозначается словом "vogue", а также рядом близких по значению слов: "fad" (причуда), "fancy" (склонность, пристрастие), "craze" (общее увлечение, мания).

Известно, что в русский язык слово "мода" пришло в XVII в. и распространилось в XVIII в. В эпоху Петра I оно обозначало "образец", "манеры". Во второй половине XVIII в. термин утвердился настолько, что возникла поговорка: "То не грешно, что в моду вошло". С 1779 г. в России стал выходить журнал мод "Модное

ежемесячное издание". В дальнейшем слово "мода" и производные от него: "модник", "модничать", "модёна" (шеголиха), "модиться", "модистый" и т. п. стали общеупотребительными, вошли в различные областные диалекты³.

Из сказанного выше следует, что в XVII—XIX вв. в разных языках это слово было тесно связано со словом "обычай". Например, старинная французская поговорка гласит: "В каждом краю — своя мода", т. е. свои обычаи.

У А. С. Пушкина в романе "Евгений Онегин" читаем: "К чему бесплодно спорить с веком? Обычай — деспот меж людей". Следует, видимо, понимать, что автор использует слово "обычай" как синоним понятия "мода". Интересно, что и Адам Смит в сочинении "Теория нравственных чувств" рассматривал моду как разновидность обычая⁴.

Впоследствии такое истолкование укоренилось в различных странах. Так, во французском "Большом универсальном словаре XIX века" Пьера Ларусса читаем: "Мода отличается от обычая, как вид от рода. Мода — это переходящий обычай"⁵.

В словаре В. И. Даля мода определяется как "ходящий обычай; временная, изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах..."⁶.

Обычай и моду роднит, таким образом, определенная регулятивная роль, т. к. они представляют собой некие способы или правила поведения.

Несомненно, обычай "старше" моды, и долгое время он был доминирующим механизмом, в том числе и по отношению к одежде, и лишь впоследствии мода выделилась в самостоятельное социальное явление, а слова "обычай" и "мода" стали восприниматься как антонимы. Вместе с тем и в современном языке отчасти сохранилось употребление слова "мода" в значении "обыкновение", "привычка" (например, выражение "взять в моду", т. е. "усвоить привычку")⁷.

Нередко слово "мода" означает быстропроходящую популярность чего-либо или кого-либо, а во множественном числе ("моды"), как правило, — "образцы одежды" (например, "Моды сезона", "Журнал мод").

Общепринятое на сегодняшний день значение слова "мода" — "непродолжительное господство определенного вкуса в какой-либо сфере жизни или культуры", а в более узком смысле — смена "форм и образцов одежды, которая происходит в течение сравнительно коротких промежутков времени"⁸.

Вместе с тем анализ этих терминов позволяет заключить, что в современном понимании между обычаем и модой больше различий, чем сходств. Так, если одной из главных ценностей моды является ее современность, то обычая — прошлое.

Нормы, наследуемые традиционно, заветы предков всегда служили ориентиром и эталоном для традиционного поведения, хранителем которого выступало старшее поколение. Формирование и распространение модных культурных образцов практически всегда было связано с молодыми людьми. По-разному обычаи и мода относятся и к инновациям. Если в моде происходит быстрая смена культурных моделей, то обычаю свойственно отрицательное отношение к нововведениям. В моде время носит прерывный, дискретный характер, а в обычае время непрерывно, в нем культурный образец (канон) постоянно воспроизводится в неизменном вариативном виде.

Термины "стиль" и "мода" обычно используют при рассмотрении эволюции одежды. При этом под стилем понимается исторически сложившаяся, относительно устойчивая общность признаков образной системы средств и приемов художественного выражения. Стиль, таким образом, отличается от моды не только длительностью существования, широтой распространения и исторической обусловленностью, но и общественной функцией, так как в стиле отражается состояние общества в целом, тогда как мода выявляет взаимосвязи внутри него⁹.

Воспринимая по Э. С. Маркаряну культурную традицию как интегральное явление, включающее и обычаи, являющееся выражением группового опыта, который аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах¹⁰, рассмотрим лишь один из аспектов, а именно соотношение понятий "обычай — мода — стиль", анализируя тенденции развития народного костюма на протяжении трех последних столетий.

На основании изучения письменных и изобразительных источников, а также сохранившихся вещественных памятников можно заключить, что функционирование народной одежды в XVIII—XX вв. было стабильным¹¹. Анализ комплексов народного костюма, происходивших из какого-либо населенного пункта (село, деревня), свидетельствует о наличии принципиальных констант одежды (крой, материал, функции, общее цветовое решение), с одной стороны, и об определенном разнообразии в построении орнаментальных композиций, цветовых сочетаний, декоративных элементов — с другой. Отмеченные явления возможно трактовать и как проявления индивидуального почерка мастера, выразившиеся в вариативности традиционной композиции, либо как своеобразную "местную моду", развивавшуюся у этнической общности, проживавшей на конкретной территории.

Особенностью традиционного народного костюма всегда являлась его комплектность. Каждый компонент имел свое назначение и был

обязательной составной частью конкретного целого. Способы носить и соединять составные части одежды, варьировать элементы зависели от времени года, жизненных ситуаций, связанных с трудом, бытом, праздниками, обрядами, и практически всегда выражали локальную специфику, придавая своеобразие народному костюму.

В зависимости от функциональных характеристик и других критериев одежда подразделялась на мужскую и женскую, летнюю и зимнюю, повседневную и праздничную и различалась по типу, общему стилю и характеру украшений. К примеру, народный детский костюм, как и взрослый, всегда отвечал требованиям максимальной целесообразности. При выполнении его использовался безотходный крой, длина подобной одежды была отработана многими поколениями и давала ребенку максимальную свободу. Вместе с тем элементы декора были лаконичны и обусловлены назначением костюма. Таким образом, функционированию народной одежды в традиционной среде способствовал обычай.

Фундаментальные исследования в области изучения народного костюма практически всех регионов России позволяют констатировать традиционность характера одежды XVIII—I пол. XX в., что объясняется своеобразием жизненного уклада крестьянства и устойчивостью связанных с ним обычаев.

Изменения в костюме городского населения, происшедшие в результате реформ Петра I, мало коснулись народной крестьянской одежды, где продолжал господствовать обычай¹². С понятием "мода", начиная с XVIII в., были связаны нововведения в костюме горожан, шедшие в двух направлениях: упразднение старомодного русского платья с внедрением европейской одежды и регламентация парадного придворного костюма с приданием ему черт национального характера.

Об использовании отдельных элементов русской народной одежды в придворном костюме XVIII в. известно по воспоминаниям современников Екатерины Великой, отмечавших, что "при необыкновенных случаях: царских свадьбах, окончании войн, Новый год... дамы съезжались на все собрания в Русских платьях, которые Екатерина, любя все коренное своего государства, ввела в употребление при Дворе, и сама иного праздничного наряда не имела"¹³. В письменных источниках имеются сведения о том, что этот костюм был похож на старинный русский сарафан, с фатою и открытыми проймами на рукавах. Упоминаются "русские платья", украшенные золотным и серебряным шитьем, и в документах начала XIX в., в частности, в описаниях приданого дочерей императора Павла I. Известно, что в 1834 г. был издан специальный указ, по которому строго пред-

писывалось для придания парадному женскому костюму национального характера иметь откидные длинные рукава с открытой проймой и подчеркнутую шитьем и планкой с пуговицами (как в русском сарафане) вертикальную линию центра переда. Дополняли наряд кокошник с вуалью из кружев или тюля — для дам и повязка с вуалью — для девиц¹⁴.

Следует отметить, что на протяжении XVIII—XX вв. Европу с Россией связывала разветвленная система разнообразных отношений. Однако для российской культурной традиции особую роль всегда играли взаимоотношения с Францией, в частности, в сфере культуры и, конечно, в области моды.

К мотивам русской народной одежды в XIX—XX вв. обращались различные зарубежные модельеры, в первую очередь французские. Справедливости ради следует напомнить о той огромной роли, которую сыграла европейская мода XVIII—XIX вв. в формировании российского городского костюма, о чем написано немало¹⁵.

Нам же хотелось обратить внимание на обратный (и естественный, с нашей точки зрения) процесс, начавшийся со времен вступления в Париж русских войск (1814 г.), когда международная мода соприкоснулась с "русскими сапогами и мехами". Это знакомство продолжилось и в следующем веке, в период знаменитых "Дягилевских сезонов", когда "Русский балет" в 1907 году буквально завоевал Париж.

Интерес к русским народным мотивам в начале XX в. прослеживается в творчестве многих зарубежных кутюрье.

Знаменитые парижские дома начала 1920-х гг., такие как "Люсиль", "Мартиаль и Арманд", "Поль Пуаре", "Агнес", "Жермен", "Шанель" и др., создали в те сезоны модели "а ля русс". Так, например, Габриэль Шанель предложила женские ансамбли, выполненные с использованием народного кроя из суровых материалов. Именно Г. Шанель дала жизнь простым льняным и хлопчатобумажным тканям в "большом" моделировании, в ее мастерской выполнялись вышивки в славянском стиле, а в коллекциях Дома Шанель были в изобилии представлены меховые шубы и манто. Вместе с тем самым популярным элементом русского народного костюма, который с 1919 по 1929 гг. входил в арсенал модниц всего мира, был русский северный кокошник¹⁶. Однако необходимо подчеркнуть, что на протяжении всего XX века именно российские модельеры последовательно обращались к традиционному народному костюму с целью интерпретации его в соответствии с существовавшими в тот или иной период модными тенденциями.

Так, особенности моды и моделирования 1920-х гг. специалисты

связывают с существовавшим в то время идеалом женской красоты (женщиной с мальчишеской фигурой), в соответствии с которым распространились и короткие платья-рубашки, подчеркивавшие своей конструкцией спортивность женского образа. Лаконичные формы, ясные членения и четкость были сродни народному костюму и в первую очередь конструкции туникообразной рубахи, декоративному способу ее оформления, яркости и контрастности цветов, применявшихся в сочетании различных фактур.

Народный крой имел ряд неоспоримых преимуществ: экономичность, лаконизм в выражении образа, доступность технологии изготовления. Кроме того, в 20-е гг. традиционный рубашечный силуэт отвечал модному направлению того времени. Трудные условия после-революционного периода в России не позволяли создавать дорогие модели с богатым декором, поэтому художники-модельеры предлагали схемы простейшего кроя, заимствованные у народных рубах, использование при шитье одежды набивных или вышитых платков, а также скатертей и салфеток.

В основу моделирования женских костюмов, изготавливаемых с 1895 г. в мастерской Надежды Ламановой¹⁷, а затем и в первом Доме моделей одежды в Москве при ее непосредственном участии, было положено использование некоторых принципов народной одежды. Н. П. Ламанова впервые раскрыла основные закономерности построения русской народной одежды, увидела возможности, скрытые в ее гармоничности и функциональности, для моделирования современного платья. Еще в дореволюционное время Н. П. Ламанова интересовалась традиционными элементами костюма, приобретала у крестьянок образцы рубах, понев, фартуков, вышитых полотенец, безрукавок, кафтанов, узоротканых полотен, салфеток, фрагментов вышивок. Известно, что в мастерской Н. П. Ламановой многие сотрудники носили современную одежду самых разнообразных кроев из домотканых и фабричных материалов. Это были блузки с небольшими вышивками и с окантованными срезами в комплекте с клетчатыми юбками, джемпера с гладкокрашеными юбками, а также распашные жакеты, платья и рубашки. Причем сама Надежда Петровна Ламанова также носила прямые русские платья с кафтанами¹⁸.

Следует отметить, что такие комплекты не являлись музейными образцами народного костюма, а служили повседневной одеждой (для работы, для улицы, для отдыха). Вместе с тем это была одна из форм популяризации использования традиций народной одежды в современной жизни. Именно этот период следует считать началом творческого процесса развития национального моделирования одеж-

ды, который продолжили соратники и последователи Н. П. Ламановой: В. Степанова, Л. Попова, Е. Прибыльская, Н. Макарова и др.¹⁹. Однако проникновение элементов народного костюма в современную моду шло разными путями.

Так, например, если в 1920-е гг. народный костюм рассматривали как источник творчества, уделяя основное внимание конструкции, то в 1930-е гг. мы сталкиваемся с прямым заимствованием (как в области кроя, так и декора), а модели 1940-х гг. внешне были слишком этнографичны, так как большое внимание уделялось декору одежды.

Лишь в 1950-е гг. наметилось более осмысленное использование традиции народного костюма, понимание комплекса одежды с учетом специфики тканей, обуви, украшений. В 1960-е гг., с одной стороны, большое значение придавали функциональности костюма, а с другой — усилению декоративного начала, в чем существенную роль сыграли как бы вновь открытые ивановские ситцы и сатины, лен, павлопосадские платки, образцы прикладного искусства.

В конце 60-х—начале 70-х гг. группа российских художников (Н. Аршавская, В. Зайцев, Т. Осьмеркина, Е. Стерлигова, Л. Телегина) занялась серьезным поиском путей создания современных моделей с национальным колоритом. При этом стилисты обращались не только к своеобразию крестьянского костюма, но и к народным промыслам: кружевоплетению, росписи и резьбе по дереву, изготовлению игрушек.

Особую популярность приобрели идеи народной одежды в начале 60-х и 70-х гг., когда модельеры России показали свои коллекции за рубежом. Использование элементов декоративного оформления и кроя русских рубах, форма отделочных частей народного костюма (сарафана, поддевки), создание обуви, похожей на русские сапоги отмечены в деятельности таких французских фирм, как "Кристиан Диор", "Нина Риччи", "Мадам Грэ", "Пьер Карден", "Ги Лавош", "Ив Сен Лоран", "Луи Феро" и др.

Наиболее успешно в эти годы использовался мотив сарафана. В несколько трансформированном виде во французских моделях воплотились такие особенности русской одежды, как пластика трапециевидной формы, характерные черты конструкции косоклинного сарафана, своеобразный рисунок бретелей и пройм, примененный при решении верха нарядных и вечерних платьев. Сарафан с лифом породил варианты платьев с завышенной линией талии. Так, среди моделей платьев 50—60-х гг., предлагавшихся французскими модельерами, были особенно популярны формы, напоминавшие русские сарафаны в крупную складку.

Интересным являлось и использование типично северорусского комплекса сарафана с душегреей для создания моделей одежды, состоящей из двух частей: платья и короткого жакета-болеро. В моделях одежды фирмы "Кристиан Диор" был применен не только характерный силуэт комплекса женского костюма Русского Севера (сарафан с душегреей), но и мастерски продуман декор — опушка из мягкого меха на жакете и головном уборе.

Мотив русской народной рубахи использовался французскими модельерами меньше и шел в основном в направлении заимствования формы, конструктивных линий и декора. Здесь следует отметить, что, например, планка-застежка, образуя варианты оформления ворота, являлась и средоточием узора (вышивка, аппликация); полоса (кайма) внизу завершала композицию, как и в традиционном костюме, а прием обозначения линий швов отделочной тканью, как и эффект гармоничного сочетания разноузорных тканей, соответствовал архаичной русской традиции украшения одежды.

Многими французскими художниками-модельерами использовалась выразительная форма русской верхней одежды — поддевки, которая позволяла выявить разнообразие поверхности за счет конструктивных линий, рельефов, складок, сборок и т. д.

Однако французские модельеры в отличие от российских художников всегда применяли русские мотивы в рамках существующей моды, по двум направлениям: либо содержание источника совпадало с существовавшей модой, и тогда разрабатывалась линия вариативности форм, силуэтного рисунка, конструктивных членений; или народный источник давал рождение новой форме, силуэту, и эта форма обогащалась за счет других источников. Так, в начале 60-х гг. французский редингот, имевший трапецевидную форму, был очень похож на крестьянский неподпоясанный сарафан. А в конце 50-х—начале 60-х гг., когда в моде была прямая, мягкая в плечевом поясе одежда, французские модельеры фирм "Кристиан Диор" и "Пьер Карден" использовали плавность линий верха русской рубахи и различные конструкции ворота, плеч и рукавов. Однако было бы неверным говорить о прямом заимствовании, т. к. здесь мы имеем дело с творческой переработкой или, вернее, с ассоциативным мышлением французских модельеров, почувствовавших пластику линий силуэта одежды, воротника-оплечья, столь характерную для костюма в целом. Об ассоциативности следует говорить и при анализе моделей верхней одежды фирм "Мадам Грэ", "Луи Феро", в которых обозначены конструкции русской поддевки и тулупа.

Нужно отметить, что во Франции, как и в России, в 60-е гг.

широко использовали не только принципы конструктивного строя народного костюма, но и способы орнаментального построения рисунков на ткани, типы узоров и технику исполнения вышивок, вариативность цвета и умение сочетать различные по фактуре материалы. Интересно, что отмеченная выше тенденция развития национальных традиций в России проявилась не только в отношении одежды, но и в организации предметно-бытовой среды, что было следствием глубокого интереса в этот период к народному творчеству, к древнерусскому живописному мастерству и деревянному зодчеству, интереса, вызвавшего возрождение народных праздников и обрядов.

Современная интерпретация идей народного костюма породила целую цепь ассоциаций при создании нарядной одежды и костюмов для отдыха, в первую очередь — для молодежи. И именно в 1960-е гг. молодежь превратилась в особую социальную категорию со своими ценностями, устремлениями, организациями, специфическим самосознанием и собственной субкультурой.

Поиск нового содержания заставил практичную и функциональную моду бросить вызов общепринятым правилам и вкусам. Появилось новое направление — антимода, начало которому положили хиппи (1960-е гг.), на смену им пришли "панки" (1970-е гг.), рокеры, "металлисты" (1980-е гг.), "брейкеры" и др. Теперь мода представляла полную свободу выбора форм, силуэтов, своего стиля одежды в соответствии с индивидуальностью каждого.

Трудно переоценить значение фольклорного стиля в молодежной моде, поскольку даже способы производства моделей были приближены к рукодельным. При создании молодежной моды художники-модельеры ориентировались на разработки социологов и психологов, изучавших вкусы молодых людей. Молодежная мода, как уже отмечалось, развивалась в нескольких направлениях. Однако такая важная особенность фольклорной стилевой группы, как способность довольно продолжительное время оставаться актуальной, не подвергаясь старению, в отличие от других новинок моды позволяло приверженцам народного стиля всегда чувствовать себя одетыми оригинально и современно. Фольклорный стиль, настойчиво предлагаемый модой с конца 60-х гг., познакомил мир с одеждой самых разных народов: были популярны платья и блузки в стиле японского кимоно, пышные цыганские юбки и модернизированные сари, ковбойские рубашки и тexasские брюки, вышитые "деревенские" блузки и русские сапожки...

Наиболее удачными с точки зрения использования русских традиций в 70-е гг. принято считать ансамбли "Мода Русский балет",

созданные Ив Сен Лораном. Его пышные крестьянские юбки и блузки оказались авангардистским всплеском на фоне прямого силуэта, приверженцем которого он сам был в течение многих лет.

В 1970-е гг. получил широкое распространение стиль "ретро", сформировавшийся под воздействием традиций русского народного искусства. Его влияние сказалось и в конструировании одежды, обуви, и при использовании в качестве отделки народной вышивки, кружева.

С распространением стиля "ретро" в моду вошли расшитые дубленки, павлопосадские и пуховые платки, полушалки, варежки, валенки.

Для российских художников, работающих в области дизайна костюма, в 1980—1990 гг. народная одежда продолжает оставаться неиссякаемым источником вдохновения. Пробудившееся экологическое сознание конца XX в. заставляет внимательнее приглядеться к традиционной моде, местной экзотике и фольклору. Поэтический, образный язык народного костюма, его живописность, изысканность декора, своеобразие кроя — все эти черты присутствуют в лучших работах российских модельеров, привлекают внимание зарубежных стилистов. Так, известный французский модельер Кристиан Лакруа, умело используя народные традиции, часть зимней коллекции 1991 г. посвятил славянскому костюму.

Таким образом, если в первой части статьи большое внимание было уделено рассмотрению механизма воздействия традиционного народного костюма (действующего как "обычай") на формирование "моды" определенного времени (XVIII—XX вв.), то материалы второй части нашей работы позволяют, анализируя ситуацию в конце XX в., констатировать существование "фольклорного стиля" — самостоятельного направления в развитии современной моды, способствующего сохранению этнического своеобразия одежды.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М.: Наука, 1973. С. 70.

² Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994. С. 26—40.

³ Эстерлей Е. Н., Кузнецова О. Д. Неизвестное в известном. Л.: Наука, 1979. С. 122—124.

⁴ Смит А. Теория нравственных чувств. СПб., 1895. С. 254.

⁵ Grand Dictionnaire universel du XIX siecle / Par Rierre harousse. P., 1874. T. XI. P. 358.

⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб., 1881. Т. 2. С. 344.

⁷ Словарь русского языка: В 4-х т. М.: Рус. яз., 1982. Т. 2. С. 285.

⁸ Большая Советская Энциклопедия (БЭС). 3-е изд. М.: Сов. энцикл., 1974. Т. 16. С. 389.

⁹ Основы теории проектирования костюма: Учеб. для вузов. М., 1988. С. 15—16.

¹⁰ Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). М.: Мысль, 1983. С. 153—154.

¹¹ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX—нач. XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 543—575; Прыткова Г. Н. Одежда народов Сибири. Л., 1960; Гаген-Торн Н. И. Одежда народов Поволжья. М., 1961; Романюк М. Ф. Белорусская народная одежда. Минск, 1981; Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда. Рига, 1985; Николаева Т. А. Украинская народная одежда. Киев, 1987; Волкова Н. Г., Джавахишвили Ю. Ю. Бытовая культура Грузии XIX—XX вв. М., 1982; Патрик А. Армянский костюм с древнейших времен до наших дней. Ереван, 1983; Одежда народов Средней Азии. М., 1982, 1989 и др.

¹² Древняя одежда народов Восточной Европы / Под ред. М. Г. Рабиновича. М., 1986; Семенова Л. Н. Очерки истории быта и культурной жизни России (первая половина XVIII века). Л.: Наука, 1982. С. 126—140.

¹³ Черты Екатерины Великой // Русский архив. 1870. Кн. 2. С. 2112, 2113.

¹⁴ Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. СПб., 1835. Т. 9. № 6861. С. 181, 182.

¹⁵ Коршунова Т. Т. Костюм в России. XVIII—нач. XX в. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979; Мерцалова М. Н. История костюма. М.: Искусство, 1972. С. 114—174; Каминская Н. М. История костюма. М.: Легкая индустрия, 1977. С. 97—119 и др.

¹⁶ Васильев А. А. Русский костюм и его влияние на французскую моду 1920-х гг. // Художественное моделирование и народные традиции: Материалы второй Международной научной конференции 11—15 мая 1998 г. СПб., 1998. С. 92—105.

¹⁷ Надежда Ламанова — одна из талантливейших русских модельеров, впоследствии родоначальница советской школы моделирования, костюмы которой неоднократно отмечались премиями на международных выставках.

¹⁸ Бланк А. Ф., Фомина З. М. Русская народная одежда и современное платье. М.: 1982. С. 9.

¹⁹ Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. М.: Сов. художник, 1972. С. 30—33.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

МОЛОДЕЖНЫЙ КОСТЮМ РУССКОГО СЕВЕРА (конец XVIII—начало XX в.)

Одежда, как известно, почти у всех народов была не только средством защиты людей от воздействия окружающей среды, но и знаком принадлежности человека к той или иной социальной или половозрастной группе. Костюм русских людей не был исключением из этого правила. На протяжении многих веков он четко указывал на пол и возраст человека, его социальный статус, профессиональную принадлежность, а во многих случаях и на место его жительства. Костюм мужчин всегда отличался от костюма женщин, одежда женатых от одежды холостых, стариков от молодежи, младенцев от подростков, костюм боярина был иным, чем костюм крестьянина. Профессия человека также подчеркивалась его внешним обликом: пчеловоды старались одеться в белую одежду, кузнец имел кожаный фартук, коновал — пояс с медными украшениями и сумку с металлическими бляшками, мельник — белый фартук и т. п. Смена человеком социального статуса влекла за собой и смену одежды.

Моя статья посвящена молодежному костюму населения городов и деревень Русского Севера, известному нам по письменным и вещевым памятникам последней трети XVIII, XIX и начала XX вв. Под определением "молодежный костюм" понимается костюм девушек и юношей брачного возраста. Это вполне соответствует тем представлениям о возрастных категориях, которые были характерны для русского традиционного общества. Молодежь назывались обычно люди, физически готовые к вступлению в брак, но не переступившие верхнюю границу брачного возраста. Девушки и парни, не вступившие в определенном местной традицией возрасте в брак,

исключались из половозрастной группы молодежи. Молодые женатые мужчины и замужние женщины, имевшие детей, независимо от возраста, к категории молодежи никогда не причислялись. Они относились к группе взрослых семейных людей¹.

Период времени, выбранный для исследования русского молодежного костюма, традиционен для этнографических исследований. Определение его нижней границы — последняя треть XVIII в.— обусловлено появлением именно в этот период сравнительно большого количества описаний русского костюма, сделанных учеными, а также наличием в музеях вещевых памятников, датируемых концом XVIII в. Материалы более раннего времени не дают возможности исследовать эту тему. Верхняя граница исследования — начало XX в.— определяется изменением в это время роли костюма в жизни русского общества. Временной отрезок в почти полторы сотни лет дает также возможность более ярко показать молодежный костюм Русского Севера, выявить все происходившие в нем перемены.

Костюм молодежи, жившей в последней трети XVIII—начале XIX в. в городах и деревнях Русского Севера, судя по письменным и вещевым памятникам, относился к типу одежды, которую принято называть традиционной. В письменных памятниках последней трети XVIII в. русский традиционный костюм описывается следующим образом: "Одежда мужчин и женщин здешняго округа обыкновенная: для шуб овчины, для кафтанов сукна сермяжные, в которых местах имеют от собственных овец, а протчие покупают. На праздник крестьяна имеют полукафтаны и кафтаны, сшитые из китайки или из московскаго, а некоторые и из заморскаго сукна разной цены. Все крестьяна здешнего округа, как мужеска, так и женска пола, большие и малые и самые нищие, обыкновенную имеют обувь кожаную. Шапки здесь носят круглый или четырехугольный верх имеющая, высокие, из сукна, а лучшие из плису сшитые, а летом шляпы шерстяные, кои покупают в городе. Женщины обыкновенно носят по простым дням крашеняя сарафаны, а на праздничное время таким же покроем сшитые шушуны из китайки, кумача и стамеду, самые же достаточные из камки или тафты. Верхнее их платье составляет атласной или из какой-нибудь недорогой шелковой материй сшитой полошубок и шубейка. Чтож касается до головных уборов, то женщины запросто носят обыкновенно из шелковой или бумажной материи зборник или повойник, за лучше употребляют кокошник по приличным местам выложенной, смотря по достатку, серебряными и золотыми гасиками. Жены достаточных мужей имеют у кокошников своих верхи вышиты золотом и переды жемчугом высажены. А девки, кроме повседневных своих, состоящих из ленты

кругом головы и газом по лбу, повязок, в праздничные дни носят чиолки или венки бисером, а некоторые и жемчугом высаженные. При том имеют позади затылка привешенные лапости, которые бывают сделаны из какой-нибудь шелковой материи и по концам обшиты золотую и серебряною сеткою. И как женщины, так и девки на шеях носят перла или наборошники бисерные, также некоторые и жемчужные, и в ушах серебряные серги. Сей убор обыкновенно употребляется в домах при праздничной церемонии или игрищах, летом бываемых. А когда бывают в церкви или идут в гости, то на сей случай имеют на голове кункой или соболем обложенный чебак, т. е. шапка о двух ушках, а богатые каптик, инде носят на головах крупня, на старинной манер сделанныя большая подкапки. Однако оные, особливо в волостях околгородных, уже редко употребляются. Запросто носят как мужчины так и женьщины называемые треухи, то есть шапки покром о трех ушах: двух обыкновенно по ушам лежащих, а третий затылок прикрывающий, обложенные кругом лисьими хвостами². Тот же текст с некоторыми очень небольшими изменениями помещен и в разделе, рассказывающем об одежде жителей г. Архангельска³.

Сведения о том, что жители городов и деревень Русского Севера в последней трети XVIII—начале XIX в. носили только традиционный костюм, имеются во многих письменных источниках и публикациях этого времени. Это подчеркивали фактически все ученые, оставившие нам описания народного быта, такие как И. Г. Георги, И. И. Лепехин, В. Крестинин, Фон-Пошман, много путешествовавшие по Русскому Северу⁴. Академик И. Г. Георги писал: "Простой народ ничего чужого в своей одежде не имеет" и далее отмечал, что "собственно российская одежда обоего пола сохранилась в древнем своем виде не только у простого народа, но и у людей среднего состояния"⁵. По его словам, даже в Санкт-Петербурге "видны... не взирая на иностранные моды, купцы и другие, совершенно так одетые, как в областях внутри государства"⁶. Сохранение в этот период времени традиционной одежды жителями Русского Севера, в том числе и молодежью, не должно вызывать удивления. "Русское платье" было широко распространено даже среди богатых дворян и купцов Петербурга. Они носили его в домашних условиях еще в начале XIX в.⁷ В. Г. Белинский в статье "Петербург и Москва" писал о том, что "у себя дома без гостей" петербургские и московские дворяне могли носить тонкие кафтаны дедовского покроя, сафьяновые сапоги, ермолку, казачьи шаровары⁸.

К сожалению, по архивным материалам и публикациям такого рода трудно представить различия в костюмах разных возрастных

групп. Их авторы описывали только те детали костюма, которые при первом же знакомстве с ним обращали на себя внимание. Так, например, многие из них отмечали разницу в головных уборах женщин и девушек: "а девки, кроме повседневных своих, состоящих из ленты кругом головы и гасом по лбу, повязок, в праздничные дни носят чиолки или венки бисером, и некоторые и жемчугом высаженные, при том имеют позади затылка привешенные лапости, которые бывают зделаны из какой-нибудь шелковой материи и по концам обшиты золотою и серебряною широкою сеткою"⁹. Как правило, они не давали описания цветовой гаммы одежды, покроя, каких-либо мелких дополнительных предметов, входивших в состав костюма, т. е. всех тех элементов, по которым можно судить о различиях в costume представителей разных возрастных групп. Например, Фон-Пошман в 1902 г. так описывает костюм женского населения Холмогор и Холмогорского уезда: "Вседневное женское платье состоит из синих крашенинных сарафанов кои для праздников имеют особливые китайчатые или камчатые, а также и тулупы с позументом и пуговицами... На головах носят сборники, в наряд же косые кокошники, треухи, кораблики и чебаки. Обыкновенную их обувь составляют башмаки кожаные черные, а для праздников красные и суконные разных цветов"¹⁰. О характерных чертах молодежного костюма этого времени трудно судить также и по коллекциям музеев. В Российском этнографическом музее имеется одежда второй половины XVIII—первого десятилетия XIX в., но в документах она вся оформлена как одежда женщин и мужчин, без указания на ее принадлежность девушкам или юношам. Исключение составляют только головные уборы, которые разграничиваются на женские и девичьи.

С середины 40-х годов XIX в. традиционный костюм перестал быть единственным типом костюма молодежи. В городах и пригородных селах девушки из богатых семей, а за ними и из семей среднего достатка в праздничные дни стали появляться на гуляньях в одежде европейского образца. Корреспонденты Русского Географического общества сообщали в 1850—1852 гг., что в Кадникове Вологодской губернии молодежь одевается "по-городскому", а "крестьянской одежде более привержены пожилые женщины"¹¹; а в г. Пудоже "с недавнего времени начали носить платья и капоты, но очень мало. Головной убор в этом случае косынка"¹²; в г. Белозерске "на гулянья девушки приходят в платьях"¹³. А. Терещенко, восхищаясь "русским платьем", с сожалением констатировал в 1848 году, что "горожане из мещан и купцов заменили сарафаны цветными длинными платьями"¹⁴.

Парни, вероятно также в эти годы, стали использовать в праздничные дни одежду городского типа. С полной уверенностью, однако, об этом говорить нельзя, так как в источниках первой половины XIX в. мужской костюм, как правило, упоминается очень редко. Предположение может быть основано на активности мужского населения северных городов. Многие из парней бывали по делам не только в губернских городах, но и в Санкт-Петербурге, работали там в зимнее время, перенимая одежду столичных жителей.

В деревни Русского Севера европейский костюм стал проникать значительно позже, чем в города, вероятно, с середины 60-х годов XIX в. Описывая крестьянские костюмы более раннего времени, корреспонденты Русского Географического общества, как правило, отмечали, что "одежда у крестьян обыкновенная", и далее перечисляли типичные предметы традиционного костюма¹⁵. При этом информаторы отмечали, что в конце 60-х годов XIX в. костюм городского типа "вошел в моду" только в некоторых селах и деревнях. П. С. Ефименко, собиравший сведения по русскому народному быту в Архангельской губернии в 1864—1869 гг., отметил только две волости, в деревнях которых входят в моду среди девушек "платья шелковые, а более шерстяные или ситцевые, головы при таком наряде покрываются косынками"¹⁶. Широкое распространение одежды европейского образца в деревнях отмечается корреспондентами ИОЛЕАЭ лишь начиная с 80-х годов XIX в. Корреспондент общества сообщал из Олонецкой губернии: "Олончанин еще не совсем утратил национальную одежду. Однако во многих местностях, особенно в Вытегорском уезде и близ города Каргополя, появляются совершенно городские костюмы: девушки носят платья, сшитые иногда даже по журнальным картинкам ("блюзы" и "принцессы"), иногда носят даже шляпки и зонтики"¹⁷. Из рукописи А. Н. Грандильевского, присланной в РГО в 1896 году, мы узнаем, что девушки из д. Куроостров Холмогорского уезда Архангельского губернии на праздник "непрерменно облачаются в несколько юбок и кофт, сверху одевают пальто, на руки — перчатки, на ноги — ботинки и непременно резиновые калоши, через руки перекидывают большой платок, берут сверху того маленький, а летом вооружаются зонтиками и парусолями"¹⁸.

Переход парней и девушек на европейский тип одежды совершенно не означал исчезновение из их гардероба традиционного костюма. Один из корреспондентов ИОЛЕАЭ, говоривший о широком распространении в Олонецкой губернии в 80—90-е годы модных городских костюмов, с изумлением отмечал, что "новые моды уживаются со старинными костюмами"¹⁹.

Традиционный костюм продолжал жить в молодежной среде и

жить довольно активной жизнью. Молодые люди, по свидетельству многих информатов ИОЛЕАЭ и "Этнографического бюро" В. Н. Тенишева, с удовольствием надевали "прабабушкины костюмы", не считая это признаком "деревенской серости". Судя по музейным собраниям, костюм девушки в середине XIX в. включал в себя рубаху с прямыми поликами, пришитыми по утку, или без поликов, косоклинный или прямой сарафан, головной убор в виде обруча, повязки или венца. Костюм парней состоял из рубахи с прямым или косым разрезом ворота, надевавшейся поверх узких штанов, подпоясанной поясом, высокой шапки-грешневика. Верхней одеждой весенне-летнего сезона как у тех, так и у других были кафтаны, зимней — шубы мехом внутрь, нагольные или обтянутые тканью. Такой костюм мог использоваться как в рабочей и повседневной обстановке, так и в праздничной ситуации. Праздничный костюм отличался от будничного большим количеством предметов, его составляющих, лучшим качеством материалов, из которых они изготовлены, большей декоративностью всех предметов одежды, головного убора, обуви. Так, например, праздничный костюм девушки кроме рубахи и сарафана мог включать в себя душегрею или шугай, воротник, перчатки, нагрудные и шейные украшения и мог быть шит из шелка, бархата, парчи с украшениями из бисера, жемчуга, золотых кружев.

Главными днями, когда традиционный костюм являлся обязательным для парня и девушки, были дни самых больших праздников и дни исполнения старинных обрядов. Девушки надевали традиционный костюм, по обычаю, в день Крещения, на Пасху, в один из дней светлой пасхальной недели, в заветные праздники, на свадьбу. Обычай надевать его в Пасху объяснялся тем, что Пасха в русском обществе с давних пор считалась очень важным и торжественным днем, праздником всех праздников, днем полного преобразования природы и людей. В Крещение же традиционный костюм для девушек был обязателен, так как в этот день девушки брачного возраста "выставлялись на смотры". Они катались в санях или "стояли столбами" на площадях, показывая себя и свою одежду потенциальным женихам и их родителям. В светлую же неделю старинные костюмы надевались девушками для торжественного шествия по деревням, открывавшего весенне-летние гулянья молодежи. Девушки в ярких старинных нарядах ходили в течение двух-трех часов шеренгами по деревне, давая возможность полюбоваться на себя и свои наряды всем собравшимся людям. Кроме того, традиционный костюм был обязателен для невесты и подружек во время свадеб: невеста и девушки надевали его для девичника, невеста и жених — как

венчальный костюм. П. С. Ефименко писал, что там, где старинный наряд вышел из употребления, "во время свадеб, заплачки... невесты обязаны быть в повязке и штофной паре так, что у которой ее нет, та занимает на стороне"²⁰. Такое же наблюдение сделал М. Б. Едемский в деревнях на Пинеге в 1921—1923 гг. По его словам, невеста всегда одета в традиционный костюм, даже если вся деревенская молодежь одета по праздникам в модные костюмы²¹.

Следует также отметить, что парней и девушек, умерших до брака, в деревнях хоронили всегда в традиционном костюме.

Традиционный костюм, сосуществовавший с конца 40-х годов XIX в. вплоть до конца 20-х годов XX в. с европейским костюмом, несколько отличался от костюма последней трети XVIII—начала XIX в. Информаторы РГО, ИОЛЕАЭ, авторы статей в журналах XIX в., таких как "Этнографическое обозрение", "Живая старина", постоянно отмечали все изменения, которые с ним происходили на протяжении ста лет. Одни вещи заменялись другими, менялись их покрой, цвет, материал, из которого они шились, изменялась манера ношения того или иного предмета одежды, включались новые, не типичные для традиционного костюма предметы. Особенно активными были изменения в покрое одежды: косоклинные сарафаны заменялись девушками на прямые, вместо верхней одежды с прямой цельной спинкой появлялась верхняя одежда, отрезная по талии, со сборками вокруг талии, изменялись фасон и состав головных уборов, появлялась новая обувь. Так, корреспондент из Олонецкой губернии, описывая девичий костюм, сообщал, что ушли в прошлое "старинные сарафаны (кунтуши, кундыши, матурные шубы) с широкими ляжками, к которым сзади прикреплялись две ленты, называемые рукава... Сейчас эти сарафаны не носят. Сейчас сарафан похож на юбку. Он кроится из пяти-шести полотнищ, причем передние полотнища делаются длиннее ее задних и боковых... ляжки узкие, обшитые тесьмой. Сарафан стягивается поясом"²². Корреспондент из Архангельской губернии в конце 80-х годов XIX в. писал: "Лет сорок тому назад девицы вместо нынешних перевязок носили на головах почелки. Они отличались по форме", "кой-где сохранились воспоминания... о парчовых епанечках на ляжках", "китайники — редкость и остаток старины"²³. При этом все корреспонденты отмечали, что новшества появлялись прежде всего в костюме парней и девушек. Так, например, корреспондент ИОЛЕАЭ описывает кафтан, вошедший в моду в 80-е годы, у девушек Олонецкой губернии: «Как на новую моду, возникшую, впрочем, в самой деревне, можно указать на "пятишовки" и "семишовки". Они шьются на вате или на кудели, покрываются сукном, кумачом, ситцем, кроются в талию, спереди

без вытачек с широкой юбкой, доходящей до половины бедра. На спине и по бокам делаются пять или семь швов, которые отмечаются пятью или семью пуговицами, идущими вдоль талии»²⁴.

В традиционный костюм девушек и парней включались также и многие предметы и элементы городского костюма. Примером тому может быть так называемая "шубка боярская", шившаяся из шелка на меховой подкладке с подрезной на уровне лопаток спинкой, однобортная, со стоячим воротником и большим бантом у горла. Ее покрой типичен для верхней городской одежды начала XIX в. Включение в костюм городских элементов могло быть очень органичным или, напротив, казаться со стороны довольно нелепым зрелищем. Включение, например, в девичий костюм "накулачников", т. е. длинных, до локтя, перчаток-митенок, типичных для городского костюма, или в костюм парней жилеток, шейных платков, казалось для всех очень естественным. В то же время, например, использование галош в старинном костюме вносило в него диссонанс. Н. Е. Ончуков, известный фольклорист, поделился своими наблюдениями, сделанными на Печоре в 1905 году: «Странную картину представляет теперь низовая Печора для этнографа-археолога: какое смешение веков и наслоений. В праздники в селах, например, в Усть-Цыльме, собирается "на горке" молодежь. Девуцы все в сарафанах, а многие в парчовых "коротках" — душегреях, в кокошниках(?) с жемчугом и в то же время в резиновых калошах»²⁵.

Каждая девушка и каждый парень брачного возраста во второй половине XIX—начале XX в. должны были иметь в своем распоряжении несколько комплектов одежды как традиционного, так и европейского образца.

При этом костюмы должны были отличаться от костюмов людей семейных добротностью материала, преимущественно фабричного, красотой и богатством. Парней старались одеть в "александрийские рубахи", т. е. рубахи-косоворотки из красного шелка или сатина, в кафтаны из казинета — синего тонкого фабричного сукна; девушек — в бархатный "тепломат", т. е. пальто из бархата на вате, в шелковую шубку на беличьей подкладке и т. п. Вот, как, например, при сватовстве описывалась сватами родителям девушки одежда жениха: "А, хоть из платья-то: шуб белых, сукманин, кафтан у парня, рубаха дорогого кумачу, тяжевые штаны, пояс из дорогого прядена шленской шерсти, и кисти какие наведены! Не то, что кисти, да и концы то у пояса разве на два вершка, да что — на два! Чуть не на три — вышиты золотом!"²⁶.

Костюм парней и девушек, в отличие от костюма взрослых

семейных людей, дополнялся различными мелкими предметами туалета и в обязательном порядке — украшениями. Девушки носили бусы, цепочки, серьги, браслеты, кольца, перчатки, зонтики, зеркальца, сумочки, карманчики, привязывавшиеся к поясу, платочки, затыкавшиеся за пояс, платки, накидывавшиеся на плечи. Парни включали в свой костюм шейные платки, цепочки, часы, привязывавшиеся к поясу гребешки, зеркальца, кисеты, шляпу украшали лентами, тесьмой, пряжками, цветами, на пальцы надевали кольца. О том, что все эти вещи были принадлежностью только молодежного костюма, говорят многие корреспонденты: "Украшения бывают только у парней (молодцев) и у девиц-невест (славниц)"²⁷.

Молодежь выделялась также манерой ношения одежды, головного убора. Девушки в тех губерниях, где платок был основным головным убором девушек и женщин, завязывали его на голове иначе, чем женщины. Если женщины, например, складывали платок углом и завязывали его узлом под подбородком, то девушки концы платка завязывали на затылке. Девушки часто складывали платок в ленту и обвязывали его вокруг головы, опуская концы на спину, женщинам же так носить платок не полагалось. Девушки накидывали поверх костюма на плечи иногда до пяти платков разного размера, закладывая их концы за лямки сарафана, женщины могли накинуть один длинный платок, закалывая его на груди на булавку. Девушки, надевая платье или сарафан, туго затягивались поясом, стараясь подчеркнуть талию, показать высокую грудь, крутые бедра. Замужние женщины, наоборот, одевались таким образом, чтобы сгладить фигуру. Парни надевали украшенную цветами, лентами и пряжками шляпу, слегка сдвинув на бок, мужики натягивали ее на голову прямо. Парни иначе, чем мужики, носили пояс. Они опоясывали им верхнюю осенне-летнюю или зимнюю одежду, мужики — только рубаху. Пояса парней часто были с надписями любовного характера: "Кого люблю, того дарю".

Следует также отметить, что молодежь своему костюму уделяла очень большое внимание. Парни и девушки при встрече хвалили одежду друг друга. Девичьи разговоры сосредоточивались вокруг красивых нарядов подруг или виденных в городе туалетов. Для того чтобы девушка или парень чувствовали себя хорошо в молодежном обществе, они должны были иметь не менее десяти костюмов. На каждом празднике, гулянье или посиделке девушки и парни должны были появляться в новом наряде. Русские крестьяне даже говорили: "куруцу не накормить — девицу не нарядить". Наличие только одного праздничного сарафана или одного городского платья у девушки брачного возраста считалось верхом неприличия. Ее роди-

телей деревенское сообщество обычно строго осуждало за безразличие к дочери²⁸.

Таким образом, в городах и деревнях Русского Севера молодежная одежда заметно отличалась от одежды взрослых семейных людей. Молодежь первой стала носить костюм европейского образца, приносить новшества в традиционный костюм. В то же время девушки и парни не отказывались и от старинных костюмов, считая их необходимыми в определенные торжественные дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX—начала XX в. Л., 1988. С. 27—37.

² Атлас Архангельской губернии с топографическим, историческими, экономическими и камеральными описаниями // Ясинский М. Э., Овсянников О. В. Взгляд на Европейскую Арктику. Архангельский Север: проблемы и источники. СПб., 1998. Ч. 2. С. 305.

³ Там же. С. 275.

⁴ Фон-Пошман. Описание Архангельской губернии на 1802 год. Архангельск, 1866. С. 80.

⁵ Георги И. Г. Описание российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного: в 15 отделениях, в 3 частях. СПб., 1794. С. 605.

⁶ Там же.

⁷ Рабинович М. Г. Очерки материальной культуры русского феодального города М., 1988. С. 203.

⁸ Белинский В. Г. Петербург и Москва // Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов / Под ред. Н. Некрасова. СПб., 1845. Т. 1. С. 70—71.

⁹ Топографическое и историческое описание губернского города Архангельского // Ясинский М. Э., Овсянников О. В. Взгляд на Европейскую Арктику. Архангельский Север: проблемы и источники. СПб., 1998. Ч. 2. С. 275.

¹⁰ Фон-Пошман. Описание Архангельской губернии... С. 80.

¹¹ АГО. Разряд 7. Д. 13. Л. 7 — 7 об.

¹² АГО. Разряд 25. Д. 10. Л. 11.

¹³ АГО. Разряд 24. Д. 25. Л. 74.

¹⁴ Терешенко А. Быт русского народа. 4.2 Свадьбы. СПб., 1848. С. 133—134.

¹⁵ АГО. Разряд 7. Д. 62. Л. 36; Разряд 1. Д. 48. Л. 9.

¹⁶ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии // Тр. Этнографического отдела ИОЛЕАЭ. М., 1877. Кн. 5. Вып. 1. С. 62.

¹⁷ Миллер В. Ф. Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея. М., 1893. Т. 3. С. 26.

¹⁸ АГО. Разряд 2. Д. 64. Л. 23.

¹⁹ Миллер В. Ф. Систематическое описание... С. 26.

²⁰ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения... С. 13.

²¹ Едемский М. Б. Этнологические наблюдения в Пинежском крае Архангельской губернии в 1921 году // Север. 1923. Т. 3. С. 205.

²² Миллер В. Ф. Систематическое описание коллекций... С. 25.

²³ Там же. С. 7, 23, 26.

²⁴ Там же. С. 6.

²⁵ Ончуков Н. Е. Печорская старина // Известия отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. 1905. Т. X. Кн. 2. С. 341.

²⁶ Ефименко А. Я. Исследования народной жизни. Вып. 1. Обычное право. М., 1884. С. 11.

²⁷ Цит. по: Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни... С. 78.

²⁸ Там же. С. 75—83.

**«КОСТЮМ» ЮРОДИВОГО
НА РУССКОМ СЕВЕРЕ**
*(Проблемы художественной
инверсии образа)*

Костюм на Русском Севере подчеркнута семиотичен. Он социально значим, а следовательно, иерархичен в системе народной культуры. Установленная норма костюма состоит в его следовании общим представлениям народа о красоте, нравственности и толерантности (целостности) персонажа культуры.

Соответственно установленной традицией норме существуют представления об антинорме. В отношении костюма — это нагота, босота и приравняемые к ним неряшливость, скудость, ветхость одежды, необуточность к тому подобное. Кто облачается в эти одежды? Дураки, сумасшедшие, пьяницы, нищие ("странные"), уродливые (калеки) — представители "антимира" культуры. Следует отметить, что речь идет не о реальных персонажах в системе культуры Русского Севера, а об идеальных метафизических образах, отраженных в письменных источниках литературного характера, житийных повестях, иконописных подлинниках, синодиках, произведениях демократической сатиры и устных повествованиях.

Наше внимание прежде всего привлекают фигуры юродивого и пьяницы, так как первые наделяются народным сознанием высшей степенью святости¹, а вторые — крайней степенью нравственного падения человека. И вместе с тем они имеют нечто общее — самовольный или осознанный выбор своей судьбы. В православной культуре признак наготы является одной из базовых категорий в системе христианских символов. Она непременно находится в тесной связи с символикой света, чистоты, разума, добра и т. д., имеет множество смысловых и образно-ассоциативных манифестаций в

конкретных текстах культуры, представляя собой своеобразное семантическое поле. "Нагота" и "босота" имеют чрезвычайно важное значение в системе родовых символов и являются одними из определяющих понятий в традиционной народной культуре. Кроме прямого значения — "голый", "непокрытый" (признаки, в народной культуре оцениваемые негативно)², — эти понятия имеют множество других факультативных и вторичных значений.

В христианской традиции "нагота" символизировала прежде всего крайнюю степень подвижничества на пути спасения и входила в евангельские заповеди: "Не пецытеся душею вашею, что ясте, или что пиете, ни телом вашим, во что облечетеся, не душа ли большесть ешь пиши и тело одежди? (Матф. 6.25). Ищите прежде царствия Божия и правды Его, и сия вся приложится вам (Матф. 6.33)". Более того, представление о праведнике и праведной душе в христианском мировоззрении было связано с библейским образом Адама в раю до грехопадения. Этот мотив достаточно устойчив в богослужебных текстах. Приведем известную цитату из 2 песни канона Василию Блаженному: "Странен сродник твоих был еси, и ближних любве чуждь, и во твоём языке яко косноязычен, во ином же в разуме седяй; и ничто же от земных одеяний на теле твоём носил еси, якоже Адам, дондеже не видел еси обнажения души твоея, ниже безобразия плоти твоея познал еси" (Минея, август, 2). Обнаженной стоит душа праведная перед тем, как войти в рай, что видим на изображении Страшного суда и в его описании: "Под мерилом стоит душа (праведная) нагая"³. Символически нагота телесная ассоциировалась с чистотой души человека до его изгнания из рая и при его вхождении в рай. В этом плане следует понимать само обнажение тела праведного как духовное очищение. Так следует понимать и слова в Похвале юродивым Прокопию и Иоанну Устюжским: "Радуйся око чистоте. Радуйся луча божественного сияния, возвестителю великий, святильниче и тайниче дружу божий, столп веры"⁴. Нагота, понятая как чистота, включает в свое семантическое поле и разработанную в христианстве символику света практически в полном объеме всех ее смысловых нюансов. Юродивый "облекается в оружие света"⁵. Или: "Он же праведный просвещая душу свою светом богоразумия"⁶. Символ "наготы", трактуемый в теологическом плане, существенно обостряет противоположность тела и духа. В этом противопоставлении тело понимается как темница для духа, что восходит еще к платонической традиции. Поэтому прозрачным становится смысл следующей фразы из Жития Прокопия: "яко хочет в нем сосуд избранный быти Святому Духу"⁷. "Нагота" юродивого становится своеобразной метафорической реализацией данного по-

ложения. В развернутом виде это положение мы встречаем в житийной формуле готовности к юродственному подвигу Иоанна Устюжского: "Той же отрок Иоанн, яко многосветлая заря, многими своими добродетельми к Богу присвоается, и противу невидимых врагов ополчается, и светлыми ризами не одевается, и от сладкия пищи и от мягкия постели удаляется; и на духовный подвиг простирается; и красоту мира сего возненавидевый"⁸. В этой формуле фраза "светлыми ризами не одевается" является составляющей ключевой фразы формулы "красоту мира сего возненавидевый", что в свою очередь переходит в демонстрацию нигилистического отрицания в житийном метатексте прелестей земной жизни, временности земного бытия человека и может встречаться в любом дискурсе житийной направленности. Приведем пример из текста Жития Проккопия: "Красоту мира сего суетного далече отринуша, и славу света сего прелестнаго ни во что же вмениша ее"⁹.

Явная атитетичность "красоты мира сего суетного" и того, что ожидает праведника после смерти,— картина небесного царства, выраженная также в достаточно привычной формуле переселения души в иной мир: "И преселися в горний Иерусалим, в вечный покой, в немерцающий свет, в бесконечное царство, в велие веселие, в радость неизглаголанную"¹⁰ — все это составляет основной конфликт повествовательного текста о юродивом, превращая его в иллюстрацию того, как герой демонстративно отказывается от всех земных благ и радостей.

Все земное бытие юродивого, включая его внешний вид, одежду, стиль поведения, язык и т. д., в мифологическом смысле становится "чужим" по отношению к окружающему его миру людей и вещей. Отсюда и основная идейная установка житийного повествования о юродивом, достаточно точно и емко выраженная уже в 30—40-х гг. XVII в. в словах С. Шаховского, автора Похвального слова Проккопию и Иоанну Устюжским: "Никогда же почиваше, и нечетныя труды подимаше, зной и мраз, глад и жажду, и до дне смерти своя аггелское житие (т. е. нечеловеческое.— *А. В.*) притяжавша, и юрод Христа ради творяся, но мертва себе всеконечно в житии состави (т. е. был подобен мертвецу.— *А. В.*). Апостальскаго гласа истинствующа бяше вешая: Христу сраспахуся, не живу уже к тому аз, живет же во плоти, верую живу (во плоти) Сына Божия, возлюбшаго мя, и предавшаго себе по мне, и толико сам себе умертви блаженный Проккопий яко ин никто же никогда же во стране Устюжскаго града"¹¹. Представление о юродивом Христа ради как о живом мертвеце, добровольно согласившемся на этот поступок ("сам себе умертви"), дает возможность для реализации в житийном метатексте

другой известной заповеди о нищете духовной: "Блаженни нищие духом, яко тех есть царство небесное". Она манифестируется в тексты об юродивых. Вот один из ее вариантов в каноне Андрею Цареградскому: "ты бо обнищал еси духом и царство небесное восприял еси" (Минея, 2 октября, 6-я песнь канона). Нищета духовная юродивых связана с заповедью Писания о духовной премудрости, конкретное выражение которой проявляется в мнимой буйстве, безумии святого.

Под маской безумия (буйственного поведения) юродивого скрыта истинная мудрость: "и в буйство преложится, по апостолу глаголющему: Братие, буяя мира сего жития избра Бог; да ся посрамит крепкая и премудрая мира сего держава, и покоренныя человеки на се избра Бог, и сущая, да сущая человеки упраздит"¹². Безумие юродивого проявляется в нелепости его речи, в его безмолвии — немоте.

Таким образом, фигура юродивого должна была в основных чертах своей земной деятельности и бытия соответствовать нравственно-эстетическому представлению о безобразном и низменном в культуре; образ юродивого должен быть узнаваем всеми, как герой антимира культуры. Без этого постановка дидактических задач в тексте была бы невозможна.

Юрод был идеальным воплощением, с одной стороны, качеств и свойств, которые несли в себе дураки (глупые), дурачки (безумные), калеки, одним словом, — физически и умственно неполноценные люди. С другой — качеств и свойств людей нравственно падших: пьяниц, блудниц, нищих. В контексте именно этих образов традиционной народной культуры сложился идеальный образ северорусского юродивого, отличительной чертой которого является топос наготы: "Заутра же паки во весь день блаженный Прокопий исхождаше на улицы градныя, и в похабстве пребывая. Егда же хотяше святыи покой обрести многого труда своего, или почити мало тогда на улицах, на гноищи или на сметыше, или в ветхой и непокровенной храмине пометаше себе единым токмо нагим телом своим лежаше. Зимний же мраз и снег и летний солнечный вар и зной и дождь. И все то блаженный Прокопий с радостию терпяще и со благодарением Бога ради"¹³.

Итак, в обобщенной формуле юродственного бытия аллегорически были отображены представления о наготе, безумии, немоте, уродстве как негативные характеристики антимира народной культуры. Отчуждаясь от низменного, травестийного мира, эти понятия наполнялись иными значениями, приобретая символический подтекст. В этом случае обнажение юродивого обозначало очищение его, без-

умство — мудрость, немота (косноязычие) — пророческое слово или речение. Перед нами — разработанная техника перехода символического в аллегорическое и, наоборот, аллегии в символ, что связано с повышенной художественной экспрессией житийного повествования. Это пример того, когда "в определенных обстоятельствах компоненты аллегии способны возвращаться к своему символическому состоянию"¹⁴.

До того, пока не произошло этого момента "узнавания" множества известных черт в одном образе, фигура и подвиг юродивого остаются вне культурного пространства, среди отверженных миром: "и поношаху его и укоряху, и пяху его и бяху и на лице его плеваху и гнушахуся им... зряху на него и глаголаху: Сей бяше новая нива" (т. е. наделяли его оскорбительным прозвищем, а не звали по имени, как бы отнимали у него имя)¹⁵.

Одним словом, образ еще не имеет сакрализованной индивидуальности. В этом контексте фраза А. М. Панченко: "Идеальный костюм юродивого — нагота"¹⁶ — может восприниматься не более, как фигура речи, указывающая на парадоксальный характер самого явления. И все же "костюм" юродивого — художественная реальность, и он становится важной составляющей структуры всего образа, одной из его художественных доминант.

Здесь следует сделать пояснение. Все, что касается одежды персонажей традиционной народной культуры, таких как жених, невеста и т. д., может быть названо костюмом. Однако нас интересуют фигуры отверженных в этой культуре. Пьяницы, или, образно, "голи кабацкие", изменившие самовольно свою божественную и природную сущность, отпавшие от добродетельного пути, имеют в традиционном тексте культуры лишь некоторые намеки на то, что можно назвать деталями костюма, и то по принципу его отрицания. Как определенную степень нравственного падения следует расценивать акты пропивания шапки, сапог, верхней одежды, пояса и нательного креста. Происходит собственно раздевание персонажа, его обнажение¹⁷.

Известные изображения пьяниц в настенных сценах Страшного суда, в миниатюрах Синодиков и народных картинках позволяют говорить лишь о их периферийном положении в тексте культуры. Их внешний вид, а соответственно и их костюм, не обладают признаком индивидуальности, это скорее антикостюм в народном представлении о "голом и небогатом" и грешнике. Приведем только один пример такого описания фигур грешников, данного в письменном руководстве для изображения сцены Страшного суда: "За ними идут молодые люди, которые не соблюдали заповедей Божиих,

не почитали отцов и матерей, и до брачного сочетания блудно жили: сами наги, связаны по ногам... и иные многие грешники в разных муках и томлениях, одни наги, другие одеты, лица же их помрачены"¹⁸.

Костюм же юродивого и его нагота обладают качеством иконоического знака (имеют свойства живописного образа). Исходя из признаваемой многими исследователями сущностной природы юродства как явления, основанного на парадоксе, уместно относительно его художественной ипостаси говорить как о явлении, основанном на приеме инверсии. Причем символической инверсии как принципе создания художественного текста. "Если символ обладает двумя аспектами, то инверсия одного из них влечет за собой инверсию другого. Так, например, если то, что является низменным и черным получит стремление возвыситься, ему нужно стать белым. Т. е.: то, что черно — является низменным, и если оно стремится стать белым, ему нужно возвыситься — и оно станет белым. Такова "символическая логика" инверсии, и необходимо отметить, что она имеет прямое отношение к мифу о жертвоприношении"¹⁹. Жертвенный характер подвига юродивого очевиден.

Прекрасный образец инверсионной техники мы наблюдаем в процессе создания текста о юродивых. В частности, приведем описание костюма Иоанна Устюжского середины XVI века: "И пребываше наг, ризы, ни же власяницы на теле своем имеяше, но токмо имеяше плат, рубища раздран (на части порван.— *А. В.*), им же по чреслом препоясан. В том бяше хождаше преподобный. А иногда же ношаше срачицу черну, никогда же омовенну. Нова же риза от различных красовидных одежд никогда же на плещу его възде, якоже прочии чловецы требуют одеяния светла. Он же праведный просвещая душу свою светом богоразумия"²⁰.

Кроме того, то, что мы называем "костюмом" юродивого, обладает внутренней динамикой и некоторой степенью индивидуализации. Костюм его может быть даже "выписан" на иконах и обладает символическим значением. Таково, например, его описание в иконописных подлинниках: "Святаго Прокопия Устюжскаго чудотворца... риза збагор (сбаргряна) с белилом дол лазор"²¹. Это описание иконографического типа Прокопия относится к XVI—началу XVII века. Более подробную характеристику иконографические образцы Прокопия и Иоанна Устюжских имеют в так называемой Сводной редакции иконописного подлинника XVIII века. В нем уже не просто дается описание обобщенного типа юродивого, отмеченного универсальной, костюмированной чертой (наготой и босотой), как фигура Московского Василия Блаженного (на иконах строгановского письма

он встречается совершенно голым). Здесь Прокопий и Иоанн предстают в их собственном индивидуальном костюме юродивого: "Иоанна... подобием млад, брада токмо расти зачала в науши и просты, риза на нем раздранное рубище, изчерна-бело, изголося по нем и на руки, плечо голо и ребро, ноги выше коленей голы". Обратим внимание на сочетание цветовых аспектов "рубища" ("изчерна-бело"), т. е. подчеркнута черным цветом белая рубаха(?), что возможно символически соотносить со светлостью одежд праведника. А в тексте жития — срачица черная, причем от грязи. Мы вновь сталкиваемся с техникой символической инверсии зрительного образа. И далее, "Прокопий... подобием средовек, власы на главе русы и терхавы, брада аки Козмина, риза на нем дико багряная, с правого плеча опущена, в руке три кочерги, на ногах сапоги раздранные и персты видны, колени голы". Статическое описание, данное в первой части статьи иконописного подлинника, затем сопровождается комментированием: "Обычай имеяше ходити по граду во единой ветхой рубищной одежде, полунаг суши, в зиме мраз и снег, в лете же зной и вар солнечный претерпевая, рубищну, же носимую одежду имеяше с единого рама спушену, и плещи обнажены готовы на раны; в левой руке своей ношаше три кочерги"²². Комментирующая функция текста дает возможность аллегорического толкования фигуры Прокопия при условии, когда символическое его значение сужается до значения иконического знака.

Наличие двух планов символического изображения юродивого указывает на инвариантность его костюма. В повествовательных текстах появляются различные версии восприятия образа и, конечно, его одеяния. Однако в костюме юродивого всегда присутствует намек на наготу и босоту тела святого. Примером тому может служить описание сольвычегодского юродивого Иоанна Самсоновича (вторая половина XVII века): "...не ношаше же блаженный более на теле единыя срачицы... а на нозех обуви никогда не ношаше, но всегда бос". Дополнительной деталью к этому костюму служит то, что "срачицу свою на мелкие части раздробляше, и пометаше на землю"²³. За счет этой детали создавался индивидуальный вариант наряда: разорванная на лоскутки нижняя рубаха подчеркивала наготу юродивого. В более позднем по времени создания житийном тексте о юродивом Андрее Тотемском разорванная верхняя одежда на голом теле носит характер изобразительно-повествовательного канона в известной формуле описания внешнего вида: "хождаше в зимнее время не обувен, в раздранной единой ризе, и претерпевая от зимнего мразы и от солнечнаго зноя великия нужды часто"²⁴.

Приведенные примеры лишь доказывают, что в тексте культуры

уже произошел процесс становления данного типа героя (юродивого) и сложение топоса костюма — его опознавательного знака, подчеркивающего наготу героя как вид подвижничества. В повествовательном тексте и живописном образе это отразилось прежде всего в возникновении стилистического клише.

Генетически "костюм" юродивого северорусских житий восходит к известным формулам из жизнеописаний византийского святого Андрея Цареградского: "Одежда его бе рубище некое непотребное, едва могущее прикрыти наготу телесную" (Четьи Минеи, Октябрь), и московского святого Василия Блаженного: "...ни вертепа мала име у себе, ни ризнаго одеяния на теле своем ношаше, но без крова всегда пребываше, и наг ходяше в зиме, и в лете" (Пролог, 2 августа). Речь идет, конечно, не о прямой цитации текстов, а главным образом о метатекстуальных реминисценциях, т. е. об ориентации северорусских агиографов на традицию. Поэтому решение героя принять подвиг юродства автор Жития Прокопия изображает в следующей формуле: "Сам же во юродство претворися облечеша в раздранныя и непотребныя ризы (т. е. выбрав соответствующий костюм.— *А. В.*) и во блаженство преложиша Христа ради"²⁵.

А. М. Панченко находит, что в зрелищном плане юродивый похож на скомороха, и проводит определенную аналогию между костюмом юродивого и костюмом скомороха²⁶. Однако это только одно из возможных феноменологических толкований формы юродственного поведения. Вряд ли у создателей житийного текста и его читателей могла в принципе возникнуть такая прямая ассоциация. Тот же Семен Шаховской в своей Похвале настаивает на автологичности — самостоятельной ценности образа юродивого, отрицая возможность возникновения какой-либо ассоциации с кем-либо из других персонажей культуры: "Препросто (т. е. обыкновенно.— *А. В.*) в житии пребывая, прося в добродетелех преизящне; во единой же ризе ходяше. И егда убо сия раздирашеся (т. е. рвалась, изнашивалась.— *А. В.*) иныя не требоваше, но к той же рубы пришиваше (т. е. заплатки, лоскутки.— *А. В.*), и наготу свою телесную покрываше (т. е. указывается практическая целесообразность накладывания заплат и не более того.— *А. В.*); и с тремя жезлы ходяше и тем Пресвятую Троицу преобразоваше" (см. о жесте Прокопия)²⁷.

Таким образом, юродивый Христа ради занял свое исключительное место среди христианских святых и персонажей народной культуры Севера. Причем "костюм" юродивого стал не только выражением внутренней сущности его обладателя, но и важным звеном на этапе становления самого образа в его типических и индивидуальных

чертах северорусского текста культуры. В отношении же персонажей антимира культуры понятие "костюм" не имеет никакого значения. Можно сказать, что "костюм" юродивого — это то, с чего начинается костюм во всей его символической значимости.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Федотов Г. П. Святые Древней Руси (X—XVII ст.). М., 1990.
- ² Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 517—518.
- ³ Буслаев Ф. И. Мои досуги. М., 1886. Т. 2. С. 44.
- ⁴ Житие преподобного Прокопия Устюжского. СПб., 1893. С. 223.
- ⁵ Там же. С. 237.
- ⁶ Житие Иоанна Устюжского // РГБ. Музейное собрание. № 13—65. Л. 208.
- ⁷ Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 4.
- ⁸ Житие Иоанна Устюжского. Л. 204.
- ⁹ Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 4.
- ¹⁰ Там же. С. 216.
- ¹¹ Там же. С. 242—243.
- ¹² Там же. С. 13.
- ¹³ Там же. С. 19.
- ¹⁴ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 50.
- ¹⁵ Житие Иоанна Устюжского. Л. 209.
- ¹⁶ Панченко А. М. Смех как зрелище. Древнерусское юродство // Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 92.
- ¹⁷ Здесь уместно напомнить другую параллель, которая связана с идеальным описанием в величальных песнях костюма жениха как признака богатства и красоты персонажа.
- ¹⁸ Буслаев Ф. И. Указ. соч. С. 44.
- ¹⁹ Керлот Х. Э. Указ. соч. С. 229—230.
- ²⁰ Житие Иоанна Устюжского. Л. 208.
- ²¹ Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетий). М., 1869.
- ²² Иконописный подлинник сводной редакции XVIII в. М., 1878.
- ²³ Соскин А. История города Соли Вычегодской. Сыктывкар, 1997. С. 165.
- ²⁴ Власов А. Н. Повесть о житии юродивого Андрея Тотемского // Памятники письменности в музеях Вологодской области: Каталог-путеводитель. Вологда, 1989. Ч. 1. Вып. 3. С. 263—272.
- ²⁵ Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 14.
- ²⁶ Панченко А. М. Указ. соч. С. 72—116.
- ²⁷ Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 242.

КОСТЮМ ПИНЕЖАНКИ

Много ли мы знаем о русской народной одежде, о том, как одевались крестьяне, жившие на просторах необъятной России?

Пойдемте на концерт русского народного хора из Рязани или из Пензы, из Архангельска или Вологды. Яркие, пышные костюмы создают радостное, праздничное настроение еще до начала пляски или песен. Но это народный театрализованный наряд. Он помогает создать на сцене образы красной девицы и добра молодца, близкие к сказочным.

Истинный же облик крестьянина был иным. И прежде всего потому, что не существовало единого "русского" костюма. За сотни лет в разных концах земли Русской сложились свои особенности в одежде, и люди твердо придерживались местных традиций. Но наиболее четко различалась по внешнему виду одежда жителей южных степных районов и лесов Севера. В женском костюме эти различия сохранялись и до начала XX века. Так хорошо знакомый каждому сарафан носили во всех районах севернее Москвы. А к югу от Москвы одевались по-иному. Ученые признают этот наряд более древним. Он состоял из рубахи с тяжелой шерстяной юбкой, у которой сбоку зачем-то вшивали вставку из тонкой бумажной ткани. Но именно эта вставка и оказывалась важным доказательством того, что в прошлом стан женщины просто оборачивался куском ткани. На талии он придерживался поясом. И действительно, не юбкой называют эту деталь южнорусского костюма, а поневой. Подобным образом на Украине носили плахту, в Молдавии — катринце, в Румынии — фой, кусок плотной ткани.

И на Севере, и на Юге люди старались сделать повседневную одежду удобной, хорошо приспособленной для работы и отвечающей природным условиям. Она защищала от летнего зноя и от зимнего холода.

Зато праздничный наряд современному человеку покажется, может быть, слишком сложным, великолепным сочетанием многих предметов и не всегда понятных деталей. Особенной сложностью конструкций (пожалуй, иначе и не выразишься) отличался головной убор, и девичий, и женский, для торжественных случаев. А обычно крестьянки носили платок или мягкую шапочку — повойник.

Держать себя в праздничном костюме, двигаться в нем надо было по-особому, неторопливо, с важностью.

А из чего шилась одежда? Главным образом из холстов и шерсти. Зимняя же — из овчин простой выделки. Большинство крестьянских костюмов, сохранившихся в деревенских сундуках наших бабушек или в собраниях музеев, сшито из домотканых тканей. Для этого употреблялись льняные, конопляные и шерстяные нитки. Их пряли дома и на "беседах" — веселых сборищах молодежи у кого-нибудь в избе. За прялкой у лучины проводили долгие зимние вечера. Усаживали за эту работу девочек лет с семи, приучая их ко всем тонкостям искусства пряжи или ткачихи. Плохую мастерицу народ высмеял в известной всем с детства песенке "Дуня-тонкопряха".

Ценили и умение хорошо шить. Швейные машины в деревнях перед революцией были редкостью. И шили крестьянки с помощью древнего приспособления — швейки. На севере швейки вырезались из дерева в виде фигурного столбика, вставленного в дощечку-донце. Приколов сшиваемые куски ткани к тряпочке, прибитой у вершины столбика, портниха садилась на донце, одной рукой натягивала ткань, другой работала иглой. Смотришь сейчас на любую вещь — сарафан, юбку, рубаху, передник, сшитую таким способом, и только удивляешься, как аккуратно, прямо положены стежки, как красиво и туго собраны сборки. Все ловко и крепко. Не распороть! Да и как же иначе. На гулянье девушку в небрежно сделанном наряде осудят женщины, сидящие в сторонке и наблюдающие за весельем молодых. Обязательно одна из них заметит: "Худа швея кака шила, криво ведь".

Покупные ткани всегда в деревне были особенно желанны. Воображая их великолепие, сказители в сказках и былинах упоминают "дорогие товары заморские", шелка, бархаты, "сукна багрецовые". Народная фантазия наряжает любимых героев в "платье цветное", "сапожки сафьяновые", "лапки семи шелков", шубы куньи и соболи. Божатушка — крестная мать былинного Дюка Степановича

гордо сидит, а на ней "мало-те шелку, вся в золоте". Так в сказке. Наверное, так же должны быть наряжены и "князь с княгиней" — жених с невестой в свадебных песнях.

А в жизни вплоть до начала XX века в деревне ценились ситец, кумач, ленты, золотые и серебряные галуны, гарусная всех расцветок шерстяная пряжа, шелковые, шерстяные и бумажные платки и шали. Их привозил крестьянин из города, возвращаясь с отхожего промысла, нес с ярмарки, покупал у офеней — мелких торговцев, ходивших по деревням с товарами. Русские крестьянки с большим вкусом умели сочетать в одежде материалы собственного изготовления с покупными, фабричного производства. Поэтому народный костюм, сделанный одаренной женщиной, владевшей искусством пряхи, ткачихи, вышивальщицы и швеи, всегда отмечен и цельностью, и художественностью.

Среди богатства женских народных костюмов выделяются строгой красотой наряды жительницы Русского Севера — пинежанки. В селениях по Пинеге, притоку Северной Двины, до 1930-х годов женщины еще носили свою национальную одежду.

Берега таежной реки долгое время оставались заповедным краем охотников, сплавщиков леса, хранителей тайн народной медицины, богатств русского фольклора и традиций народного искусства. Говорят, и колдуны водились. Долго здесь сохранялись старинные черты домашнего быта, праздники с качелями, хороводами, гуляньями вдоль села и, конечно же, народный костюм.

В Русском музее теперь берегаются привезенные с Пинеги сарафаны, рубахи, кокошники. Лет сто, семьдесят тому назад их приготовили себе в приданое искусницы, жившие в богатом торговом селе Сура. Оно расположено при впадении в Пинегу небольшой светлой речки Суры, тихо выходящей среди заливных лужков. Есть костюмы и из деревень, цепью растянувшихся по ее крутому высокому берегу, и из низинного Засурья. Деревень кругом много. Настоящий заповедник народного творчества.

Здесь и найден был свадебный наряд пинежанки. Состоял он из белой рубахи тонкого домашнего холста со сборчатым круглым вырезом у шеи и длинными узкими у запястий рукавами с белой сквозной, как кружево, вышивкой-перевитью. Сверху надевался красный суконный сарафан домашней выработки — пониток, так называла его старушка-владелица. Сарафан был косоклинный, замечательный своим старинным покроем и скульптурной четкостью формы. Спереди он подчеркивал стройность девичьей фигуры, с боков и со спины ниспадал крупными складками, мягко окутывавшими стан. И по цвету он был сказочно красив. Красное сукно

горело светлым жаром. Красный цвет пульсировал и разливался в глазах. Сарафан уже начинал казаться солнечным одеянием, и пламя его могло остудить только выбеленное на весенних снегах полотно рубашки. Это впечатление полыхания усиливали шелковые алые платки, заправленные на плечах под лямки сарафана, и янтарные бусы на груди.

Но главное в наряде невесты — головной убор. На ней блистала высокая повязка из широкого золотого галуна — хаза, завязанная на затылке парчовыми или красными лентами. Нижняя часть повязки расшивалась звездами мелким речным жемчугом или белым бисером. На лоб спускалась жемчужная узорная сетка — поднизь. В такой повязке — "девьей красоте" — пинежская девушка выходила на праздничное гулянье — метище, которое происходило летом, в определенный для каждого селения день. На эти метища девушки съезжались и сходились со всей округи. Владелицы драгоценного убора — повязочницы — украшали праздник. Появление их на гулянье встречалось с восторгом и тайной завистью. Им полагалось или "столбом стоять", красоваться на зеленом лугу, или тихо прогуливаться по деревне, когда парень позовет: "Пойдем ходить". В плясках и веселье участвовали девушки победнее, в платочках, прозывавшиеся "кокушницы" или "кукушки".

В свадебном обряде повязка символизировала вольное девичье житье в родительском доме. Во время расплетения косы повязку снимали. Невеста причитала и просила подругу вновь убрать ее голову по-девичьи:

"Уж перечеши меня по-старому да по-прежнему,

Уж ты положишь вольну-то волюшку, светлую да светлицу,

Дорогу да девью красоту — хазову да повязочку".

В один из торжественных моментов свадьбы, когда отец невесты выводил ее к жениху и жениховой родне, на ней поверх золотой повязки появлялся еще тяжелый, низанный жемчугом венец. Невеста кланялась каждому гостю, а одна из женщин-свадебниц поддерживала это великолепное сооружение. В свадебном наряде девушку можно было сравнить со светлой зарей, с красным солнышком.

По-своему красива и одежда замужней пинежанки. Женщины носили рубахи-воротушки с красными кумачовыми или пестроткаными рукавами и синий набойный сарафан того же косоклинного покроя, что свадебный. Сарафан подпоясывался тканым узорным шерстяным поясом. Длинные концы его низко свешивались сбоку. На голову женщина надевала повойник — мягкую шапочку, под него убирала заплетенные в две косы волосы. Повойник шился из кумача, а донце часто бывало парчовым. Удалось найти ставший

теперь редкостью кокошник, какой носили в верховьях Пинеги. Его высокое очелье (налобник) расшивалось золотными нитями. Узоры "кустики" шли в несколько рядов. Над очельем выступал красный валик, напоминавший полумесяц с рожками. Затылок прикрывался мягкой парчовой тканью. Чтобы очелье не сминалось, внутрь под него подшивали кусок бересты. Изнутри кокошник выстегивался ситцем.

Кокошники, как и повязки, заказывали специалисткам-мастерицам, умевшим шить золотом и низать жемчуг и бисер. Головные уборы стоили дорого и были достоянием не всякой семьи. Их берегли, подновляли. С конца XIX века и девушки, и женщины все чаще начинают носить и по праздникам набивной хлопчатобумажный или шерстяной платок. Сарафаны шили из холщовой ткани, которую заранее отдавали набойщикам синить и украшать узорами. Мастера-набойщики жили во многих селениях по Пинеге. Этим ремеслом владели мужчины и женщины. Одни обучались в Архангельске, другие — у славившихся своим искусством набойщиц с Мезени и Вашки. Ремесло часто становилось семейным занятием и передавалось из поколения в поколение. Доски для набивания холстов приобретались на ярмарках. Они квадратные, небольшие (16—20 см по одной стороне), составлены из 2—3 скрепленных деревянными шипами березовых дощечек или выделаны из целого куска дерева. С лицевой стороны в доски вбиты тонкие металлические пластинки, которыми выложен узор. Там и летящая птица, и фантастические цветы, и розетки, вызывающие в памяти великолепие набоек XVII—XVIII веков, и мелкие узоры, явно подражающие ситцам. Особенно часто на пинежских сарафанах встречаются скромные полосы, составленные из мелких листиков в елочку, будто серебром заколосилось синее полюшко.

О мастерстве местных набойщиков автору этих строк рассказал попутчик, 75-летний Дмитрий Гаврилович Минин из селения Верколы. Разговор происходил на катерке, который, мерно тархтя мотором, шел вверх по реке. Нескончаемо длилась северная белая ночь, медленно проплывали пинежские берега, то высокие, поросшие таинственным темным лесом, то низкие, зеленые, с отступившими куда-то во мглу деревьями. Речная вода струилась вровень с землей и казалась совсем черной, манила глубиной. Дмитрий Гаврилович вспоминал о своей матери, синильщице Настасье Максимовне Мининой. Она набивала холсты до первой мировой войны 1914 года. В работе ей помогала дочь. Заказы принимали дома и обслуживали только ближайшую округу. Пинежские набойщики, как правило, не ходили по деревням в поисках заказов. Их всегда хватало на месте.

Дмитрий Гаврилович помнил, как мать приготавливала красящий состав — вапу. Она размачивала белую привозную глину, смешивала ее с разведенным медным купоросом и добавляла в смесь топленого воску, купленного в монастыре. Вапа наносилась на доску с металлическими пластинками специальной подушкой. С доски, приложенной к холсту, растянутому на столе, печатался узор. Затем холст опускался в большой чан с синей краской — куб — и прокрашивался. Прокрашивался весь, кроме мест, закрытых вапой. Следующая операция состояла в отквашивании вапы особым составом. И тогда на глубоком синем фоне холста открывался белый рисунок. Холсты тщательно прополаскивались в реке, сушились и для придания им красивого вида до блеска натирались воском большим стеклянным диском — лошиллом.

Минина выучилась своему ремеслу от приезжей мастерицы с Вашки. И сама, в свою очередь, передала искусство набойки одной из женщин деревни Холм на Суре.

В конце XIX—начале XX века на Суре набивали холсты почти в каждой деревне. У местных жительниц и сейчас сохраняются прекрасные набойчатые сарафаны.

Один из сарафанов можно видеть в постоянной экспозиции Русского музея в окружении других памятников народного искусства. Его набивал сурский мастер Дементий Александрович Лазарев из деревни Прилук. Ткань сарафана орнаментирована более сложным способом по сравнению с обычными набойками. Покрасив холст в кубе и получив белый фоновый узор, мастер равномерно прошелся по всей поверхности ткани деревянным резным штампом и расцветил ее рельефно лежащей желтой и оранжевой краской. Пинежане называют эту плотную краску "сургучом". Сарафан, сшитый из "сургучевой" набойки, меньше мялся. Жесткая материя лучше сохраняла округлые складки.

От оранжевых и желтых пятнышек темная набойка преобразалась в богато изукрашенную, невиданную ткань. Из такой и сшит сарафан, о котором мы начали рассказывать. Синева его, как ночное небо. И будто по небу в строгом чине рассыпаны серебряные и золотые звезды. Тканый пояс на таком сарафане покажется радугой. А пинежский кокошник на голове женщины в таком наряде только и можно будет сравнить со златокованым венцом с полумесяцем. Сказка наяву! А из каких простых материалов все сделано. В этом-то и кроется главная тайна народного искусства. Действительно, верно говорится в старой поговорке: "Не то дорого, что красного золота, но то дорого, что доброго мастера".

Праздничную одежду шили и из покупных материй. Такая обнова

для дочери стоила пинежскому крестьянину очень дорого. Только девушки из наиболее зажиточных семей выходили на метище в голубых, синих шелковых сарафанах, в парчовой сборчатой безрукавке на лямках, под которые закладывались алые шелковые платки, и в золотой с жемчугами повязке на голове. Наряд повязочницы был действительно великолепен. Некоторые семьи одалживали у местных богачей наряд повязочницы, чтобы обрядить в него свою невесту — "княгиню". На Севере много бессолнечных — серых, сказали бы мы — дней. На фоне строгой северной природы и "светлооблачного неба", как воспринимает его северянин, сильное впечатление должно было производить на человека всякое "узорожье", приукрашенность, сопровождающая важные моменты в жизни, зрелищность обрядов. Ведь в прошлом других-то впечатлений было мало у "лесных людей" — пинежан.

Но сарафан-набиванник, как говорят на Пинеге, или гладкокрашенный синяк, обшитый сарафанной лентой или позументом (такие сарафаны носили глубокие старухи), оставался основной одеждой пинежанки. В сарафане зимой не холодно, летом не жарко. Удивительная, здоровая эта ткань — холст, хоть из льна, хоть из конопли. Хорошо в такой одежде ходить в лес за ягодами и грибами. Сучья, коряги, колючки не зацепляются, только скользят по плотной поверхности.

В силу природных условий вся жизнь края тяготела к лесу и к реке. Пинежские женщины много времени проводили у воды. Тут стирали, колотя белье палками или вальками. Весной, в половодье, вместе с мужчинами отважно работали на сплаве леса. Гнать к Двине плоты по бурно разлившейся Пинеге было делом трудным и даже опасным, но тем не менее привычным. Об этом промысле упоминается в свадебной песне. Невеста, покидая дом и родных, обращается к отцу:

"Лугового сенца да мне не важивати,

Да по быстрым реченькам

Да леса-то мне не сплавливати,

Уж ты тата, татенька,

Уж я тебе теперь-то да не работница..."

Ловить рыбу к столу тоже было женским делом. Девочки рыбачили с малолетства. Этот обычай по сей день в силе. На утренней или вечерней заре в стороне от деревни, а то и прямо у высокого берега под домами на глади реки всегда увидишь лодку с недвижно сидящей удильщицей.

Лет сто тому назад (как странно звучат эти слова, а на самом деле все было так недавно, в молодые годы наших бабушек),

отправляясь удить рыбу, женщины, одевались в длинные белые рубахи с прямыми рукавами, "рубахи-рыболовки". Сарафана в этом случае не полагалось. Только узорным тканым поясом обвязывали талию. Вся рубаха была на виду, поэтому, наверное, она богато украшалась узорным ткачеством и вышивкой. На груди и спине — тканые красные полосы мелких узоров. К подолу пришит широкий край с крупным вытканым красной нитью ромбическим узором. Рукава вышиты в подражание ткачеству, мелкими-мелкими стежочками и тоже только красным. А вышито вот что. На плечах — по три больших ромба с крючковатыми крестами со множеством отростков внутри каждого. Эти мотивы крючьев-крестов образуют как бы розетки. Ветви розеток пронизывает ритм кругового движения, будто вышивальщица хотела изобразить огненные колеса с крыльями. У запястий вышиты женские фигурки в ряд. Одна головой вверх, другая — вниз. Вверх-вниз, вверх-вниз... Фигурки составлены из ромбиков (голова, туловище) и треугольников (широкая юбка), подчиняясь общему геометрическому характеру орнамента рыболовной рубахи. Узоры словно таили в себе какую-то древнюю загадку, которую не могли разгадать вышивальщицы. Ткали и вышивали так, как учили матери. Одевались в эти рубахи потому, что такой был обычай. А может быть, кроме соображений удобства в далеком прошлом, подобные "рыболовки" служили ритуальной одеждой, чтобы обеспечить обильный улов рыбы?

Ученые стараются проникнуть в смысл народных орнаментов. По их мнению, ромбы и крючковатые кресты могли быть знаками небесного огня, солнца, тепла, а женские фигурки олицетворяют основу жизни — мать-сыру землю, часто упоминаемую в заговорах, сказках. Символичен и красный цвет узорочья. Красный — это красивый, добрый, солнечный.

Да, действительно, от такого наряда веет древними языческими временами, когда каждое дело сопровождалось таинственными обрядами и заклинаниями сил природы. Обращаясь к этим силам, древние люди искали у них помощи и покровительства.

Обряды с заговорами долго держались среди жителей Пинеги. В заговорах упоминаются и мать-сыра земля, и "реки текучие", "ручьи гремучие", "сине море". Стихия воды встает перед нами в величественных поэтических образах как живое, близкое людям существо. К ней пинежанка когда-то доверчиво взывала: "Вода-водица, мать-царица, сними тоску-кручину... снеси в сине море, там песком замой, хрящом зарой..."

Да, пятьдесят лет, прошедшие с тех пор, когда ленинградские фольклористы записывали от пинежских крестьянок эти заговоры,—

срок и небольшой, и вместе с тем огромный, так как за это время на Пинеге и в жизни, и в сознании людей произошли колоссальные изменения.

Уже в 1920-е годы фольклористы отмечали, что современность дает себя чувствовать во многом. Все таинственное, заговорное становилось поэзией, сказкой. Над ним подсмеивались. Молодые парни, ездившие по делам в Архангельск и носившие уже городскую одежду, с удовольствием принимали участие в традиционных играх и праздничных гуляньях. Но для них красота повязочницы олицетворяла теперь все отживающее и ненужное в настоящее время. Они сговаривались не выбирать девиц-повязочниц. Прогуливались по деревне с "кокушницами" в платочках, чтобы отучить богатеньких горячек от старинных костюмов. И в следующий праздник девушка не решалась надеть на голову златожемчужный убор.

Время шло. Новое победило и в быту, и в сознании, и в чувствах. Старинный пинежский костюм теперь олицетворяет своеобразие культуры пинежского края, художественную одаренность рукодельниц и мастериц прошлого. Красоту. За этой красотой едут из городов в деревню писатели, ученые, музейные работники. Старинные сарафаны, головные уборы показывают на выставках.

Своим наследием, его непреходящей красотой дорожат и жители деревни. Пинежские старушки хранят наряды, дают в них нарядиться певуньям и плясуньям, что выступают в клубах в художественной самодеятельности, в местном хоре, разыгрывая перед собравшимися то старинную свадьбу, то масленичное веселье. И сами старушки нет-нет да и оденутся в сарафаны.

Соберутся летом у какой-нибудь избы две-три. Сидят на солнышке, разговаривают, вспоминают что-то свое и на деревянных дощечках-бердышках, притянув гвоздями к бревенчатой стенке толстые льняные нити основы, ткут пояса, перебирают челночками эти самые нити-струны, заплетают их цветными уточными нитями. Ткут — и как будто в руках радугу держат. Им не надо куда-то ходить за красотой. Она живет в них.



Свадебный костюм пинежанки.
Вторая половина XIX в.
д. Труфанова Гора, Пинежский у.,
Архангельская губ.



Сарафан с "рукавами".
Конец XIX—начало XX в.
Узор набойки — "черемухов куст".
Пинежский у., Архангельская губ.



Рубаха-"рыболовка". 1880-е гг.
с. Сура, Пинежский у.,
Архангельская губ.



Фрагмент рукава
рубahi-"рыболовки".



Кошник. XIX в.
с. Сарчема, верховья Пинеги.
Сольвычегодский у.,
Вологодская губ.



Сарафан с "рукавами".
Начало XX в.
Мастер-набойщик Лазарев
Дементий Александрович
(1866—1940).
Узор набойки — "листики".
д. Прилук на р. Суре.
Пинежский у., Архангельская губ.

ПИНЕЖСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ XVIII—НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Традиционный пинежский женский костюм сохранил отработанные веками устойчивые формы до начала XX века.

Основу пинежского женского костюма составляет сарафанный комплекс, который включает в себя рубаху, сарафан, пояс. Наиболее старинным по форме был косоклинный сарафан, состоящий из двух прямых полотнищ спереди и одного прямого сзади и косых клиньев по бокам. Спереди полотнища не сшиты и удерживаются застежкой с длинным рядом пуговиц на воздушных петлях. Лямки спереди цельнокроеные, а сзади — пришивные.

Сарафаны из шелковых тканей с узорами из пышных букетов украшались золотым галуном, называемым на Пинеге "хазом", или кружевом, выплетенным на коклюшках из золотых и серебряных нитей; вырезными металлическими пуговицами, которые укреплялись на одежде при помощи шнура. Этот декор назывался на Пинеге "басаментами" и был расположен вертикально по застежке сарафана. Он подчеркивал стройность силуэта. Эти сарафаны поставлены на жесткую основу, чтобы материал держал форму, кроме того, в этом выражалось бережное отношение к ткани.

Названия этих сарафанов происходят от названия ткани, из которой они сшиты. Например, "штофник", "гарнитурник", "кашемирник" и др. Косоклинные шелковые сарафаны на Пинежье еще назывались "лопотинной".

Эти сарафаны носили с "рукавами" из тонких льняных тканей, миткаля, кисеи, украшенными тамбурным шитьем нитями того же цвета, или с рукавами, сшитыми из шелковых тканей. Рукава были

широкими. Белые — собраны у запястья в сборку с кружевами на концах. Шелковые шили на манжетах с несколькими пуговками, чаще перламутровыми. Позднее стали шить прямые рукава, которые заканчивались кружевами; они были очень широкими и поэтому перевязывались лентами. Назывались они на Пинеге полурубашьями, т. к. были короткими, без станов.

Более поздними являются прямые сарафаны, сшитые из 5—6 полос ткани, собранных сверху в мелкую сборку под обшивку. Держались они на плечах на отрезных лямках. Эти сарафаны украшались горизонтальной полосой декора по подолу, что как бы утяжеляло низ, придавало ему форму. Эти сарафаны также шились на подкладе или к подолу с изнанки подшивались широкие полосы подклада. Иногда к подолу пришивалась так называемая "щеточка" — ворсистая тесьма, которая предохраняла подол сарафана от износа и в то же время была украшением его.

Праздничные сарафаны прямого покроя шились из самых различных материалов: из двухцветной переливчатой тафты — шанжан, из гродетура, кашемира, других сложных по фактурным свойствам тканей, названия которых забыты или искажены произношением. Такие сарафаны чаще всего просто относятся к разряду так называемых "тканевых". Например, часто упоминается сарафан "канифасник", но при этом описания этой ткани самые противоречивые.

В XVII и XVIII вв. самым нарядным сарафаном был "штофник". В уездном городе Пинеге и ближних к нему деревнях носили штофные пары: штофник и шугай. На приобретение штофной пары затрачивался капитал, поэтому она переходила по наследству из поколения в поколение, давалась напрокат за деньги или за отработку и поэтому была источником дохода. Во второй половине XIX века шугай вышел из моды. Чаще штофник стали носить с парчовой коротеной. Коротена кроилась как косоклинный сарафан, только намного короче. Спинка коротены укладывалась широкими складками, которые создавали впечатление гофре. В таком сложенном виде коротена укладывалась на хранение. Все шелковые сарафаны носили в паре с коротеной.

В комплексе с коротеной носился девичий головной убор — "повязка". Это прямоугольная полоса ткани, посаженная на жесткую основу, подклад шили из красной или желтой ткани (ситец, сатин), внизу повязки делались специальные "ушки", к которым привязывали ленты; повязка скреплялась сзади и надевалась на голову. Сверху повязка оставалась открытой. В зависимости от того, из чего делалась повязка, она называлась парчовой, хазовой или кумачной.

Парчовую повязку шили из парчовой ткани, носили ее

как нарядную на вечерянки с гостями в съезжие праздники. Эта повязка была без присадки.

Хазовая повязка шилась из золотого, серебряного или медного хаза в 1 или 2 ряда (в зависимости от ширины хаза), низ повязки спереди украшался присадкой из мелкого речного жемчуга или бисера, перламутровыми бляшками или бусинами (пять прямоугольников 6 × 7 см, расшитых жемчугом или бисером узором, похожим на снежинку), а на лоб свешивалось "кружево" поднизи из того же жемчуга или бисера. Хаз мог быть серебряным, золотым или медным, и поэтому повязка называлась соответственно. Повязки "жемчужницы" были самыми дорогими, бисерные — дешевле. Эти повязки носили невестившиеся девушки. Это была "девья красота", с которой невеста прощалась на девичнике. В повязку наряжались девушки только в большие летние праздники на гулянье и в Святки на игрище в Васильев день. Комплекс из шелкового сарафана с коротеной и повязкой назывался на Пинеге "большим нарядом" и был самым богатым костюмом крестьянок.

Кумачная повязка изготовлялась из красного ситца или сатина, была без присадки. Надевалась повседневно, когда шли на гумно или на другие домашние работы. Сзади к ней крепились широкие ленты с бантами, которые еще называли "лопасти", т. к. ленты были широкими. Несколько лент укладывались одна на другую, скреплялись булавками и брошками и привязывались к "ушкам" повязки. Банты также прикреплялись сзади к повязке. Ленты были очень нарядные: шелковые клетчатые, атласные с вышитыми цветами, муаровые ("струеватые", как говорили на Пинеге).

Другим головным убором был кокошник. По сохранившимся сведениям, бытовали кокошники-"очапки" с выступающим спереди сверху небольшим козырьком. Верх такого кокошника покрывался бархатом или полубархатом малинового или вишневого цветов. Низ был парчовый и украшался узкой полоской бисера или жемчуга. Под очапок надевалась "шамшура" — шапочка из холста для предохранения кокошника от пота. По некоторым сведениям, носили их девушки еще до появления повязок.

В районе эти кокошники не сохранились. До наших дней дошли другие головные уборы, которые тоже называют кокошниками. Они похожи на повойник, сшиты из парчи, снизу пришит небольшой парчовый галун, сзади прикреплены ленты, как и у повязки. Эти кокошники носили молодые женщины по праздникам.

Девушки победнее, у которых не было повязки, носили в старину "почелки". Это сложенная по диагонали косынка из красного шелка, концы которой завязывались спереди так, чтобы кончики стояли,

как "ушки". Называли это "кустышки". Носили их и молодые женщины, закалявая сверху, чтобы не́ были видны волосы.

Женским же головным убором был повойник. Это круглая шапочка, состоящая из донышка и околыша, спереди приподнятая, а сзади прилегающая к голове. Сзади пришиваются ленточки-завязки, довольно длинные, дважды оборачивающиеся вокруг головы. Шились повойники из парчи, штофа, гарнитура, шелка. Шелковые повойники шили и с парчовым донышком, с богатой вышивкой. Для повседневной носки повойники изготавливали из красного сатина или ситца. Когда женщина выходила из дома, она поверх повойника надевала платок.

Иногда платки повязывали, как кораблики, в виде повойника, шапочки, завязывая концы на лбу в один узел. Носили на голове также платки и шали, которые изготавливались из различных тканей и носили разные названия: бумажные, гарусные, кисейные, шелковые, кашемировые, персидские, французские, ковровые, аглицкие и другие. Платки могли быть цветными или клетчатыми, но непременно с широкими каймами. Они завязывались узлом под подбородком (называлось это "кокушкой") или скалывались на булавку у горла. Большие шали завязывались или скалывались сзади на булавку, их концы распускались по плечам и спине. Иногда шали накладывали на плечи, заправляя концы спереди за пояс, или перекрещивали на груди, а концы также заправляли за пояс. Девушка, одетая в большой наряд, несла сложенную полосой шелковую шаль на согнутой левой руке.

Был на Пинеге и обрядовый головной убор — венец свадебный. Невесте на смотрины поверх повязки, у границы хаза и присадки, надевали венец, расшитый жемчугом или бисером, сканными серебряными нитями, цветными камнями и перламутром. Выглядела невеста в таком уборе великолепно!

Обязательной деталью костюма был пояс. Без пояса не выходили за порог избы. Пояса были самыми разными. С шелковыми сарафанами носили покупные пояса, плетенные из золотых и серебряных нитей узкие пояса, на концах которых были кисти или золотые маковки. Позже в деревнях стали сами шить опояски; к опояске подшивали или повязывали сверх нее широкую ленту, чаще всего муаровую.

С сарафанами попроще носили широкие плетеные или тканые пояса, а с сатиновыми и ситцевыми сарафанами — тканые узкие. Пояса повязывались на левом боку, длина их 4—6 аршин.

Поверх коротены с прямыми шелковыми сарафанами надевали на плечи три шелковых алых платка, называемых "аловицами". Первый

плат накладывался на плечи, концы его спереди пропускались через кольцо на грудь или перекрещивались, пропускались под лямки сарафана, и на этот плат укладывались на груди украшения. Затем на плечи накладывали второй плат, продевая концы его под лямки сарафана, и расправляли его в виде крыла кромками назад. Третий платок надевался поверх второго, концы его заправлялись за лямки коротены спереди с внешней стороны и расправлялись в виде крыла спереди и чуть вбок, как бы обрамляя нагрудные украшения. Назывались эти платы "кисьё", а кое-где их позднее называли "крылышками" и "перышками".

На шею надевали "наборошники" — жемчужное ожерелье ("ожерелко"), укрепленное на неширокой ленте. Середина ожерелья свисала свободно. Некоторые богатые девушки имели до ста ниток жемчуга. Наборошники из бисера нашивались на тесьму очень густо. Бисерные наборошники называли "перлами" и "перлышками". "Перлами" именовались и стеклянные бусы, которые вешали на шею вместе с серебряными цепочками с крестами. Девушка могла повесить на шею одновременно до трех цепочек с крестами, тогда один располагался посредине, а два других — по бокам. Цепи перекрещивали и переплетали нитями бус, чтобы не сбивались. Позднее стали носить янтарные бусы, складывая из них ожерелья, но жемчуг ценился дороже.

На руках носили так называемые "запястья" — браслеты из нескольких ниток жемчуга. Это была привилегия богатых девушек. Поскромнее были украшения, низанные жемчугом по атласу. Позднее стали носить всевозможные браслеты.

Ворота рубаш иногда вместо пуговиц скрепляли запонками. Серьги тоже были жемчужные, подешевле — серебряные, самые дешевые — бронзовые, медные и т. д. в виде колец, подвесок, пуговиц.

Важными украшениями одежды были ленты. В будни в косы вплетали косники с мелкими ленточками, а в праздники косники были с бантами-"кустышками" на конце.

В руках девушки держали носовые платки — "ширинки" — в сложном виде. Иногда их клали за вырез рубашки на груди. Платки могли быть не только белыми. По краям их обшивали кружевом.

На ногах в праздники носили "выступки", позднее — ботинки-"полуглянки" на резинках по бокам и ботинки с высокими голяшками на шнуровке, на небольшом каблуке. В повседневной жизни носили башмаки своешитые, "коты" с цветными чулками, лапти с онучами.

Из домашней льняной ткани шили повседневную одежду, в том числе сарафаны. На Пинеге бытовали различные сарафаны.

Камлотник — толстый косоклинный грубый сарафан черного цвета. Носили дома.

Синяк — косоклинный сарафан из домашнего холста, крашеного кубовой синей краской. Сарафан, сшитый из более грубого холста, ничем не украшался. Это нераспашной сарафан. Синяк из более тонкого холста украшался поверху и спереди вертикально "строками" из цветной широкой тесьмы в две полосы, а между ними пришивались металлические пуговицы (оловянные, медные) на петлях из тесьмы-шнура. Этот сарафан надевала невеста к венцу, старушки носили его в праздники; их и хоронили в этом синяке.

Китаечник — тот же синяк, но из покупной ткани — "китайки". Строки на нем не нашивались. Этот сарафан считался траурным.

Набиванник — в верховьях Пинеги — косоклинный, в среднем и нижнем течении — чаще прямой сарафан с набивным рисунком, подчас очень сложным. Кроме набивного рисунка, украшений на нем не было. Носили его на вечерянки, роженицы до 6 недель.

Пестрядинник — прямой сарафан из домашнего холста в белую, красную и синюю клетку. Носили дома, в Великий пост. Нарядными считались пестрядинники из более тонкой пестряди в крупную клетку, а также сарафаны из клетчатой покупной ткани.

Крашенинник — сарафан прямого покроя из домотканой ткани с разноцветными полосами. Такие сарафаны носили на вечерянки и субботки. В деревнях верховьев Пинеги они не бытовали.

Кумачник — косоклинный сарафан из домашнего холста, окрашенного в красный цвет, шился, как синяк со строками. Во многих деревнях он был свадебным нарядом невесты.

Позднее изготавливали кумачники из покупной ткани, шили их на плотной основе и с неширокими хазами вместо строк. Рубахи к этим сарафанам шили тоже из домашнего холста, но уже со станами. Низ стана украшался браным узором или коклюшечным кружевом. Женщины во время работы специально подтыкали подолы сарафанов, чтобы показать узор рубах.

Рубаха пестрядинная — рукава в пеструю клетку или в мелкую рябенькую полоску-крапинку со станом. с браным узором на подоле или без него, иногда с красными поликами-вставками на рукавах. Носили с пестрядинником, иногда — с набиванником.

Рубаха намышница — рукава белые из домашнего холста со станом или без него. На подоле может быть браный узор, на плечах или под мышками — красные вставки, на плечах и по краям рукавов — браный узор. Надевали с набиванником, пестрядинником, синяком.

Рубаха коклюшница — рукава из белого домашнего тонкого холста со станом. По подолу стана и низу рукавов, а иногда и по вырезу груди — коклюшечное кружево. Надевали с синяком, китаечником, кумачником.

Разновидностью этой рубахи была "исцельница" ("исцеленница"), т. е. цельная, неотрезная по талии, без кокетки. У нее были более длинные рукава. Такую рубаху надевала невеста на девичник с сарафаном-синяком и в ней плакала, "расшибалась", всплескивала руками. Второй разновидностью этой рубахи была рубаха "бранница". Рукава ее были украшены узорами в технике браного ткачества.

Пинежский район очень большой, он протянулся на 300 с лишним километров по реке Пинеге, поэтому трудно говорить о едином костюме, бытовавшем здесь. Существовали значительные различия в деталях одежды и в названиях одних и тех же предметов. Например, в Сурском кусту деревень и выше по Пинеге не носили коротень, как и платов-аловиц. Особенности костюма зависели от достатка населения или от влияния традиций соседнего региона. Так, жители деревень Кучкас и Нюхчи тесно общались с зырянами, поэтому испытывали влияние народной культуры коми. С другой стороны, одежда жителей уездного города Пинеги отличалась от одежды крестьянского населения. Там раньше стали носить пару (юбку с кофтой) и платье.

В своем докладе мы обратились в основном к тем особенностям костюма, которые характерны для всего района или для большинства деревень Среднего Пинежья.

**ЗИМНИЙ ДЕВИЧИЙ
НАРЯД С ШУБККОЙ
И ГОЛОВНЫМ УБОРОМ
"ШАПОЧКОЙ" НА ПИНЕЖЬЕ
КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА
(по материалам экспедиций
1993—1998 годов)**

Пинежье — один из немногих регионов Архангельского Севера, где до настоящего времени еще сохранился старинный русский костюм. И сохранился он не только в сундуках бережливых пинежанок, многие из них помнят, как в эти наряды одевались по праздникам, выходили в них на гулянья. Помнят все до мелочей, до каждой детали — традиции передавались из поколения в поколение. Эту особенность пинежанок еще в XIX веке отметил известный ученый-этнограф П. С. Ефименко: "Народное одеяние в Пинежском захолустье не подвержено колебанию моды... Старики и старухи проводят особенно тут свое влияние, строго отстаивают старину, освященную временем"¹.

Летние экспедиции 1993—1998 гг. Архангельского музея изобразительных искусств на Пинегу главным образом были посвящены изучению народной одежды этого региона и комплектованию коллекции праздничного костюма, основы формирования которой были заложены еще первыми музейными экспедициями в 60-х годах. Особое внимание уделялось тем населенным пунктам, где меньше всего проходила миграция населения*. Это старые пинежские деревни, входившие в XIX—начале XX века в состав крупных известных погостов, с коренными жителями старше 70 лет. За пять лет экспедициями были обследованы деревни нижнего и среднего течения реки Пинеги (карта-схема № 1). В ходе исследований было выявлено несколько комплексов девичьей и женской праздничной

* Имеется в виду советский период и до настоящего времени.

одежды, среди которых особый интерес представляет зимний девичий наряд с шубкой и редким головным убором — меховой шапкой, которую местные жители называют "шапочкой".

Зимняя верхняя праздничная одежда русских жителей Архангельского Севера конца XIX—начала XX века сохранилась гораздо хуже по сравнению с летней. До нас дошли только некоторые предметы женских и мужских зимних нарядов и в основном из отдаленных регионов Русского Севера, так называемых глубинок: Поморья, Мезени, Печоры, Пинежья. В собрании нашего музея имеются несколько суконных шубок из Мезенского и Архангельского уездов Архангельской губернии и одна шубка-"семишовка" из Олонецкой губернии. В 1997 году из экспедиции на Пинегу были привезены еще одна шубка и меховой головной убор — "шапочка". Этот привоз интересен тем, что оба предмета являются основными составляющими комплекса зимней праздничной девичьей одежды конца XIX—начала XX века, помимо этого зимний девичий головной убор "шапочку" можно отнести к уникальным экспонатам в собрании не только нашего музея. Исследователи русской одежды считают, что зимние женские головные уборы вообще встречались довольно редко среди крестьянского населения и бытовали в середине XIX века только на Севере и у казаков на Дону в зажиточных семьях².

По данным картографирования ученого-этнографа Н. И. Лебедевой, женские зимние шапки были распространены на Русском Севере в середине XIX века в Архангельской губернии в Архангельском, Холмогорском, Пинежском и Печорском уездах, на границе Архангельской и Олонецкой губерний (среднее течение реки Онеги), а также в Вологодской губернии (междуречье Уфтюги и Вычегды). В конце XIX — начале XX века зимние головные уборы сохранились лишь в Архангельском, Пинежском и Печорском уездах Архангельской губернии и в верховьях реки Ваги Вологодской губернии³. Из опубликованных материалов известно, что зимние головные уборы имеются в собрании Государственного Исторического музея в Москве⁴ и в Государственном музее этнографии в Санкт-Петербурге⁵. Зимний убор — чебак — из собрания Государственного Исторического музея по внешнему виду схож с головным убором из коллекции нашего музея (фото 1).

Первые сведения об этом головном уборе были записаны в экспедиции 1994 г. в д. Почезерье (старое название — Почезерская). Это было крупное поселение, входившее в конце XIX века в Труфаногорскую волость. Основная часть населения — зажиточное крестьянство, занимавшееся земледелием и охотой. Со слов информантов, в этой деревне во многих семьях имелись шапочки.

Упоминания об этом головном уборе были зафиксированы еще в шести крупных деревнях, которые принадлежали в конце XIX века к одной волости — Никитинской. Эта волость граничила с Труфаногорской. Никитинская волость располагалась в среднем течении реки Пинеги, где до середины XVIII века находился старый административный центр Пинежья — город Кевроль (ныне деревня Кеврола)*. Таким образом, все сведения о зимнем головном уборе собраны в деревнях, которые сосредоточены вокруг одного из древних поселений Пинежья. В нижнем течении реки Пинеги этот головной убор информанты не вспоминали. Хотелось бы отметить, что до экспедиции 1997 года представления об этом головном уборе мы могли получить только по описанию его пинежанами и по сохранившимся фотографиям. За три года предшествующих экспедиций нам ни разу не удалось увидеть шапочку. Пинежане очень замкнуты, их не сразу удастся разговорить, а уж убедить что-то показать или тем более продать... Здесь тяжело расстанутся с памятными вещами. И вот только в экспедиции 1997 г. нам посчастливилось не только увидеть этот головной убор, но и приобрести его вместе с шубкой в коллекцию музея. Кроме того, были подробно зафиксированы почти все детали костюма, в результате чего был выявлен весь комплект интересующего нас зимнего девичьего наряда, который состоял из суконной шубки, шапочки, сарафана, нескольких рубах и нижних юбок, одной или нескольких шалей, трех алых платков, которые носили на плечах, а также шейных и нагрудных украшений. Остановимся подробно на каждом предмете костюма.

Безусловно, главной частью наряда является шапочка. Само ласковое название головного убора говорит о том, сколь ценен он был для его обладательницы. Пинежане произносят это слово с характерным звуком "ц" вместо "ч" — "шапоцка".

Шапочка полукруглой формы, налобные и боковые части головного убора выполнены из меха** в виде большого валика, внутренняя часть которого заполнена утрамбованной овечьей шерстью. Затылочная часть головного убора плоская, сшита из грубого льняного полотна и украшена золотным шитьем. Узор шитья растительный, в виде крупных стилизованных цветков и бутонов. Затылочная часть шапочки внизу оторочена мехом. С боковых сторон пришиты тесемки-завязки (см. фото 1).

* Впоследствии административный центр был перенесен в город Пинегу, расположенный в устье реки Пинеги.

** Местные жители утверждают, что это мех куницы.

Тот факт, что на Пинежье в XIX веке были распространены зимние меховые шапки в качестве праздничного женского головного убора, засвидетельствован в дореволюционном издании П. С. Ефименко "Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии"⁶. В своем исследовании по Пинежью автор упоминает шапки-мезенки и шапки-самоедки, есть и краткое описание каждого головного убора: "Шапки-мезенки заменяют деревенским женщинам капоты барышень", а "шапки-самоедки закрывают все положение головы в виде скуфы"⁷. И хотя эти сведения для нас очень ценны, по ним довольно сложно определить тип нашего головного убора.

В ходе экспедиций было установлено, что шапочка являлась девичьим головным убором, женщины его не надевали. Это подтверждает и тот факт, что он входил в комплект вместе с тремя алыми платками и нагрудными украшениями, которые на Пинежье были принадлежностями только девичьего наряда. Обладательниц такого головного убора, который имели только богатые крестьянские семьи, называли "шапочницами".

Носили шапочку с длинными, до пояса, шелковыми лентами — "долгими", как говорят пинежане. Их могло быть от трех до пяти. Закрепляли ленты на затылочной части головного убора за специальную петельку, которая была пришита на внутренней стороне шапочки. Ленты носили не только одноцветные, но и с узором. Одноцветные — "красные да аленьки" — назывались "струеваты", а среди узорных пинежанки особо ценили голубые с красненькими цветочками.

Ленты продергивали через петлю и складывали пополам таким образом, чтобы они спадали — "струились" каскадом по спине девушки. Верхнюю ленту, как правило самую красивую, узорную, складывали бантиком — "ушками", оставляя при этом два длинных конца.

Под шапочку надевали белый ситцевый платок, а сверху — красную шелковую косыночку, завязывая их на затылке "колпачком". Белый платок плотно обхватывал голову, а косынку повязывали так, чтобы на лбу, когда сверху надевали головной убор, виднелись только небольшие кромки белого и красного цветов. Следует заметить, что об этих платках вспоминают не все пинежанки, только более старшего возраста.

Шубка. На Пинежье шубкой (шубой) называли обычно верхнюю женскую одежду в виде приталенного полупальто, сшитую из черного или темно-синего сукна на подкладе из ватина или меха. Для подклада женских шубок использовали мех белой овцы. Шубка являлась и девичьей, и женской одеждой. Женщины надевали ее с

другим головным убором, чаще всего с платком, шалью. По покрою шубка двубортная, с невысоким воротничком-стойкой. Рукава втачные узкие, с манжетами или без них. По линии талии шуба отрезная. Со стороны спины на нижней части — расклешенной юбке — делали сборки. Верх спинки выкраивали с овальными рельефами. Плечевые швы переда шубки смещены на спинку (рис. 1).

Исследователи русской одежды считают, что одежда со сборками была известна еще в XVII веке, более широкое распространение среди крестьянского населения она получила в XVIII—середине XIX века⁸. В материалах П. С. Ефименко⁹ упоминается шубка как вид праздничной женской одежды, и по покрою экспонат из коллекции нашего музея схож с описанием исследователя.

Пинежанки шубы со сборками называли "с моршинками" или же "с борками". Шили их у мастериц на заказ. В каждой крупной деревне или погосте были такие мастерицы. Под шубку надевали "тканевый"* или сатиновый сарафан — прямой, на длинных узких лямках. Под сарафаном были рубашка и нижние юбки на плотном подкладе из льняного полотна, две или одна, если подклад ее был на ватине.

Поверх шубки на плечи накидывали шали, сложенные клином, их могло быть несколько. Экспедициями зафиксировано два варианта ношения шали: в одном из них вначале накидывали суконную** шаль, а поверх нее еще две — кашемировую, затем шелковую. Шали накидывали на плечи таким образом, чтобы был виден край нижней шали. Во втором случае на шубку надевали одну или же две шелковые шали. Интересен тот факт, что в первом варианте шубка под шалью была на ватине, а во втором — подклад ее был меховой. Видимо, суконную шаль носили для тепла, а не только с целью украшения наряда или как признак, свидетельствующий о богатстве семьи.

Поверх шалей девушки на плечи надевали еще и три алых шелковых платка, укладывая их строго определенным способом. Традиция носить на плечах такие платки характерна не только для зимнего девичьего наряда, встречается она и в летнем наряде девушек в комплексе с головным убором — повязкой¹⁰.

Для зимнего наряда характерны два способа укладки платков:

* Тканевым на Пинежье называли сарафан из дорогой, покупной плотной полушелковой материи.

** Это большая по размеру плотная полушерстяная шаль в крупную клетку на белом фоне. Пинежане называют ее "белоклетая". Размер шали 155 × 155 см, кисти — 11. Когда такую шаль девушки надевали на плечи, то концы ее спадали до пят.

первый — с накладным воротником, во втором случае использовались лямки сарафана.

Первый вариант был записан в д. Покшеньге от Марии Федоровны Богдановой, 1927 г. р. У нее и были приобретены в коллекцию музея шапочка и шубка. Эта женщина не только сохранила уникальные предметы народной одежды XIX века, но и унаследовала дар прекрасной рассказчицы, умной, живой, обладающей характерным народным юмором. Мария Федоровна сохранила черты истинных пинежских модниц — "наряжух", которые помнят все до мелочей, настолько укоренилась в них вся неспешность и последовательность традиции наряжаться и носить костюм, перенятая когда-то от бабушек и матерей.

Итак, рассмотрим первый способ. Платок складывали косынкой и накидывали на шали, затем концы платка закладывали под воротник и укладывали вперекрест на груди (правый конец накладывается на левый). Воротник небольшого размера, шит шалькой. Та часть его, которая закрывала плечи и шею, выполнена из неплотной х/б ткани. Нагрудная часть воротника меховая, на подкладе из ситца (фото 2). Далее второй шелковый платок надевали поверх первого, а концы его, каждый со своей стороны, продевали под воротником (от головы) и укладывали на плечи — это были "крылышки". Третий, верхний, платок закрывал сверху первых два, а концы его продевали под воротником (от плеча) и укладывали на грудь — "перышки".

Второй вариант был записан в д. Ваймуше от Анны Ивановны Ермолиной, 1927 г. р. В этом случае концы платков продевали под лямки сарафана*, так как не было накладного воротника. Выглядело это так: верхняя часть шубки от воротника-стойки расстегнута (верхняя петля), лямки сарафана подтягивали к воротнику и оставляли петельки, которые торчали из-под воротника. Первый, нижний, платок стягивался у шеи на кольцо. Концы двух остальных платков последовательно продевали через петельки у воротника тем же способом, что и в варианте с накладным воротником.

Тот факт, что на Пинежье существовал обычай украшать девичий костюм шальями и платками, подтверждает дореволюционное издание В. Ф. Миллера "Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея"¹. Хранитель коллекции писал: "На плечи же девушки, надеваясь к хороводу, накидывают от 3 до 10 гарусных, шерстяных и шелковых платков, и чем более платков, тем костюм считается наряднее. Все платки складываются клином и надеваются

* Этот вариант экспедицией проверялся и в других деревнях, не все информанты вспоминают его.

на шею, причем самый большой платок надевается на низ, а на него остальные поменьше, так, чтобы видна была кромка или бахрома каждого платка".

Завершали такое убранство костюма нагрудные украшения. На Пинежье вплоть до начала XX века сохранялся обычай носить нагрудные серебряные или из простого металла кресты. В девичьем костюме их могло быть несколько. Известно, что в костюме повязочницы* их было от трех до пяти¹². На шубку надевали до трех крестов с цепями. Цепи были длинными, широкими и состояли из нескольких рядов спаянных между собой мелких колечек. Считалось, что чем больше колечек на цепи, тем богаче невеста. Пинежанки сохранили традицию переплестать на груди цепи так, чтобы цепь каждого креста была видна. Переплетали их вместе с янтарными бусами, которые также украшали наряд девушки. Количество "рядок" янтарей достигало пяти. Грудь девушки в таком убранстве выглядела массивной, как в кольчуге. Среди других украшений, которые дополняли наряд девушки, были шейные украшения.

Шейным украшением являлась узкая полоска льняной ткани, расшитая бисером или речным жемчугом и украшенная перламутровыми пашками и цветными стеклами, которые имитировали рубины, изумруды и сапфиры. Назывались такие украшения "перлышко", "перло". Надевали их поверх широкого белого воротничка-стоечки с мелкими складками по краям (местное название — "ожерелок"), который плотно закрывал шею девушки и застегивался сзади.

На ноги к такому наряду надевали валенки "катанки", по другому их еще называли "катушки".

Наряд с шапочкой бытовал на Пинежье почти до 30-х годов XX столетия, и большинство информантов, с чьих слов были записаны сведения, являлись свидетелями того, как наряжались девушки в этот наряд, ездили в нем на зимние съезжие праздники.

Зимними праздниками были Рождество, Крещение, Сретение, масленица. Выхода "шапочниц" на этих праздниках ждали. Это было настоящее зрелище, на которое собирались вся округа и приезжие гости. На Крещенский праздник, например, шапочницы чинно выходили в церковь "на воду"^{**}. Во время масленичных гуляний "в шапку" наряжались только в субботу, когда праздники уже подходили к концу, перед Прощеным воскресеньем. Основная

* Повязочницей на Пинежье называли девушку, которая имела головной убор — повязку.

** Имеется в виду освящение воды во время праздничного богослужения.

цель этих выходов заключалась в просватании девушки: одевая ее в самое лучшее, показывали невесту, ее красоту, богатство.

Зимний наряд пинежской девушки является свидетельством того, что народный костюм Пинежья — неординарное явление в художественной культуре Русского Севера, которая берет свои истоки еще в допетровской Руси и требует дальнейшего изучения.

Информанты:

1. Ольга Федоровна Либерова. 1924 г. р., д. Почезерье.
2. Августа Александровна Туряпина. 1924 г. р., д. Печгора.
3. Марфа Александровна Осипова. 1917 г. р., д. Труфанова Гора.
4. Ульяна Трофимовна Гладкобородова. 1930 г. р., д. Почезерье.
5. Августа Аристарховна Черносова. 1914 г. р., д. Почезерье.
6. Марфа Афанасьевна Макеева. 1924 г. р., д. Веегора.
7. Анастасия Степановна Капшина. 1913 г. р., д. Чешегора.
8. Александра Васильевна Воробьева. д. Чешегора.
9. Ирина Васильевна Кордумова. 1918 г. р., д. Шотова Гора.
10. Екатерина Саввична Самсонова. 1913 г. р., д. Шотова Гора.
11. Анна Ивановна Ермолина. 1927 г. р., д. Ваймуши.
12. Мария Федоровна Богданова. 1927 г. р., д. Покшеньга.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. 1. Описание внешнего и внутреннего быта. М., 1877. С. 49.

² Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX—начала XX века // Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1967. С. 235.

³ Там же. Приложение. Карта-схема №№ 57, 58.

⁴ Русский народный костюм. М., 1989. С. 53, ил. 40.

⁵ Шангина И. И. Обрядовая одежда восточных народов в собрании Государственного музея этнографии народов СССР // Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—начала XX в. М., 1984. С. 162, рис. 1.

⁶ Ефименко П. С. Материалы по этнографии...

⁷ Там же. С. 58.

⁸ Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX—начала XX века // Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1967. С. 244.

⁹ Ефименко П. С. Материалы по этнографии... С. 56—58.

¹⁰ Кислуха Л. Ф. Наряд повязочницы на Пинежье конца XIX—начала XX века // Народная культура Русского Севера. Архангельск. 1997. С. 158.

¹¹ Миллер В. Ф. Систематическое описание коллекции Дашковского этнографического музея. Вып. 3. 1893. С. 3.

¹² Кислуха Л. Ф. Наряд повязочницы на Пинежье... С. 156—160.



Карта-схема 1. Пинежский уезд. Архангельская губерния.
Конец XIX века.

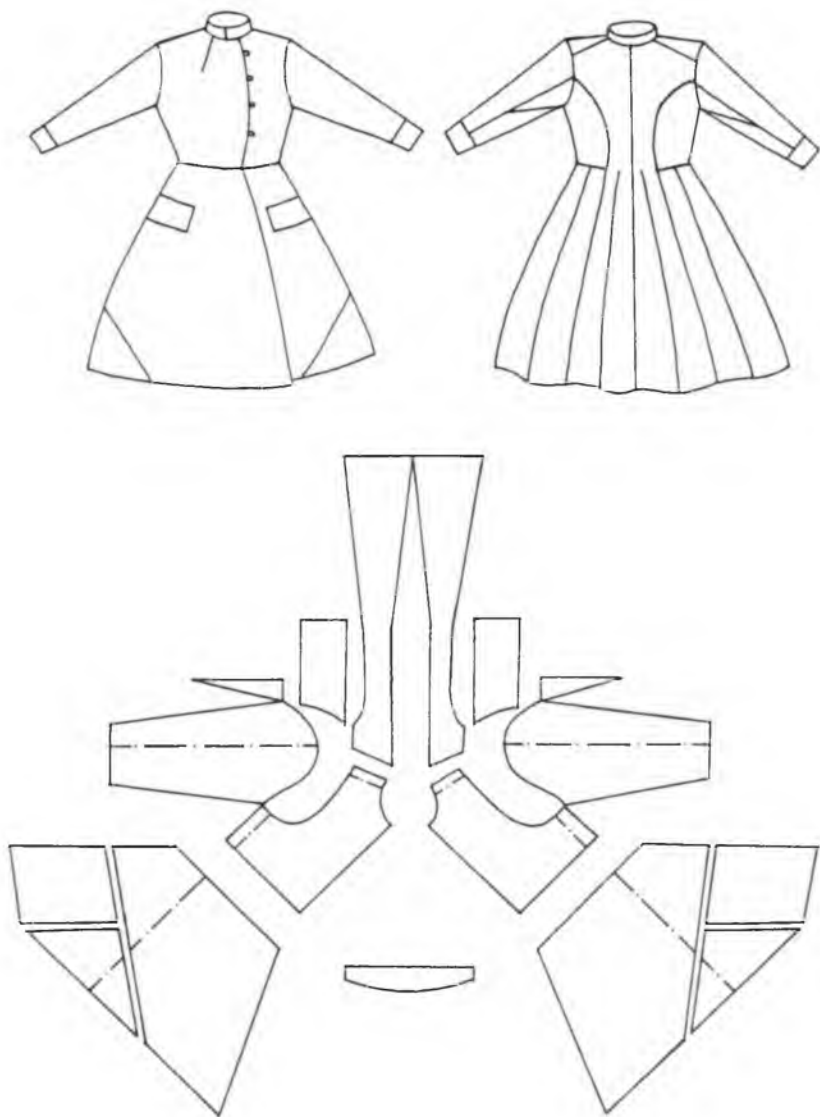


Рис. 1. Схема края шубки из д. Покшеньги Пинежского уезда
Архангельской губернии.
Собрание АОМИИ. КП № 21049/97 г.



Фото 2.
Мария Федоровна
Богданова, 1927 г. р.
из д. Покшеньги в шапочке и
шубке с накладным воротником.

Фото 1 (а, б).
Девичий зимний головной
убор "шапочка".
Архангельская губерния.
Пинежский уезд,
Никитинская волость,
д. Марьина Гора.
Мех, шелк, льняное
полотно, бить, трунцал,
канитель, х/б тесьма.
Золотное шитье. 39×32 см.
Собрание АОМНИ.
КП № 21763/98 г.



КАТАЛОГИЗАЦИЯ КОЛЛЕКЦИИ ЖЕНСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ "ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РУССКОГО СЕВЕРА"

В коллекции народного искусства и одежды музейного объединения "Художественная культура Русского Севера" головные уборы составляют около трехсот предметов, не считая платков и шалей, которые использовали в качестве как головной, так и наплечной одежды.

На Русском Севере головной убор являлся одной из самых ярких и важных деталей народного костюма. Праздничные головные уборы северянок отличаются большим разнообразием. Так, по головному убору еще в начале нашего столетия можно было определить семейно-возрастной, социальный статус женщины, ее региональное происхождение.

Начало формирования коллекции положено в 1960-е годы. Большинство уборов было собрано сотрудниками музея в экспедициях по районам Архангельской области. Активная работа по комплектованию коллекции велась и в городе. У жителей города Архангельска приобретено более пятидесяти уборов.

Одним из наиболее важных видов деятельности музея является описание и систематизация музейных коллекций. Работа по описанию и атрибуции коллекции головных уборов была проведена в 1984 году. Недавно были обработаны сведения еще по 70 уборам, поступившим за последние годы, а в каталог внесены поправки и новые сведения.

Уборы были рассмотрены и классифицированы по их конструктивным особенностям, а также выделены некоторые локальные особенности в оформлении однотипных уборов из разных местностей. За основу была взята классификация, принятая в этнографических сборниках, статьях и определителях по материальной и духовной

культуре русского народа¹. При описании головных уборов, их датировке, определении места изготовления и бытования были использованы в первую очередь сведения, полученные при сборе предметов музейного значения в экспедициях. Работа в экспедициях помогла узнать и уточнить многие местные названия, которые в различных волостях, а иногда и деревнях, у одинаковых уборов не совпадают, и, наоборот, одни и те же названия означают разные уборы или их части. Эти сведения могут быть полезными не только для музейных работников, но и для специалистов по истории фольклора и русского языка.

К сожалению, часть коллекции поступила без легенд о месте происхождения и бытования. Поэтому для более успешной работы по атрибуции уборов были проведены сравнения с подобными атрибутированными памятниками из музейных коллекций города Архангельска и области, Карелии, Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, а также с опубликованными предметами из собраний центральных музеев. Среди общераспространенных в конце XIX—начале XX века в коллекциях районных музеев были выявлены редкие, а порой и уникальные девичьи и женские уборы XVIII—первой половины XIX века.

В ряде случаев для более точной характеристики предмета использованы результаты исследований, полученные в ходе реставрационных работ. Так, неоднократно при демонтаже ветхих головных уборов внутри обнаруживали фрагменты деловых бумаг, содержащие различные сведения: даты, названия волостей. Анализ чернил и почерка помог в ряде случаев подтвердить датировку.

Таким образом был подготовлен к печати каталог "Головные уборы Русского Севера" и составлена рабочая картотека, которой мы успешно пользуемся при атрибуции и реставрации уборов. Эти сведения важны особенно в тех случаях, когда имеются переделки, поздние заплатки или утраты.

В каталоге выделены девичьи и женские головные уборы. Далее расположение материала проведено по типам головных уборов. Описание уборов дано по единой схеме: название, дата, место изготовления и бытования, краткое описание предмета с указанием материалов и техники, размер, способ и дата поступления в музей, инвентарный номер. В дополнительных рубриках перечислены аналогичные предметы из других коллекций, сообщены сведения о проведении реставрационных работ. Большинство работ выполнено реставраторами Архангельского филиала ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря.

Половина уборов происходит из Олонецкой губернии, причем большинство из них из Каргопольского уезда, несколько из Пудож-

ского и Вытегорского. Более ста предметов представляют уезды Архангельской губернии, более сорока — Вельский и Сольвычегодский уезды Вологодской губернии. По времени большинство уборов относится к XIX—началу XX века.

Коллекцию составляют в основном праздничные уборы, так как они представляли не только художественную, но и материальную ценность семьи, их бережно хранили и передавали по наследству из поколения в поколение. По праздничному головному убору можно было судить о достатке семьи и социальном положении женщин.

В музее преобладают женские уборы. Девичьи уборы представлены незначительно, их не более тридцати. Это объясняется не только поздним формированием коллекции, но и тем, что в конце XIX—начале XX века в некоторых уездах и волостях далеко не каждая девушка обладала праздничным убором.

Форма головного убора зависела от прически. По обычаю русские девушки оставляли волосы непокрытыми. Замужние женщины их убрали из боязни "засветить волосом" и тем самым причинить вред себе или будущему ребенку. Отсюда возникла форма девичьего убора в виде обруча, а женского — наподобие облегающей шапочки².

В результате сложных историко-культурных связей, особого социально-экономического уклада, природно-климатических условий в разных районах Русского Севера закрепились определенные формы уборов. Они отличаются некоторыми конструктивными и стилистическими особенностями.

В ряде столичных и северных музеев хранятся редкие экземпляры архаичных девичьих уборов — *почелки (подчелки), коруны, венцы*.

В Архангельском музее наибольший интерес представляет убор второй половины XVIII века из Каргопольского уезда — подчелок, детали которого расшиты мелким прозрачным бисером узорами из затейливо переплетающихся антропоморфных и зооморфных форм с солярными знаками (фото 1). Нам известно всего два аналогичных убора, которые хранятся в Карельском государственном краеведческом музее в Петрозаводске³.

Другой старинный убор в форме венца, украшенный вышивкой белым мелким бисером по бели и цветными стеклами в оправках, был приобретен недавно во время экспедиции по Пинежскому району⁴. Уборы из других коллекций, вырезанные в форме венца, с подобным оформлением происходят в основном из Шенкурского уезда Архангельской губернии.

К сожалению, ввиду позднего создания музея, в коллекции нет других редких девичьих уборов. Чтобы иметь более полное пред-

ставление о старинных уборах, в приложении к каталогу мы поместили описания нескольких редких девичьих уборов из коллекций музеев Архангельской области: почелка из коллекции Шенкурского краеведческого музея, коруны из Сольвычегодского историко-художественного музея, головодца из Архангельского музея деревянного зодчества, плачеи из Сольвычегодского музея.

Почелок из Шенкурского краеведческого музея украшен характерными для шенкурских венцов подвесными позолоченными металлическими пластинками, которые при ходьбе издавали своеобразный звук.

В музейных коллекциях Архангельска и Вологды хранятся коруны из Сольвычегодского и Никольского уездов Вологодской губернии, аналогичные коруне из Сольвычегодского музея.

Головодец (подчелок) из музея деревянного зодчества происходит из Вельского уезда, как и головодец из собрания ГМЭ. В Вологодском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике хранятся аналогичные уборы из Шевдоницкой волости Тотемского уезда Вологодской губернии⁴. Плачея (почелок) — редкий девичий убор — поступил в Сольвычегодский музей из деревни Монастырь Горковской волости между 1917 и 1924 годами⁵.

Девичьи праздничные уборы северянок в конце XIX—начале XX века различались незначительно. *Повязки* из Архангельской и Вологодской губерний шиты из полосы ткани и галуна, сзади скреплены и завязаны на парчовые или шелковые ленты.

Архангельские повязки расшиты бисером, жемчугом, перламутровыми плашками, снизу обрамлены узорной поднизью. Повязки такой формы в конце XIX—начале XX века бытовали почти во всех уездах Архангельской губернии за исключением части Кемского и Александровского уездов, где девушки в качестве праздничного убора носили повязку, сложенную из шелковой косынки и украшенную по очелью полосой из жемчуга или бисера.

Повязки из Сольвычегодского уезда Вологодской губернии украшены золотным шитьем и галуном (фото 2).

Каргопольские *перевязки* оформлены в виде невысокого обруча из ткани или галуна на твердой основе. Большинство украшено воланами и узорами из жемчуга, бисера, перламутра. В результате обработки всех полученных сведений в ходе работы по каталогу были выявлены более узкие, локальные, особенности каргопольских уборов, которые проявились в выборе материалов и орнаментальном оформлении⁷.

Перевязки из центральных волостей Каргополя украшены массивной многоярдной поднизью из жемчуга и бисера, сверху вышит

мелким жемчугом миниатюрный узор. Перевязки из северных волостей Каргополья, по реке Кене и в районе Кенозера шиты бусом — стеклянными перламутровыми бусинами. А перевязки из юго-западных волостей Каргопольского уезда и смежных волостей Вытегорского и Кирилловского уездов орнаментированы перламутром.

Из женских головных уборов в коллекции представлены сороки, кокошники разных типов, повойники и сколки.

Сороки в конце XIX века донашивали пожилые женщины. Особенно широко они были распространены в Каргопольском и в ряде других уездов Олонецкой губернии, а также в Онежском уезде Архангельской губернии. Каргопольские сороки украшены золотым шитьем по очелью. В коллекции музея более сорока обычных сорок и одна редкая, являющаяся переходной по типу к каргопольскому кокошнику. Очелье выкроено с паушами и орнаментировано узором с круглой розеткой в стилизованной фигуре — характерными атрибутами каргопольского кокошника (фото 3). У онежских сорок в отличие от каргопольских золотой вышивкой украшены не передние части, а задники. От этих сорок по оформлению отличаются сороки из Сольвычегодского музея, сшитые из льняного полотна и украшенные вышивкой с геометрическими орнаментами. Для поддержания формы под сороку надевали сдерику — небольшой колпачок с плотным "копытцем" в верхней части. В музейных коллекциях это большая редкость, в собрании музея хранятся две сдерики.

В коллекции музея собраны кокошники из разных районов, отличающиеся по форме и орнаментации.

Наибольшую группу составляют кокошники каргопольские, в коллекции их более тридцати (фото 4). Они представляют собой облегающую шапочку с ушами и с выдающимся вперед очельем. Центральная часть у всех кокошников орнаментирована узором с круглой розеткой посередине и растениями по сторонам, которые из-за плотного шитья не всегда хорошо читаются. На боковых деталях, паушах, вышиты полные и срезанные розетки. Каргопольские кокошники происходят из Каргопольского уезда, а также из ряда прилегающих к нему уездов Олонецкой и Новгородской губерний. В разные местности Каргополья они, как и девичьи уборы, отличаются особыми приемами оформления. В первую очередь это проявляется в выборе материала, от которого зависит и художественное решение⁷.

Поверх кокошника состоятельные каргополки надевали миткалевый плат, большой угол которого был украшен крупным золотым узором. В коллекции музея они хорошо представлены.

За пределами бытования каргопольского кокошника: в Пудожском,

Вытегорском и в некоторых других уездах Олонецкой губернии — были распространены кокошники типа повоя из темно-красного бархата или шелка с золотным шитьем, в основе которого — однотипные узоры из цветов с птицами или двуглавыми орлами. Большинство таких кокошников в музейных коллекциях изготовлены в Коловской волости Пудожского уезда.

Шенкурский уезд Архангельской губернии представляют в музее всего несколько шенкурских кокошников в виде кумачовой или ситцевой шапочки, орнаментированной золотным шитьем, характерным для этого района. К сожалению, в собрании нет так называемого копытца, упоминаемого в этнографической литературе, которое надевали под убор для придания формы⁸.

Кроме такого типа шенкурского кокошника, в Шенкурском и Архангельском краеведческих музеях представлены женские головные уборы из Шенкурского уезда, оформленные в виде трапециевидной шапочки.

По форме к шенкурским кокошникам близки уборы, бытовавшие в Гавриловской и Горковской волостях Сольвычегодского уезда, сшитые в виде мягкой шапочки, с узким твердым выступом по верхнему краю очелья — копытцем. В этих уборах соединены воедино твердая и мягкая части. Их называли по-разному: *кокошник*, *копытце*, *самшура*.

Не меньший интерес представляют кокошники сольвычегодские. Они сшиты в виде шапочки с выступающим вперед округлым очельем. В коллекции музея представлены кокошники из Верхнетоемской, Ляховской и Черевковской волостей Сольвычегодского уезда. Уборы богато украшены золотным шитьем. Траптовка растительных узоров изысканна, вышивка выполнена очень профессионально. Архаичные узоры вышиты проще. Художественным мастерством и высоким техническим исполнением отличаются кокошники, изготовленные в Черевковской волости.

Самыми распространенными в большинстве волостей Сольвычегодского уезда, как и в других уездах Вологодской губернии, были кокошники типа сборника — *сборники*, *мархатки*, *борушки*, *шамшуры*. Сборники разных местностей отличаются размерами и видом сборчатого выступа над очельем, декоративным оформлением уборов. В коллекции музея собраны сборники из Сольвычегодского и Вельского уездов. Самым ранним и наиболее интересным убором типа сборника в коллекции музея является кокошник, привезенный из поморского села Лопшеньги (Архангельский уезд), представляющий собой соединение нижней части архангельской девичьей повязки и большого круглого сборника. В конце XIX века такие уборы были

редкостью, их донашивали молодые женщины в поморских селах Летнего берега⁹. В музейных коллекциях это большая редкость, аналогичный убор есть в Государственном Историческом музее.

Во второй половине XIX—начале XX века самыми распространенными женскими головными уборами в Архангельской губернии были повойники. Они различаются по уездам, а иногда и по волостям размерами и формой донца, примененными материалами, стилистическим решением в выборе цвета и орнаментации.

В музее собраны поморские повойники с золотным шитьем из Архангельского, Кемского и Мезенского уездов, повойники из парчовых и шелковых тканей из Пинежского и Мезенского уездов. Повойники повязывали по очелью сложенной шелковой косынкой, оставляя спереди торчащие концы — *кустышки*, *кусты*, которые в разных районах делали по-своему, они отличались формой и размерами, придавали костюму местный колорит.

Повойники с западного побережья Белого моря, из Кемского и Онежского уездов, оформлены овальным донцем с золотным шитьем. В музее они представлены всего двумя экземплярами, но большими собраниями таких уборов обладают музеи Петрозаводска и Соловецкий музей-заповедник. Большинство этих уборов вышито в посадах и селах Западного Поморья.

Повойники из Архангельского уезда, с Летнего берега Белого моря, отличаются круглым донцем. Они украшены шитьем из других регионов Русского Севера, часто сшиты из фрагментов золотного шитья от уборов. Повойники с Зимнего берега, из Архангельского и Мезенского уездов, с круглым донцем, украшены цветочными узорами золотного шитья, их называли еще и коваными из-за плотного стиля вышивки (фото 5).

Большинство повойников начала XX века из Мезенского уезда сшиты из парчовых тканей. Некоторые повойники из Койнасской волости расшиты бисером.

Пинежские повойники сшиты из шелковых тканей, чаще всего красного цвета. Часто вместо косынки для повязывания по очелью шили специальные налобники с кустышками.

В начале XX века в уездах, расположенных вблизи городов, получили распространение уборы, возникшие под влиянием городской моды, сшитые или сколотые из шелковой ткани в виде небольшой шапочки. В музее их представляют *думки* из Архангельского уезда и *сколок* из Холмогорского уезда. В Онежском и Соловецком музеях представлены сколки из Онежского уезда.

Коллекция Архангельского областного музея изобразительных искусств отражает разнообразие головных уборов, сформировавшихся

в отдельных районах на обширной территории Архангельской губернии, некоторых уездов Вологодской и Олонецкой губерний. Работа над каталогом помогла оценить достоинства и цельность собранной коллекции, сравнить ее с другими коллекциями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX—начала XX века // Русские: Историко-этнографический атлас. М.: Наука, 1967. Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX — начале XX века // Восточно-славянский этнографический сборник. М.: Наука. 1956.

² Зеленин Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян. Славия, 1926. С. 303—305.

³ Один из уборов опубликован в книге: Народное искусство Карелии (каталог выставки музея КИЖИ). Петрозаводск: Карелия, 1979. С. 36. Григорьева Г. А. Реставрация головного убора XVIII века // Скульптура, прикладное искусство: реставрация, исследования (Сборник научных трудов ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря). М., 1993. С. 137—140.

⁴ Колпакова Н. Свадебный обряд на реке Пинеге // Искусство Севера. Выпуск 2: Пинежско-Мезенская экспедиция. Л., 1928. С. 119. Кислуха Л. Ф. Девичий праздничный костюм повязочницы на Пинеге // Народная культура Русского Севера (Сборник ГМО "Художественная культура Русского Севера"). Архангельск, 1997. С. 150.

⁵ Шангина И. И. Обрядовая одежда восточнославянских народов в собрании Государственного музея народов этнографии СССР // Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—начала XX в. (Приложение). М.: Наука, 1984. С. 170—171.

⁶ Молотова Л. Н. К вопросу о функции девичьих головных уборов в северодвинском свадебном обряде XIX—XX вв. // Советская этнография. 1979. № 1. С. 119—120. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—начала XX в. М.: Наука, 1984. С. 52—53.

⁷ Григорьева Г. А. Об атрибуции каргопольских головных уборов // Каргополь: историческое и культурное наследие (сборник статей научно-практической конференции, посвященной 850-летию города Каргополя). Каргополь, 1996. С. 303—312.

⁸ Тазихина Л. В. Север Европейской части РСФСР // Крестьянская одежда населения Европейской России (Определитель). М.: Советская Россия. 1971. С. 156. 158.

⁹ Жилинский А. А. Крайний Север Европейской России. Пг. 1919. С. 117.



1. Подчелок.

Вторая половина XVIII века.

Олонецкая губерния,

Каргопольский уезд.

Инв. 2465 Т.

2. Поязка.
Вторая половина XIX века.
Вологодская губерния,
Сольвычегодский уезд.
Инв. 1796 Т.





3. Прорисовка узора вышивки на очелье сороки.
Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Инв. 2342 Т.

4. Кокошник каргопольский.

Первая четверть XX века.

Олонецкая губерния, Каргопольский уезд,

Мелентьевская волость. Инв. 2382 Т.





5. Повойник "кованый".
Конец XIX—начало XX века.
Архангельская губерния.
Из города Мезени. Инв. 3025 Т.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ В СОБРАНИИ АРХАНГЕЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Коллекция головных уборов Архангельского областного краеведческого музея не очень велика по объему, но отличается достаточным разнообразием.

Ее составляют небольшое собрание мужских и женских городских головных уборов конца XIX—начала XX в., коллекция уборов периода гражданской и Великой Отечественной войн, небольшая коллекция крестьянских и городских головных уборов 20—30-х годов, коллекция головных уборов 50—80-х годов.

Но основой собрания являются **северорусские женские и девичьи головные уборы**. В 1993 году я занималась изучением и описанием этой коллекции. На основании проделанной работы мной подготовлен обзор коллекции женских и девичьих головных уборов — одного из интереснейших фондовых собраний Архангельского областного краеведческого музея, характеризующих народный быт и искусство XIX—нач. XX в.

На сегодняшний день коллекция насчитывает 182 предмета, которые отражают многообразие форм, богатство декора и орнамента, встречавшихся в России в XIX—начале XX в.

Лучше всего представлены уборы середины и конца XIX столетия, многие экспонаты относятся к началу XX века. Кроме того, имеются единичные экспонаты, датированные исследователями второй третью XVIII века.

Приходится отметить некоторую, в первую очередь географическую, неоднородность музейного собрания. Довольно полно представлены головные уборы Сольвычегодского уезда Вологодской губернии, Каргопольского уезда Олонецкой губернии, Шенкурского, Архангельского, Онежского уездов Архангельской губернии.

Слабо представлены головные уборы Пинежского, Холмогорского, Кемского уездов Архангельской губернии, Вельского уезда Вологодской губернии.

Большая часть коллекции — 102 экспоната — это дореволюционные поступления и поступления 20—40-х годов. Отдельные предметы упоминаются в музейных каталогах 1898 и 1905 гг., а также в инвентарной книге 1923—1924 гг., составленной Константином Павловичем Ревой, бывшим в то время директором музея. Однако во всех этих источниках содержится незначительная информация о месте производства, датировке и источниках поступления.

Конец 60-х — начало 90-х гг. были отмечены интенсивными сборами памятников материальной культуры различных районов области. Около 60 головных уборов поступило в фонды музея в результате экспедиционно-собирательской работы.

В эти годы были осуществлены экспедиции в Устьянский и Красноборский районы (В. П. Соломина), в Коношский район (Т. Яковлева), в Лешуконский район (Н. Л. Коньков, Я. П. Кошелев), в Пинежский район (Ю. П. Прокопьев), в Устьянский район (Л. И. Цветкова, историк МГУ Г. Г. Громов), в Верхнетоемский, Виноградовский районы. в Черевково (Г. С. Аверина), на Летний берег Белого моря (Л. И. Цветкова, Т. И. Трошина).

Были проведены Мошанская экспедиция (Ю. П. Прокопьев), Двинская экспедиция (Н. Л. Коньков), экспедиция в с. Карпогоры (Н. В. Ларикова).

Около 20 экспонатов музей приобрел через закупочную комиссию от частных лиц.

Сестра А. Я. Колотиловой передала очень интересную, хорошей сохранности коллекцию женских и девичьих головных уборов. Это кокошники, повязки, сборники, повойники.

Материалы коллекции часто экспонируются в комплексе с другими предметами, иллюстрируя процесс исторического развития. Они неоднократно демонстрировались на музейных выставках по декоративно-прикладному искусству.

В коллекции преобладают праздничные головные уборы, и это не случайно. Вероятно, собиратели чаще руководствовались эстетическими соображениями, да и в крестьянских семьях праздничные уборы берегли, передавали их из поколения в поколение, так что многие из них дожили до наших дней.

Определенные формы головных уборов закрепились в тех или иных местах с давних времен, что было связано с рядом причин исторического и социально-экономического характера. Головные

уборы отражали социальную принадлежность и изменялись в зависимости от возраста и семейного положения женщины.

Они четко делились на **праздничные, будничные и обрядовые** и всегда были связаны с прической и костюмом, подчеркивали назначение последнего. Шитый золотом убор никогда не надевался к простому будничному костюму.

В нашей коллекции наиболее многочисленные женские головные уборы — **кокошники**. Их насчитывается 85 единиц.

Для кокошников характерно соединение в единое целое твердой основы и мягкого нарядного верха. Трудно учесть все их разнообразие, однако в этом множестве кокошников довольно отчетливо выделяется несколько разновидностей. Для каждой из них характерны:

- единая конструкция;
- своеобразные черты декора;
- определенная локализация бытования.

Таковы каргопольские, сольвычегодские, шенкурские кокошники, кокошник-копытце Сольвычегодского уезда, бытовавший в населенных пунктах, расположенных по реке Вые.

В фондах Архангельского областного краеведческого музея преобладают вологодские кокошники, среди которых можно выделить несколько вариантов.

1. Наиболее распространенным был "сборник" — женский головной убор, широко бытовавший на Русском Севере. Сборники носили в Вологодской, Архангельской, Вятской и других северных губерниях. В нашей коллекции 35 сборников. Очелье сборника делали на твердой основе, суживающимся к затылку. Затылочная часть — четверть — надо лбом собиралась в сборки, образующие вертикальные валики. Затылочная часть была мягкой. Взддержку закрывал большой бант с длинными концами.

Сборник, кроме основного названия, имел и другие. В Велико-Устюжском уезде — "кокошник боярский", в Сольвычегодском — "здоровканье", в Шенкурском — "борушка".

В коллекции 23 сборника из Вологодской губернии. Почти все они сплошного золотного шитья. Вологодские сборники отличались от архангельских количеством дополнительных украшений. На очелье и четверти к вышивке золотными пряжеными нитями добавляли бисер, перламутровые плашки, крупные и мелкие стеклянные камни в оправе.

Из Архангельской губернии в коллекции имеется 8 сборников. Шили их из шелковых и парчовых тканей, из тафты. Есть сборники и поскромнее, очелья которых делались из сатина и красного в горошек ситца.

2. Из общей группы вологодских кокошников заметно выделяется сольвычегодский тип, который можно назвать также северодвинским. Эти кокошники преобладали в северо-восточной части губернии, славившейся такими центрами художественных ремесел, как Великий Устюг и Сольвычегодск.

Эти головные уборы отличаются сравнительно высокими художественными достоинствами и богатством орнаментальных мотивов. Их носили относительно молодые женщины, т. е. женщины, способные быть матерями.

Конструктивной основой этого убора является овал-четверть, к которому прикреплялся околыш из бересты или твердого картона, обшитый галуном или позументом, иногда вышитый.

В нашей коллекции 10 таких кокошников. Четверти 5-ти кокошников сплошного золотного шитья с вышивкой золотной пряденной нитью (техника — шитье по карте, по картонному шаблону). Четверти у 2-х кокошников из алого и коричневого штофа, обильно украшенные вышивкой из золотных пряденных нитей (техника — шитье по карте). Четверти еще 2-х кокошников из красного кумача, тоже украшенные вышивкой из золотных пряденных нитей.

Сольвычегодский тип кокошников довольно стойко держался в народе на протяжении многих десятилетий, и в отдаленных от центра районах его можно было встретить еще в середине 30-х годов XX в.

3. Из общей группы вологодских кокошников можно выделить еще один тип кокошников, который бытовал в Сольвычегодском уезде в населенных пунктах, расположенных по реке Вые. Определение места бытования этого убора основано на материалах каталога "Головные уборы Русского Севера из коллекции Архангельского областного музея изобразительных искусств", составленного Г. А. Григорьевой. С этой целью Г. А. Григорьевой были осмотрены коллекции северных музеев: Архангельского областного музея изобразительных искусств, Архангельского областного краеведческого музея, Карельского государственного краеведческого музея, Музея изобразительных искусств Республики Карелии и большинства районных музеев Архангельской области.

В нашей коллекции таких уборов 5. Это женский праздничный головной убор. Местное название кокошника — "копытце" (фото 1). Три убора привезены в августе 1968 года из Пинежской экспедиции Ю. П. Прокопьевым и Н. Л. Коньковым. Один убор приобретен Г. Г. Громовым во время экспедиции в Устьянский район в августе 1966 года, и один убор — из старых поступлений.

Все уборы однотипны. Очелье кокошника на твердой основе.

Верх очелья — плотный простеганный валик с острыми концами, напоминающий копытце. Очелье украшено широкой полосой золотного шитья. По краям и центру шитья золотными нитями вышиты небольшие змеевидные фигурки. Верх очелья, копытце и четверть кокошника — из красного кумача, с боков четверть заложена в мелкие складочки.

4. В нашей коллекции имеется 12 шенкурских кокошников, которые были известны и на Пинеге¹.

10 кокошников из старых поступлений, один кокошник приобретен музеем через закупочную комиссию, еще один убор поступил в фонды с большой коллекцией вышивки, переданной М. Клепининой из Латвийской ССР. Кокошник принадлежал ее матери, жившей в Шенкурском уезде. Шенкурские кокошники представляют собой род чепца или круглой шапочки. В коллекции имеется один кокошник в виде чепца (фото 2) и два кокошника в виде трапециевидной шапочки (фото 3), задняя часть которых расшита узором из золотного пряденного серебра. Местное название такого убора — "колпак".

10 кокошников однотипны и представляют собой круглую шапочку (фото 4).

Шенкурские кокошники шили из домотканины, штофа, шерсти, кумача, сукна, но обязательно красного цвета. Этот матерчатый верх надевался на твердый каркас — кичку-самшуру, что делало убор похожим на новгородскую кичу.

Своеобразие шенкурским кокошникам придает очелье, вышитое золотной нитью. В вышивку вкраплены красный гарус, блестки и цветные стекла в оправе. Узор, как правило, геометрического характера. Он состоит из нескольких шитых золотом горизонтальных полос, расположенных внизу и вверху рисунка. Между полосами выткан золотный треугольник — центральная фигура композиции.

Часто в середину треугольника помещалась стилизованная антропоморфная фигура из золотного пряденного серебра. Над верхним рядом полос — своеобразное навершие в виде уступчатой пирамиды. Г. С. Маслова в своей работе "Северодвинская золотошвейная вышивка" связывает происхождение ступенчатой пирамиды с изображением ступенчатого ромба, половину которого она и составляет. Этот прием орнаментации на шенкурских уборах весьма устойчив и имеет очень незначительные варианты.

5. В Каргопольском уезде по второй половине XIX—начале XX в. самым распространенным праздничным головным убором у молодых женщин был кокошник, известный в литературе под названием однорогий или каргопольский кокошник².

В коллекции музея 24 таких кокошника. 10 — из старых по-

ступлений, 2 переданы сестрой А. Я. Колотиловой, 2 привезены Т. Яковлевой из Коношской экспедиции 1967 г., 10 кокошников поступили в музей через закупочную комиссию.

Все каргопольские кокошники имеют единую конструктивную форму. Они представляют собой твердую облегающую шапочку с выдающимся вперед очельем и спускающейся на лоб поднизью. Кокошники состоят из 3-х деталей: очелья с наушниками (паушами), донца и задка. Центральная часть очелья орнаментирована у всех кокошников одним и тем же узором: посередине перламутровыми плашками выложена круглая розетка, помещенная в стилизованную фигуру. По сторонам вышиты небольшие растения. Орнаментация паушей напоминает височные украшения. Несмотря на единую форму, кокошники разных районов Каргополя отличаются рядом стилистических приемов в оформлении. В первую очередь это проявляется в выборе материалов, от которых зависит и художественное решение, и выразительность шитья.

а) В центральных волостях Каргополя для орнаментации кокошников использовали речной жемчуг и белый бисер, которыми сплошь зашивали очелье и пауши. Налобная часть кокошников завершается массивной многорядной поднизью. На многих наушниках вышиты золотными нитями буквы, например, КН-ВД, что означает — кокошник Василисы Драчковой.

Задняя деталь орнаментирована узором из трех стилизованных цветов, у некоторых кокошников она сшита из галунов без дополнительных украшений.

Из центральных волостей Каргополя в фондах музея 14 кокошников.

б) В северных волостях излюбленным материалом считались перламутровые стеклянные бусины, имитирующие жемчуг. Уборы, вышитые бусинами, выглядят очень нарядными, легкими, узоры хорошо прослеживаются.

У этих кокошников задник орнаментирован узором из трех цветков, на паушах вышиты трезубцы и пятилепестковые цветы, реже — розетки. В нашей коллекции таких кокошников 3.

в) В южных и юго-западных волостях предпочтение отдавали перламутру, который переливался в уборах мягким мерцающим блеском. Кокошники этих волостей имеют небольшую однорядную поднизь, пауши орнаментированы шестилепестковой или пятилепестковой розеткой. На заднике вышиты узоры из трезубцев или из трех стилизованных цветков. Таких кокошников в фондах 5.

г) Очень близки по оформлению к кокошникам центральных волостей Каргополя кокошники Мелентьевской волости. Их свое-

образе заключается в жгутике, сплетенном из бисерных нитей и укрепленном над поднизью. Такой убор у нас один.

6. В том же Каргопольском уезде по второй половине XIX—начале XX в. самыми распространенными головными уборами для пожилых женщин были **сороки со сдерихами**. Все сороки единообразны по форме и состоят из 3-х деталей: спереди небольшое прямоугольное **очелье**, с боков от него отходят **крылья**, которые закрывают виски и завязываются на затылке. Затылочная часть — **задок** — выполнена в виде полосы, срезанной углом в верхней части.

Сдериха — род чепчика из домотканого холста, в верхней части с "коронкой" в виде копытца. Сдериха стягивала волосы и придавала необходимую форму сороке. Поверх сороки надевался платок. Открытым для обозрения оставалось небольшое очелье, которое украшалось золотным узором и жемчугом либо искусственным жемчугом.

Несомненно, что по сравнению с кокошником сороки являлись более давней формой головного убора³. По мнению Г. С. Масловой, кокошник, будучи генетически связанным с сорокой, произошел от нее. Доказательством тому служит не только общность формы (пауши — по сути распластанные крылья сороки), но и расположение узора и применявшийся декоративный материал.

Одна каргопольская сорока в нашей коллекции — из старых поступлений, вторая привезена Ю. П. Прокопьевым из Мошинской историко-этнографической экспедиции музея в 1970 г. Обе сороки — праздничные головные уборы.

В XIX в. в Поморье, точнее, в Онежском уезде, были широко распространены сороки каргопольского типа⁴. Они бытовали в деревнях Онежского берега.

В коллекции музея 5 сорок из Онежского уезда. 3 из них переданы Г. Г. Громовым — начальником Архангельской историко-этнографической экспедиции МГУ 1965 г. Все сороки привезены из д. Пурнемы и были сшиты сдатчицей в 1905 году. Все сороки — праздничные.

2 сороки, наиболее нарядные, из старых поступлений. Очелье одной из них выполнено в технике **шитья по бели, шитья искусственным жемчугом**. Центральная часть очелья орнаментирована узором: посередине бусинами и искусственным жемчугом выложена круглая розетка, помещенная в стилизованную фигуру (ее часто называют "лягушка"), сплошь зашитую искусственным жемчугом. По сторонам ее вышиты небольшие растения.

Техника шитья второй сороки — **золотное шитье в прикреп**.

7. В Кемском и Онежском уездах невесты под венец и молодые женщины надевали головной убор "кружок" или "кружочек", верхняя

часть которого — "натемник" — состояла из кружка на твердой основе, часто с золотным шитьем или шитьем битью и канителью.

Очелье у "кружка" мягкое, из кумача, крашенины, кашемира, шелка, широкое надо лбом (до 10 см) и суживающееся к затылку (до 6 см). Кружочек на затылке скреплялся тесемками. Невестам после венца на кружочек накидывали "повязку" — небольшой прямоугольный платок. Замужние женщины очелье повязывали полосой просечного галуна — "хазы".

Два кружка поступили в фонды музея через закупочную комиссию от частного лица — женщины, проживающей в Онежском районе, д. Кушереке (Онежский берег). Техника натемников — шитье по карте золотным пряченым серебром. Композиция узора — процветшее дерево, украшенное прозрачным бисером и металлическими блестками.

Два кружка — из старых поступлений. Техника шитья натемников — сплошное золотное шитье в прикреп.

Два кружка — из коллекции А. Я. Колотиловой. Техника шитья натемников — шитье битью и канителью.

8. К середине XIX в. большое распространение в крестьянской среде получили разнообразные мягкие женские головные уборы в виде небольшой шапочки-чепца из легкой, большей частью фабричной, ткани. Это повойники. В разных местностях они имели другие названия — сборник, волосник, чехлик, шлык, кокуй, колпак. Они постепенно заменяли собой более сложные головные уборы — кокошники, которые делались на твердой основе и были не очень удобны при ношении.

В большей степени повойники были распространены в ряде мест Нечерноземной полосы, в промысловых районах⁷.

В нашей коллекции 35 повойников. 25 из них поступили из Мезенского, Кемского, Онежского и Печорского уездов. Незначительная часть повойников привезена из южных районов — Вельского, Сольвычегодского, Шенкурского.

14 повойников очень нарядны. Очелье у них из бархата, парчи, шелка. Техника шитья донца — золотное шитье в прикреп либо шитье по карте золотным пряченым серебром. 16 повойников сшиты из парчи, бархата и шелка и 5 уборов из ситца, бязи, кумача.

11. Другой значительной группой в коллекции головных уборов Архангельского областного краеведческого музея являются девичьи головные уборы, представленные во множестве вариантов.

Характерная особенность девичьих головных уборов — открытый верх. В основе любого убора, независимо от его конструктивных особенностей, лежит круг или полукруг. Названия уборов различны: повязка, перевязка, лента, почелок, венец, корона и др.

1. Наиболее многочисленны в собрании нашего музея высокие девичьи повязки из просекного хаза (позумент фабричного производства)⁶. В Архангельске уже в XVIII в. был налажен выпуск узорных позументов.

Таких повязок в коллекции 13. Носили их в Мезенском, Пинежском, Архангельском и Холмогорском уездах. Они представляют собой широкую полосу высотой 22—24 см, на твердой основе, обшитую позументом фабричного производства. Нижняя, лицевая, часть повязки — из серебристой фольги, поделенной, как правило, на 5 квадратов, каждый из которых орнаментирован либо бисером, либо искусственным жемчугом, либо жемчугом.

Композиция узора квадратов не очень разнообразна. Это или растительные мотивы, или восьмиконечные снежинки. Повязки заканчиваются изящной поднизью в виде фестонов. Повязка завязывается на затылке короткими широкими лентами из красного кумача и позумента, обшитого мишурной бахромой. 5 повязок — из Архангельского уезда (одна из них украшена жемчугом), 2 — из Пинежского уезда, по 3 — из Мезенского и Холмогорского уездов.

2. В коллекции Архангельского областного краеведческого музея привлекают внимание 2 девичьи повязки, в литературе они получили название **сольвычегодских** или **черевковских**. Обе повязки из старых поступлений. Повязки объединяет ряд одинаковых черт конструктивного и орнаментального характера, однородность материала и устойчивые приемы украшений.

Они представляют собой довольно широкую полосу на твердой основе, но значительно уже повязок из просекного хаза. Высота сольвычегодских повязок 12—14 см. С лицевой стороны одна из повязок обтянута красным кумачом, другая — темно-вишневым штофом (все сольвычегодские повязки обязательно были красного цвета).

По своему назначению повязки, несомненно, были праздничными, а иногда и свадебными. После того как девица была посватана, она прикрепляла к своей повязке специально изготовленный, нарядно украшенный овальный натемник, закрывавший волосы сверху. Такие повязки носили с костюмом, состоящим из парчового или шелкового сарафана, рубахи и шитой золотом душегреи.

Очелья повязок отличаются своеобразным двухъярусным заполнением. Оно состоит из нижней широкой полосы фабричного галуна и верхнего орнаментального обрамления. Полоса золотного галуна — 30 см в длину и 10 см в высоту — почти полностью захватывает лобную часть. Этот массивный золотой обруч, как бы охватывающий лоб, резко не выделяется, так как уравновешен меньшим по размеру, но композиционно насыщенным обрамлением.

Полоса галуна не является определяющей для классификации. Основную смысловую и декоративную нагрузку вышивки очелья несет шитый золотом по красному фону орнамент, расположенный над галуном и по бокам его.

На одной повязке вышиты зооморфные и стилизованные изображения, на другой — растительные узоры, украшенные стеклярусом и бисером.

Изучая различные источники и литературу, просматривая фондовые коллекции музеев ряда областей, сопредельных с Вологодской губернией, просматривая фонды районных музеев Вологодской области, Л. Н. Молотова в своей работе "Об одной группе вологодских головных уборов" приходит к выводу, что подобный тип головных уборов не был отмечен нигде, кроме Сольвычегодского уезда, а анализ орнамента повязок и сравнение его с узорами на других предметах, бытовавших в районе Черевковской волости Сольвычегодского уезда, дают возможность считать их **локальными, черевковскими**.

Эти повязки точно датировать трудно. Л. Н. Молотова считает, что хронологические границы могут простираются от конца XVIII до второй трети XIX в. Некоторые из повязок можно отнести и к началу XVIII в.

3. Праздничным девичьим головным убором в Каргопольском уезде Олонецкой губернии во второй половине XIX—начале XX в. была **перевязка**. Перевязка (круглая лента) в виде обруча на твердой основе шириной 9—10 см, с лицевой и изнаночной стороны обшита красным кумачом. На лобную и боковые части перевязки нашита полоса фабричного галуна.

Надо лбом прикрепляли в виде нескольких воланов, один над другим, ажурные сетки из бисера или жемчуга.

В нашей коллекции 5 перевязок, все они из Каргопольского уезда Олонецкой губернии. Все перевязки украшены жемчугом.

Несмотря на единую форму, перевязки в разных частях Каргополя отличаются рядом стилистических приемов в оформлении. В первую очередь это проявляется в выборе материалов, от которых зависят и художественное решение, и выразительность шитья.

а) В центральных волостях Каргополя для орнаментации использовали речной жемчуг и белый бисер. Несколько ажурных бисерных или жемчужных четок пришивались одна над другою в виде подковообразного изгиба. Внутри этого волана мелким белым бисером вышивалась шестилепестковая розетка. Все 5 перевязок нашей коллекции — из центральных волостей Каргополя.

б) В северных волостях излюбленным материалом считались

стеклянные бусины, имитирующие жемчуг. Узор шился перламутровыми бусинами по фону из позолоченной бити. В центре вышивалась восьмилепестковая розетка. Перевязок из северных волостей в нашей коллекции нет.

в) В южных и юго-западных волостях предпочтение отдавали перламутру. Таких перевязок в коллекции тоже нет.

4. В коллекции музея имеется 2 редких свадебных головных убора, которые называются **почелки-головодцы**. Эти уборы бытовали в северо-восточных районах Вологодской губернии.

Головодец представляет собой высокий головной убор дугообразной формы с открытым верхом, сделанный из нескольких слоев бересты или проклеенного картона, обтянутых с изнаночной стороны холстом, набойкой либо ситцем. С лицевой стороны головодец украшен плотной вышивкой золотной пряженной нитью. Под вышивку подложены толстые шнуры, что делает узор выпуклым, почти чеканным (фото 5).

На наших уборах в вышивке почти полностью утрачены золотные пряденые нити. Г. С. Маслова в своей работе "Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—нач. XX в.", основываясь на материалах из экспедиций А. К. Погасской (внештатная собирательница этнографического отдела Русского музея) и архивных материалах М. Едемского, датирует этот головной убор концом XVIII—первой третью XX в.

Собиратель М. Едемский, описывая свадьбу в д. Кокшеньге Тотемского уезда Вологодской губернии, рассказывает, как надевали головодец на невесту: "Накладывают на нее (невесту) "борушку" (особый колпачок, шапочка — головной убор замужней женщины) и головодец (специальный свадебный головной убор невесты), закидывают голову шелковой шалью так, что кисти висят над лицом"⁷. Эти уборы привезены в музей Л. И. Цветковой из экспедиций в Устьянский район в 1973 и 1977 гг.

5. В Шенкурском и Кемском уездах девушки носили старинный головной убор в виде короны, сделанной на твердой основе. Околыш этого убора — почелок — был более узким в сравнении с девичьей повязкой. К верхней (лицевой) стороне околыша прикреплялся "городчатый венчик", т. е. сам венец.

В литературе этот девичий убор называется венец, а местное название либо "почелок" (от слова очелок, очелье), либо "подчелок с городчатым венчиком". В нашей коллекции 9 венцов. Все они — из старых поступлений. По трем венцам в старых инвентарных книгах есть следующие записи: "Венец под № 1404 поступил 17 апреля 1926 года из Сийского монастыря. Получен из отдела старины".

Венцы под №№ 1403 и 1437 "получены из с. Березник Шенкурского уезда и записаны как "почелок — головной убор невесты". Наши венцы все из Шенкурского уезда. Они разнообразны по форме и декору.

Венец под № 1437 относится к типу, который в литературе часто называют "подчелок с пелепёлами". Этот венец вырезан из красного картона, обклеенного с лицевой стороны прокрахмаленным холстом. Узор — сеть многолепестковых цветов с крупной сердцевинкой — выложен толстым х/б шнуром — белью. Лепестки и сердцевина обшиты мелким бисером и металлическим шнуром с перламутровыми плашками и камнями в гнездах. Сердцевинки цветов украшены битью и трунчалом. Венец украшен медными листочками, закрепленными на стебельке из канители (фото б).

Имеется указание в этнографической литературе XIX в., что к таким венцам сзади пришивали лопасти из шелковой ткани, оканчивающиеся золотой и серебряной сеткой⁸.

3 венца шиты золотным пряченым серебром, украшены разноцветными крупными стеклянными бусинами, разноцветным бисером, стеклярусом, металлическими блестками.

5 венцов — типовые по форме и декору. У всех венцов отсутствует подчелок, так называемое очелье. Венцы вырезаны из нескольких слоев проклеенного картона. В основе их композиции — стилизованные оплечные женские фигуры в виде пятилепестковых цветов. Узор выложен белью, которая украшена мелким белым бисером, перламутровыми плашками, камнями в оправе.

Венец — это головной убор невесты, однако А. Шадрин в своей работе "Летние и зимние гулянья шенкурского народа и околородных крестьян", описывая в 1865 г. гулянье девиц в г. Шенкурске, отмечал, что такой головной убор надевали на праздник все девушки⁹. "На голове почелки, похожие на кокошники, украшенные жемчугом разных цветов камешками и медными, наподобие сердечек, тонкими привешенными плашками, которые при повороте головы издают тихий шум". Вероятно, к концу XIX в. эти праздничные головные уборы стали использоваться как свадебные¹⁰.

6. В нашей коллекции хранится 3 свадебных головных убора — коруны. Все коруны — из старых поступлений. В книге 1923 г. о коруне с инв. № 1415 записано: "Коруна — почелок, головной убор невесты за столом. Поступил в 1926 году из Северо-двинской губернии". По форме коруна — сложный головной убор, состоящий из связанных между собой обода и венка. К твердому ободу шириной 10—12 см, сделанному из проклеенной слоями бумаги, обтянутому шелком, тафтой, холстом, галуном, прикреплялся венок — декора-

тивно насыщенная прорезная полоса с волнистыми краями. Верхний край венка скреплялся с верхним краем обода, а нижний отступал на 3—4 см от нижнего края обода, что придавало венку воздушность, а коруне — тюрбанообразный вид.

Узор венка весьма сложен. В нем отчетливо можно рассмотреть схематичные антропоморфные изображения. Между ними размещены круги или овалы с отходящими от них растительными побегами. Все контуры прорезного венка зашиты бисером, стеклярусом, трунцалом и металлическими блестками. Все эти украшения насажены на бель — толстый х/б шнур.

Прием этот был характерен для шитья жемчугом в XVI—XVII вв.¹¹ Круги и овалы обшиты битью — расплющенной медной проволокой и канителью.

В центры кругов и овалов помещены крупные камни в оправе, а в коруне (инв. № 1413) — голубые казеиновые пуговицы (скорее всего это более поздняя замена обветшавшего декора).

Коруна была исключительно ритуальным убором, который невеста надевала один раз в жизни, в день свадьбы. Ее передавали по наследству от матери к дочери, и она служила не одному поколению. Каждое последующее поколение добавляло к декору корун украшения своего времени, а нередко производилась замена обветшавшего декора.

Изучением корун занималась Л. Молотова. Результатом ее научной и исследовательской работы явилась статья "К вопросу об атрибуции одной из групп северных головных уборов"¹². Исследуя различные источники и литературу, просматривая группу корун в Эрмитаже и Государственном музее этнографии (кстати, состав этой группы невелик: 3 коруны в Эрмитаже и 14 — в ГМЭ), изучая внешний вид корун, декоративный материал, узор венца, Л. Молотова пришла к выводу о едином центре изготовления корун. Она считает, что он находился вблизи Великого Устюга и Сольвычегодска, где особенно были развиты ремесла и художественная культура была довольно высока. Она же считает временем изготовления корун вторую половину XVIII—первую треть XIX в., хотя по форме и материалу они близки к изделиям XVII века.

По всей видимости, данная группа уборов бытовала на весьма ограниченной территории. Этим объясняется и малое количество памятников, дошедших до нашего времени, и то, что подобного рода уборы не получили распространения в других сопредельных губерниях.

В заключение хочется сказать, что мы обладаем интересной коллекцией. У нас представлены многие виды и типы головных уборов, бытовавших на Русском Севере в XIX—начале XX в. Подавляющее большинство уборов украшено золотошвейной вышив-

кой. Техника золотного шитья и орнамент вышивок весьма разнообразны. Мы обладаем редкими уборами, мало где сохранившимися и крайне редко представленными в музейных собраниях страны — корунами и почелками-головодцами. Очень интересна своим разнообразием коллекция венцов.

Однако это не означает, что не нужна дальнейшая собирательская работа, направленная на пополнение коллекции. Хотелось бы порекомендовать участникам будущих экспедиций обратить внимание на следующие моменты:

1. В фондах имеются всего 2 каргопольские сороки из центральных волостей Каргополя, но нет ни одной из северных и юго-западных волостей. В коллекции нет ни одной будничной сороки, которые шили из пестряди, ситца, крашенины. Еще и сейчас можно найти эти уборы.

2. Из того же Каргопольского уезда в коллекции всего 5 перевязок, и все они из центральных волостей. Нет ни одной из северных и юго-западных волостей.

3. И, конечно, хотелось бы иметь очень интересный ритуальный головной убор — "плачею", бытовавший в первой трети XIX в. в Шенкурском и Пинежском уездах. В этом уборе невеста ездил на венчание в церковь.

В принципе нужно собирать любые головные уборы, бытовавшие на Севере, т. к. каждый убор может рассказать нам что-то новое и тем самым расширит наши знания и, конечно, пополнит коллекцию.

В настоящей работе не была охарактеризована небольшая группа женских и девичьих головных уборов карел и лопарей. Не было сказано и о такой большой группе уборов, как платки, т. к. эти коллекции на сегодняшний день не изучены, не описаны и требуют отдельного рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Молотова Л. Н. Головные уборы Русского Севера // Советская этнография. 1970. № 3.

² Григорьева Г. А. К вопросу об атрибуции головных уборов Каргополя // Скульптура. Прикладное искусство. Реставрация. Исследования: Сб. научных трудов. М., 1993. С. 221.

³ Маслова Г. С. Старинная одежда и гончарное производство Каргопольщины // Краткие сообщения ин-та этнографии. Т. VI. М.; Л., 1949. С. 6.

⁴ Бернштам Т. А. Русская народная культура Поморья в XIX—нач. XX в. Л.: Наука. 1973.

⁵ Русские: Историко-этнографический атлас. М.: Наука, 1967. С. 236.

⁶ Челишев П. И. Путешествие по Северу России в 1971 г. СПб., 1886. С. 241.

⁷ Едемский М. Свадьба в Кокшеньге Тотемского уезда Вологодской губернии // Живая старина. 1911. Вып. 1—2. С. 75.

⁸ Географическо-статистическое обозрение Архангельской губернии // Архангельский сборник. Архангельск. Кн. 1. Ч. 1. С. 63.

⁹ Труды статистического комитета за 1865. Архангельск. 1866. Кн. 1. С. 64.

¹⁰ Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских обычаях и обрядах. М.: Наука, 1984.

¹¹ Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. М., 1955. С. 35.

¹² Сообщения Государственного Эрмитажа. № 33. Л., 1972.



Фото 1. Кokoшник-"копытице".
Сер. XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 13531.
Кумач. Золотное шитье в прикреп.



Фото 2. Кokoшник шенкурский.
Конец XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 1394.
Льняное полотно. Золотное шитье
в прикреп.



Фото 3. Кokoшник шенкурский. Сер. XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 1426.
Сукно. Золотное шитье в прикреп.



Фото 4. **Кокосник шенкурский.** Кон. XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 15188.
Льняное полотно. Золотное шитье в прикреп.

Фото 5. **Пчелок-головодец.** I треть XIX века.
Вологодская губ., Вельский уезд, д. Черново.
Собрание АОКМ. Инв. № 17120/5.
Холст. Шитье пряденой золотой нитью по бели.





Фото 6. Венец. Сер. XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 1437.
Холст, картон, бисер, перламутровые плашки,
камни в гнездах. Саженье по бели.

Фото 7. Венец. Сер. XIX в.
Собрание АОКМ. Инв. № 1525.
Холст. Саженье по бели. Золотное шитье.



**ОРНАМЕНТАЦИЯ ТКАНЕЙ
РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ
БАССЕЙНА р. МЕЗЕНИ
В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX ВЕКА
(ткачество, вышивка, вязание)**

В конце XIX—начале XX в. развитие женских домашних ремесел русского населения бассейна р. Мезени было обусловлено следующими факторами.

1. Из-за суровых природных условий лен на Мезени выращивали в небольшом количестве (льняная пряжа была в основном привозной), больше сеяли конопля¹ — менее прихотливой культуры, чем лен, но и менее подходящей для изготовления узорных тканей.

2. Более доступным материалом для рукоделия была овечья шерсть — на Мезени овец держали практически в каждом крестьянском хозяйстве.

3. В исследуемый период в крестьянский быт на Мезени широко проникают промышленные товары (фабричные ткани, ленты, тесьма и т. д.); сильно влияние городских вкусов, что обусловлено распространением среди мужского населения Мезенского уезда отхожих промыслов, контактами местного населения с приезжими чиновниками, ссыльными интеллигентами и рабочими, связями не только с крупными городами России — Петербургом, Архангельском, Вологодой, но и с границей.

В связи с этим можно отметить следующие особенности развития женских домашних художественных ремесел населения бассейна р. Мезени в конце XIX—начале XX в.

1. По сравнению с другими регионами Русского Севера (даже соседними — Поморьем, Пинежьем) узорное ткачество и вышивка здесь были распространены гораздо меньше.

2. Из женских рукоделий на Мезени наиболее развиты были

узорное вязание и тканье поясов из окрашенной овечьей шерсти.

3. В народном костюме русского населения бассейна р. Мезени широко использовались фабричные ткани, и, следовательно, вышивка и узорное ткачество в украшении предметов даже женской одежды в конце XIX—начале XX в. применялись незначительно.

Ткани домашнего производства в бассейне р. Мезени всегда целиком шли на удовлетворение нужд крестьянского хозяйства — изготовление одежды и предметов обихода и праздничного убранства избы.

Процесс изготовления пряжи и ткани — необыкновенно длительная, кропотливая и трудоемкая работа, она начиналась с осени и продолжалась до весны, до начала полевых работ. Осенью крестьянки обрабатывали сырье (шерсть и растительные волокна — коноплю и лен) и готовили пряжу. Зимой начинались "супрядки" и "сутеменки" (так на Мезени называли вечерние собрания женщин и девушек с работой), на которых пряли. Весна предназначалась для тканья. Ткать начинали с марта, с первого весеннего праздника — Евдокеи (1 марта по старому стилю), здесь существует поговорка: "Первы ткеи — Евдокеи" (или "Первы ткеи — на Евдокею").

Ткацкий стан, прялки² и веретена были в каждом доме, прясть и ткать умели все женщины больших крестьянских семей.

В конце XIX—начале XX в. на Мезени были распространены следующие женские домашние ремесла: узорное ткачество, вышивка, узорное вязание.

Узорное ткачество

В исследуемый период у русских бассейна р. Мезени были известны следующие виды узорного ткачества: пестрядь, браное двухуточное, браное одноуточное, ажурное и примитивные способы тканья³ — на дощечках и на бердышке (используемые при изготовлении поясов).

Пестрядь — наиболее простой способ орнаментирования ткани в процессе тканья. Это клетчатая или полосатая ткань полотняного переплетения, узор получается от сочетания цветных нитей основы и утка. Из пестряди на Мезени шили сарафаны-"пестрядинники", "рукава"⁴ женских рубаш, мужские рубашки.

Мезенская пестрядь — клетчатая ткань в сложную крупную (для сарафанов) или мелкую (для рубаш) клетку, основные цвета — синий, красный, белый.

Браное двухуточное ткачество. Техника этого вида ткачества состоит в выборе узора от руки по белым нитям основы, через

которые пропускается цветной (красный) уток, чередующийся с белым фоновым утком. Таким образом, идет двойное ткачество: полотна и узора. Когда образуется очередной зев и пропускается фоновый уток, — вытыкается полотно; затем, не изменяя зева, поднимают выбранные нити основы (добавочный зев образуется в этом случае дощечкой-"бральницей"), и под них пропускается второй (цветной) уток — вытыкается узор⁵.

Мезенские ткани, выполненные в технике браного двухуточного ткачества, строги и выдержаны по колориту, построенному на сочетании белого или чуть сероватого цвета льняного полотна с красным цветом узорной каймы. Узор равномерно заполняет поверхность ткани, не создавая каких-либо ярко выраженных акцентов.

Красным браным орнаментом на Мезени украшали концы полотенец, скатерти, подола женских рубах и нижних юбок.

Парадные полотенца, которыми убирали в праздничные дни избу, развешивая по стенам на деревянные штырьки-"спички", на Мезени называют "списьяниками" (в отличие от полотенец чисто утилитарного назначения — "рукотертов" из белого или серого холста, как правило, никак не украшавшихся). Полотенца с браным узором — "списьяники набранные" — украшались на концах широкой орнаментальной полосой, к которой сверху добавлялся более легкий узор из геометризованных женских фигурок ("куколок"), образованных ромбом и треугольником, смягчающий переход от узора к гладкой середине полотенца.

Композиция браного узора на подолах ("поподолицах") женских рубах и нижних юбок часто такая же, как и на полотенцах, но основная орнаментальная полоса делается несколько уже.

На скатертях узор, выполняемый в технике браного двухуточного ткачества, располагается неширокой полосой вдоль узких сторон скатерти. Красным браным орнаментом на Мезени украшали только праздничные скатерти, будничные же скатерти (на время трапезы стол и в будние дни обязательно покрывали скатертью) были обычно портянками, с двумя-тремя узкими полосками ("переучками") на концах.

Браное одноуточное ткачество. Это особый способ браного ткачества (белым по белому), выполняемый на небольшом количестве дощечек-"бральниц" (от одной до четырех). Браное одноуточное ткачество по характеру узоров родственно многоремизному ткачеству — наиболее развитому виду ткачества, технически довольно сложному. При многоремизном ткачестве применяется большее, чем обычно, количество ремизок⁶ ("нитченков", или "ничениц") и связанных с ними подножек — от трех до шестнадцати (тогда как при браном

ткачестве используются только две подножки). При многоремизном ткачестве ремизки поднимают группы нитей таким образом, что при прокидке нитей утка узор образуется без применения каких-либо дополнительных приспособлений, тогда как в браном одноуточном ткачестве (как и во всех остальных видах ткацкой техники, кроме ремизной) ремизки служат лишь для поднятия четных и нечетных нитей основы, а узор ткачихе приходится "набирать" вручную при помощи дощечек-"бральниц".

Ткани, выполненные в технике и многоремизного, и браного одноуточного ткачества (определить по изделию технику тканья бывает очень трудно), имеют ярко выраженную рельефную фактуру в виде комбинаций из вдавленных ячеек, продольных и поперечных рубчиков. Узоры состоят из небольшого количества одних и тех же элементов, повторяющихся в различных сочетаниях по всей поверхности ткани или на отдельных ее участках.

На Мезени многоремизное ткачество отсутствует, что говорит "о довольно низком развитии техники и слабой связи с остальными районами Севера, где были развиты все виды ткацкой техники"⁷. Все ткани с рельефной фактурой в бассейне р. Мезени выполнены в технике браного одноуточного ткачества. Это в основном скатерти, льняные или конопляные, сшитые из двух полотнищ ткани, иногда с вязаной прошвой между ними. Узкие стороны скатерти часто украшали браным двухуточным и ажурным орнаментом.

*Ажурное ткачество*⁸. Ажурные ткани имеют сквозные просветы, выполненные переплетением в определенных местах нитей основы между собой попарно или группами. Такие ткани изготавливали при помощи дощечки-"бральницы", которую вставляли в нужных участках в обычный полотняный зев; нити основы по узору предварительно перевивали пальцами, а затем уже надевали на "бральницу". Далее работа шла обычным порядком: "бральницу" заменяли широкой дощечкой, которую ставили на ребро, и в полученный зев пробрасывали челнок с утком⁹.

На Мезени в конце XIX—начале XX в. ажурное ткачество применялось только в орнаментировании праздничных скатертей:

- в сочетании с браным одноуточным тканьем (когда вся поверхность ткани как бы состоит из чередующихся небольших ячеек и ажурных квадратов или мелких рубчиков с небольшими ажурными просветами между ними);

- образуя самостоятельную узорную кайму (на гладком фоне полотняного переплетения — геометрические узоры, образованные просветами, близкие мотивам браного одноуточного ткачества Мезени — кресты, ромбы, гребенки, свастики).

Часто кайма ажурного ткачества в украшении скатерти играла роль перехода от браного одноуточного ткачества к красной кайме браного двухуточного тканья.

Мезенские ажурные ткани изысканны: узор, выполненный белым по белому, рассчитан на близкое рассмотрение; просветы ажурных переплетений небольшие; в выявлении белого узора на фоне белого же полотна большую роль играет рельефная фактура. Для изготовления ажурных тканей применялся только лен.

Тканье поясов, очень красочных и ярких по цвету, разнообразных по технике исполнения, является полной противоположностью всему остальному местному ткачеству, строгому, даже изысканному в цветовом отношении.

Пояс — необходимая принадлежность как мужской, так и женской одежды. В начале XX в. пояс в мужском костюме заменяется кожаным ремнем, а в женском сохраняется до исчезновения самого народного костюма¹⁰.

На Мезени в конце XIX—начале XX в. пояса ткали из овечьей шерсти (шерсть здесь называли "жица"), окрашенной анилиновыми красителями, или из покупной крашеной шерсти. Цвета шерстяной пряжи были самые разнообразные, но всегда яркие и сочные: синий, красный, зеленый, желтый, фиолетовый. Концы поясов украшали пышными разноцветными кистями, которые иногда составляли несколько ярусов. Техника исполнения поясов на Мезени была различной: их ткали на ткацком стане, на дощечках (в "кружках"), в бердышке; были и плетеные¹¹ пояса.

Тканье на дощечках (в "кружках") — очень древний способ изготовления тканей. Ширина пояса определялась количеством "кружков" (небольших деревянных дощечек с закругленными и срезанными углами, с отверстиями по углам). В каждое отверстие дощечки вставляют по одной нитке основы. Один конец основы привязывается к гвоздю в стене или к скобе двери, другой — к поясу ткачихи. Тканье состоит из четырех стадий: при каждом повороте дощечек на 1/4 оборота образуется новый зев, через который пропускается уток, который "прибивается" деревянным ножиком.

Узор получается или механически, благодаря сочетанию разноцветных нитей основы, или путем выборки отдельных нитей для узора во время тканья¹². Орнамент тканых в "кружках" мезенских поясов — геометрический: полосы, ромбы, ячейки, треугольники.

Характерной особенностью таких поясов является двусторонность рисунка и своеобразная фактура поверхности, напоминающая плотную вязку.

Тканье в бердышке. Бердышко состоит из прямоугольной или квадратной дощечки, разделенной на трости параллельными щелеобразными отверстиями. В середине тростей бердышка просверлены круглые отверстия. Часть нитей основы (нечетные нити) прoderги-вается в эти отверстия, другая часть (четные нити) — между отверстиями в тростях. Один конец основы, как и при тканье в "кружках", привязывается к гвоздю в стене, другой — к поясу ткачихи. Ткут вдвоем: одна ткачиха поднимает и опускает бердышко то вверх, то вниз (чем достигается чередование зева), другая пропускает в образовавшийся зев уток и "прибивает" его деревянным ножичком или рукой. Узор достигается выборкой, подъемом вне очереди ряда нитей¹³.

Орнамент тканых в бердышке мезенских поясов составляют ромбы, гребенки, свастика, геометризванные изображения женских фигурок.

Узорное вязание. На Мезени распространено вязание узорных рукавиц и длинных, до колен, чулок из овечьей шерсти, окрашенной анилиновыми или растительными красителями — отварами из цветов, листьев, корней, стеблей и коры растений.

Узорные чулки и рукавицы вязали на Мезени в большом количестве: для работы, для праздников, в приданое, для свадебных подарков ("Перед свадьбой, бывает, так робили, что и руки сводило. Двадцать пар рукавиц надо было связать — жениху в подарок"¹⁴).

Чулки и рукавицы вязали при помощи пяти металлических спиц, чулочной вязкой; рукавицы — с резинкой, зачин чулок — в рубчик. Рукавицы вязали сплошь узорными, у чулок узор вывязывали, как правило, только на голяшках, низ изделия — одноцветный (из неокрашенной овечьей шерсти).

Вязаные узорные чулки носили не только в холодное время года, но и летом (и всегда — с низкой обувью).

Как правило, чулки вязали так называемым "зырянским" орнаментом — поперечными полосками шириной в 7 вязальных рядов (Г. Климова называет такие узорные полосы "семеричными бордюрами"¹⁵) из геометрических мотивов, в окаймлении узких бордюров из мелких крестиков.

"Зырянский" орнамент мог быть вывязан и на рукавицах, но чаще всего на кистевой части рукавиц вязали крупные ромбические мотивы со множеством отростков. Крупный узор мезенских рукавиц разделяется обычно цветом на несколько поперечных полос.

Узорное вязание русских бассейна р. Мезени очень близко вязанию народов коми, это неоднократно отмечалось исследователями¹⁶. "По ряду существенных признаков — одни и те же узорные изделия,

единый или идентичный фасон одноименных изделий, единые технические средства и приемы, много общего в декоративном строе изделий и в узорах — узорное вязание коми и соседнего русского народа стоят в одном типологическом ряду"¹⁷.

Вышивка. Как отмечают исследователи народного искусства Русского Севера, на Мезени, по сравнению с другими регионами Архангельской области, искусство вышивки в конце XIX—начале XX в. было развито незначительно¹⁸.

Наибольшее распространение здесь получила только строчевая техника, называемая на Мезени "вязблено дело"¹⁹. Это белая "строчка", иногда с применением цветных нитей (чаще всего — красного цвета). Техника строчевой вышивки связана с предварительным выдергиванием части нитей основы и утка и изготовлением сетки (иногда вышивали по редкотканому холсту).

Вышивкой "строчка" на Мезени орнаментировали концы полотенец и подола женских рубах (поподолицы).

На концах полотенец вышивали трехчастную композицию (в центре — древо или вазон с цветком, с двух сторон его окружают птицы) или крупные геометрические мотивы, близкие мотивам мезенского ткачества и вязания.

Строчевой вышивкой на Мезени в исследуемый период украшали только подола обрядовых женских рубах — "исцельниц", или "целоножниц". Это длинные цельнокроенные²⁰ (что отражено и в их названии) рубахи с длинными, сужающимися к кисти рукавами, с воротником-стойкой. Цельные по крою рубахи связаны со свадебной и похоронной обрядностью; в них же ходили на покос и жатву (еще одно название мезенских цельнокроенных рубах — "летьны рубахи"), надевая без сарафана, только подпоясывая. Поподолицы мезенских цельнокроенных рубах могли быть выполнены и в технике браного двухуточного ткачества, и в технике строчевой вышивки, тогда как будничные женские рубахи и нижние юбки украшались по подолу только тканым орнаментом. В орнаменте вышитых поподолиц мезенских обрядовых рубах встречаются только геометрические мотивы, особенно часто — ромбы и свастика.

Мезенская строчевая вышивка перекликается с местным ажурным ткачеством: их сближает эффект просвечивающей ткани и материал, из которого обычно исполнялись тканые и вышитые узоры с просвечивающей сеткой, — серебристый лен, выглядевший в этих техниках особенно благородно. Наряду с этим мезенские ажурные ткани, выполненные в технике вышивки и тканья, имеют и существенные различия: в вышивке сетка одинаково разделена и по вертикали, и по горизонтали, а в ткачестве ажурные просветы

сочетаются с плотными участками ткани; кроме того, узоры мезенской строчевой вышивки более крупные и сложные.

Как отмечали исследователи русской вышивки Севера, на Мезени не был распространен самый известный вид северный вышивки — вышивка "роспись"²¹ (шитье двусторонним швом, выполняемое двукратным ходом рабочей нити). Единичные образцы вышивки двусторонним швом, приобретаемые в бассейне р. Мезени (полотенца), вряд ли типичны для этого региона. Это, должно быть, так называемые "коновальские" полотенца: знаменитые мезенские коновалы (ветеринары) уходили на заработки из родных деревень в различные уезды Архангельской, Олонецкой и Вологодской губерний, откуда приносили эти полотенца, которыми наряду с деньгами по традиции расплачивались с ними за работу. Подтверждает это предположение тот факт, что все образцы вышивки "роспись", вывезенные с территории бывшего Мезенского уезда, разнохарактерны и по сюжетам, и по орнаментальным мотивам, и по приемам исполнения.

Орнамент художественного текстиля (ткачества, вышивки, вязания) русского населения бассейна р. Мезени в основном геометрический. Очень редко (и только в ткачестве) на Мезени встречаются антропоморфные изображения — сильно геометризованные женские фигурки (так называемые "куколки"). "Куколки" или являются основным орнаментальным мотивом раппортной композиции (пояса), или образуют дополнительную легкую узорную полосу, смягчающую переход от широкой узорной каймы к гладкой середине изделия (полотенца, поподолицы).

Независимо от техники исполнения узоры мезенских тканей komponуются в виде полосы (пояса, скатерти, поподолицы) или вытянутого по горизонтали прямоугольника (концы полотенца). Не составляют исключения и вязаные мезенские изделия — чулки и рукавицы, так как развертки их узоров также представляют собой прямоугольники.

В узорах художественного текстиля Мезени встречаются два типа композиции²²:

- орнаментальный фриз (состоит из одинаковых элементов, повторяющихся в определенном порядке вдоль прямой или косой линии);

- сетчатый орнамент (заполняет поверхность изделия повторяющимися элементами — квадратами, ромбами, треугольниками, составляющими сетку, узлы которой образуют вполне определенную систему равных точек орнамента).

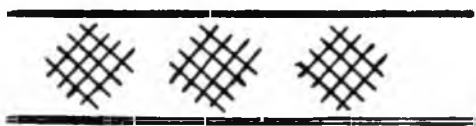
Причем в мезенском текстиле фризвые композиции характерны не только для узоров, скомпонованных в виде полосы, а сетчатые —

не только для компоновки орнамента в виде прямоугольника. Так, орнамент поясов может иметь сетчатую композицию, а узор прямоугольной формы (на конце полотенца) — фризовую.

Фризовые композиции орнамента встречаются на Мезени в ткачестве и в вышивке (в украшении полотенца, скатертей, подолиц и поясов), гораздо реже — в вязании (только в орнаментировании длинных голяшек чулок так называемым "зырянским" орнаментом).

Фризовые композиции мезенских узоров очень разнообразны. Можно выделить несколько их разновидностей:

- чередование через равные промежутки (одинаковые элементарные переносы²³) одинаковых орнаментальных мотивов;



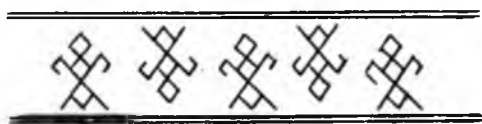
- чередование двух различных орнаментальных мотивов;



- цепь соединенных между собой орнаментальных мотивов, как бы перетекающих друг в друга;



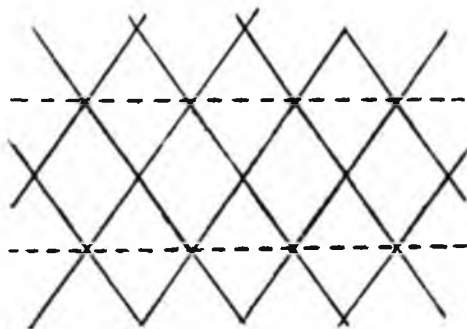
- чередование одинаковых орнаментальных мотивов, повернутых то вверх, то вниз по отношению к оси переносов²⁴;



● отношение одинаковых орнаментальных мотивов, меняющих свое направление по отношению к оси скользящего отражения²⁵.



Сетчатые композиции орнамента встречаются во всех видах мезенского художественного текстиля: в ткачестве, вышивке, вязании (в последнем — особенно часто).



Из всех видов параллелограммических систем, которые могут лежать в основе композиции сетчатых орнаментов, в мезенских узорах встречается только ромбическая система.

Особенностью сетчатых композиций художественного текстиля Мезени является то, что в чистом виде такие композиции орнамента встречаются довольно редко — только в вязаных рукавицах; чаще всего сетчатые композиции мезенских узоров трактуются фризообразно, то есть как бы вычленяется полоса, где только один ряд сетки представлен полностью, а остальные даны фрагментарно.

Основные орнаментальные мотивы и сетчатых, и фризовых композиций мезенского художественного текстиля (ткачества, вышивки и вязания) идентичны. Это кресты, гребенки, свастические знаки, ромбы и производные от них мотивы. Особенно часто в узорах мезенских тканей встречаются ромбические мотивы: ромбы с продленными сторонами; ромбы, разделенные на несколько маленьких ромбов с точкой в центре каждого; гребенчатые ромбы; ромбы с различными заполнениями внутри (свастики, кресты, гребенки) и т. д. Единство орнаментального строя и обилие отростков и гребенок на

основных фигурах орнамента являются характерными особенностями узорного текстиля данного региона, хотя в каждом конкретном случае, в зависимости от техники исполнения и характера орнаментируемого изделия, изменяются масштаб узора, его характер и соотношения между отдельными составными частями.

Характерной особенностью композиций узоров мезенских тканей является их насыщенность, сложность переплетения составных частей, своеобразная боязнь пустого пространства.

Выразительность узорных тканей, выполненных в той или иной технике, помимо особенностей, характерных для всего мезенского текстиля (орнаментальный строй, композиционное построение), определяют также и фактура изделия, и эмоциональное воздействие применяемых цветовых отношений.

Мезенские ткани, выполненные в технике браного двухуточного ткачества, строги и сдержанны по колориту, построенному на сочетании белого или чуть сероватого цвета льняного полотна с красным цветом узора. Протоки фона и узора имеют, как правило, одинаковую ширину; узор равномерно заполняет орнаментируемую поверхность ткани. Фактура ткани плотная, с чуть выступающим рельефом узора.

Изысканны мезенские ажурные ткани, для изготовления которых применялся только лен: серебристые, с небольшими просветами ажурных переплетений и легкой рельефной фактурой.

Стилистически близки изделиям, выполненным в технике ажурного ткачества, ткани с ажурной вышивкой "строчка". Однако здесь часто применяли красные нити (преобладающим оставался все-таки серебристый цвет льняных нитей). Узоры мезенской вышивки, как правило, крупнее и сложнее по композиции, чем в местном ажурном ткачестве.

Строгим и изысканным изделиям мезенской вышивки и ткачества можно противопоставить яркие, радостные по цвету пояса и вязаные чулки и рукавицы. При несхожести техник изготовления эти вещи объединяет материал, из которого они создавались, — овечья шерсть, дающая плотную ворсистую фактуру изделиям, и колорит, строящийся на сочных, часто контрастных сочетаниях красного, желтого, черного, синего, оранжевого и других цветов.

Итак, разнообразные по технике изготовления узорные ткани русского населения бассейна р. Мезени объединяет стилистическое единство композиционного и орнаментального строя произведений ткачества, вышивки и вязания при богатстве выразительных средств, присущих каждому из видов женских рукоделий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это отражено и в местном фольклоре: в мезенских песнях поется в основном о конопле ("конопелке"), а не о льне, хотя в русском фольклоре именно льну и его обработке посвящено очень много песен.

² Самопрялки на Мезени были распространены очень незначительно, только в нижнем течении реки; пряли большей частью на прялках (стоячок в виде лопасти, соединенный под прямым углом с донцем). Прялки с мезенской росписью (из с. Палашелье) были одними из самых популярных на Архангельском Севере; на Пинеге и Северной Двине даже были центры росписи прялок, подражающей палашельской росписи.

³ Примитивное тканье — древнейшие способы изготовления тканей; в отличие от развитого тканья, выполняемого на ткацком стане, выполняется на примитивных приспособлениях (на ниту, на бердышке, на дощечках), но имеет два признака ткачества:

- разделение ниток на две группы — основу и уток, расположенные под прямым углом друг к другу;
- механическое чередование зева.

⁴ Женские рубахи на Севере в конце XIX—начале XX в. были, как правило, составными: верхняя часть — "рукава", нижняя часть — "стан", "становина". Цельнокроенными были только обрядовые женские рубахи.

⁵ Лебедева Н. И. Прядение и ткачество восточных славян в XIX—начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1965. С. 528.

⁶ Ремизки — приспособления на ткацком стане для поднятия определенных групп нитей основы.

⁷ Кожевникова Л. А. Особенности народного узорного ткачества некоторых районов Севера // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 112.

⁸ Ни Л. А. Кожевникова, посвятившая большую статью ажурному ткачеству и ранее изучавшая мезенское узорное тканье, ни другие исследователи народного искусства Севера в своих работах никогда не отмечали бытование у русских бассейна р. Мезени этого вида ткачества.

⁹ Кожевникова Л. А. Ажурное ткачество // Сборник трудов НИИХП. Вып. 8. М., 1975. С. 46.

¹⁰ Еще в 1980-х годах на Мезени можно было встретить старушек, продолжающих носить тканые пояса.

¹¹ Н. И. Лебедева к плетению относит такой процесс изготовления ткани или тесьмы, при котором нет различия между основой и утком, а также отсутствует механическое чередование зева (Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 499).

¹² Лебедева Н. И. Указ соч. С. 504—505.

¹³ Там же. С. 506.

¹⁴ Ларин О., Личутин В. Лешуконские рукавички // Знание — сила. 1974. № 9. С. 35.

¹⁵ Климова Г. Узорное вязание коми. Сыктывкар. 1978. С. 19.

¹⁶ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX—начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 716; Работнова И. П., Вишневская В. М., Кожевникова Л. А. Народное искусство Архангельской области // Труды НИИХП. Вып. 1. М., 1962. С. 27.

¹⁷ Климова Г. Указ. соч. С. 18.

¹⁸ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С. 178; Кожевникова Л. А. Особенности народного узорного ткачества некоторых районов Севера. С. 112.

¹⁹ Работнова И. П., Вишневская В. М., Кожевникова Л. А. Указ. соч. С. 19—20.

²⁰ В XIX в. цельнокроенные рубахи отмечены большей частью как обрядовые (Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX—начале XX в. С. 602).

²¹ Работнова И. П., Вишневская В. М., Кожевникова Л. А. Указ. соч. С. 19.

²² В работе используется классификация орнаментальных композиций, предложенная в книге: Барышников А. П., Лямин И. В. Основы композиции. М., 1951.

²³ Элементарным переносом называется расстояние между двумя орнаментальными мотивами.

²⁴ Осью переносов называется линия, вдоль которой может происходить без изменения повторение фигуры орнамента.

²⁵ Осью скользящего отражения называется ось симметричного преобразования элементов орнаментальной ленты, перпендикулярная оси переносов.

1. Часть покосной рубахи, переделанная в полотенце.

Начало XX в.

Архангельская губерния.

Мезенский уезд.

д. Колмогора.

Льняное полотно, хлопчатобумажные нити, вышивка

"строчка", вязание

крючком; 34×196.

Собрание АОМНИ.

Инв. 1949/1.2-Г.





2. Полотенце.

Конец XIX—начало XX в.
Архангельская губерния,
Мезенский уезд, д. Кеба.
Льняное полотно, кумач,
льняные и хлопчатобумажные
нити, браное ткачество,
вязание крючком; 234×33,5.
Собрание АОМИИ.
Инв. 1498-Т.

3. Пояс. Начало XX в.
Архангельская губерния,
Мезенский уезд, Кельчемгора.
Льняные и шерстяные нити,
ткачество в бердышке,
металлические блески; 5×186.
Собрание АОМИИ.
Инв. 1258-Т.





4. Пояс. Начало XX в.
Архангельская губерния,
Мезенский уезд.

Лешуконская волость.
Льняные и шерстяные
нити, ткачество в
бердышке; 1,8×244.
Собрание АОМИИ.
Инв. 1386-Т.

Пояс. Начало XX в.
Архангельская губерния,
Мезенский уезд,
д. Заручей.

Льняные и шерстяные
нити, ткачество на
дошечках; 2×244.
Собрание АОМИИ.
Инв. 1847-Т.

Пояс. Начало XX в.
Архангельская губерния,
Мезенский уезд,
д. Целегора.

Льняные и шерстяные
нити, ткачество в
бердышке; 2×254.
Собрание АОМИИ.
Инв. 1279-Т.

5. Рукавицы мужские.
1983.

Автор — Максимова
Александра Прокопьевна
(род. 1922).

Архангельская область,
Лешуконский район,
д. Селище.

Шерсть, вязание на
спицах; 12×28.

Собрание АОМИИ.
Инв. 1673/1.2-Т.





6. Рукавицы. 1983.
Автор — Якушкина
Ульяна Степановна
(род. 1907).
Архангельская область,
Лешуконский район,
с. Лешуконское.
Шерсть, вязание на
спицах; 9,8×24.
Собрание АОММИ.
Инв. 1635/1,2-Т.

**7. Рукавицы. Конец
XIX—начало XX в.**
Архангельская губ.,
Мезенский у.,
Лешуконская вол.,
д. Кеба.
Шерсть, вязание на
спицах; 10,5×21.
Собрание АОММИ.
Инв. 427/1,2-Т.



ХОЛМОГОРСКИЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ КОСТИ КАК ЧАСТЬ ДЕКОРА КОСТЮМА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Несмотря на многовековую историю холмогорского косторезного центра, традиция изготовления женских украшений сформировалась лишь к середине XIX века. К этому времени характерный для предыдущих столетий спрос на предметы роскоши — ларцы, шкатулки, декоративные кубки и вазы — практически полностью угас. С возрастанием роли служащего дворянства и купечества мода стала более демократичной, одновременно появилась и потребность в недорогих украшениях женского костюма.

В музейных коллекциях сохранились браслеты, броши, серьги второй половины XIX века. Ассортимент не был широк. По музейным собраниям известны всего несколько сюжетов: веточка розы, бегущие олени, ненецкая оленья упряжка¹. В Русском музее хранится небольшая коллекция резных изделий, выполненная мастерами и учениками Ломоносовской косторезной школы в 1895 году для Кустарного музея С.-Петербурга². Среди них — брошь с изображением бегущих на фоне леса оленей; брошь в виде кисти руки с цветком розы; брошь-заколка в виде изяшной виньетки из растительных побегов; крестики, увитые виноградной лозой, служившие подвеской-кулоном. Русскому музею удалось недавно приобрести две подписные броши замечательных мастеров конца XIX—начала XX века — В. Гурьева и Г. Петровского. Обе броши — варианты распространенной в конце XIX века "ненецкой" темы. Так, в работе Гурьева (предположительно 1895 г.³) — тщательно проработанная композиция: в овальном гладком обрамлении — чум и оленья упряжка.

Самые трудные свои времена — конец XIX и начало XX века — промысел сумел пережить именно благодаря выпуску мелких женских украшений. В 1950—1960-е годы усилиями ведущих художников промысла (П. П. Черникович, Н. Н. Верещагина⁴, В. Я. Кузнецов, В. А. Просвирнин) и художников Института художественной промышленности был разработан новый ассортимент. На основе традиционных для Холмогор приемов обработки кости и композиционных мотивов была создана коллекция украшений, отвечающая современным стилевым направлениям и спросу покупателей. В ассортименте впервые появились бусы, кулоны, браслеты — гладкие из зуба кашалота, из окрашенной цевки, с ажурной резьбой. Многие образцы оказались настолько удачными, что к ним и сейчас — в 90-е годы — обращаются мастера. Значительную часть ассортимента составляли броши. В композициях этих изделий чаще всего использовались изображения животных: оленя, куницы, белки. Броши очень удачны, хоть и нехитры по исполнению. Изображения бегущих зверей исполнены в традициях XVIII века, моделированы обобщенно, выполнены в технике плоского рельефа в окружении буйных растительных побегов или в строгой гладко отполированной рамке. Хороши также часто используемые в брошах цветочные мотивы. Как правило, это изображение не конкретного цветка, но скорее сказочного, фантастического, лишь отдаленно напоминающего ромашку, подсолнух или шиповник. Холмогорские украшения из кости, выпущенные в 1950—1960 годах, существенно дополняли костюм наших бабушек и до сих пор бережно сохраняются в семьях.

Современный ассортимент фабричных украшений сформировался в 1970—1980-е годы. Появились кольца из крупных ажурных пластин, крупные ажурные серьги. Орнамент стал более живописным, состоящим из пышных растительных форм, рокайля и картушей. Встречаются и геометризованные орнаменты. Некоторые образцы, например кольцо "Роса", браслет "Лунный свет", остаются популярными и сегодня.

По свидетельству мастеров, в последние годы 80% всей продукции промысла в целом приходится на украшения. Такой товар, как женские украшения, пользуется спросом извечно. Но он и наиболее подвержен моде, требует постоянного внимания со стороны художников. Кроме того, многократное ремесленническое повторение того или иного образца в течение многих лет накладывает на изделие свой негативный отпечаток: наиболее тонкие детали нивелируются, рельеф уплощается. Поскольку в настоящее время значительно снизился спрос на крупные изделия (предметы роскоши, предметы украшения интерьера — шкатулки, вазы, экраны), ведущие масте-

ра-костерезы получили возможность сосредоточить большое внимание на женских украшениях. Между авторскими крупными уникальными работами и массовыми фабричными изделиями появился очень важный новый пласт изделий. Это золотая середина — авторские изделия, изготавливаемые малыми сериями (не более десятка экземпляров). Важным моментом, как отмечают холмогорские мастера, стала вновь обретенная свобода творчества, не скованная былыми жесткими ограничениями со стороны фабрики. Творческая свобода и раскрепощенность при наличии хорошей профессиональной подготовки особенно благоприятно повлияли на молодых мастеров, придали им смелости и уверенности в своих силах.

Рассмотрим произведения некоторых авторов, активно работающих в последние годы над украшениями из кости к современному костюму, и на их примере попытаемся проследить общие тенденции в данной области.

Наиболее традиционны работы отца и сыновей Осиповых. Бусы "Каприз", составленные из полых ажурных шаров, и аналогичные серьги выполнены из мамонтового бивня старшим Осиповым — Геннадием Федоровичем. Известный мастер владеет резцом виртуозно. Вещь изящна и легка, покоряет своей видимой хрупкостью и очевидной даже для непосвященного невообразимой сложностью работы, напоминает нам старинные изделия холмогорских резчиков, соперничавших с китайскими умельцами. Подобные изделия воспринимаются вне времени и моды, явно перекликаются с антикварными украшениями.

Очень изысканно изделие младшего сына — Владимира — гарнитур "Гера". Кулон и серьги выполнены из зуба кашалота теплых оттенков кремового цвета. Форма кулона напоминает древнерусские женские височные кольца — колты. Фоном для ажурной резьбы с невысоким рельефом служит притененное замкнутое пространство, образуемое задней вогнутой гладкой стеночкой. В центре ажурной композиции — цветочный мотив, напоминающий раскрывшийся тюльпан среди пышных лиственных побегов. Объемный кулон красиво лежит на гладком платье. Мелкие детали: вращающаяся ажурная бусина в верхней части кулона и покачивающиеся капельки в серьгах — зрительно облегчают форму изделия. Очевидный оттенок архаичности произведения особенно привлекателен для покупателей.

В семье Осиповых сложился свой круг цветочных мотивов и выразительных S-образных лиственных побегов. Сыновья свободно варьируют мотив скромной пятилепестковой розетки, украшающей многие произведения отца. Владимир часто выполняет броши из

небеленой цевки. Тщательно отбирая материал, виртуозно владея техникой полировки, он добился схожести изделия из цевки с драгоценной костью. Композиции его брошек всегда отличаются устойчивостью, уравновешенностью, спокойствием рисунка.

Творческий почерк другого брата — Алексея — более эмоционален, порывист, нервен. Раскидистые лапки растительных побегов более тонки, лепестки цветов — хрупки и колючи. Привлекательной стороной его изделий является подчеркнутое ощущение объемности, которого мастер добивается удачным использованием подложки, как правило, выполненной из цевки и отнесенной на некоторое расстояние от ажурной мамонтовой или кашалотовой передней пластины. Насыщенные цветочные композиции, выполненные в естественных теплых оттенках драгоценной кости, как бы "успокаиваются" в белом фестончатом обрамлении. Если ажурные броши "на проем" особенно выигрышны на темных фонах — вишневых, черных или зеленых бархатных вечерних платьях, то броши на подложках менее требовательны к фону, хорошо смотрятся и на более светлых разбеленных фонах.

Много и плодотворно работают над созданием брошей другие молодые мастера — супруги Александр и Надежда Юрьевы. Казалось бы, их композиции составлены из тех же элементов ажурной резьбы, однако изделия оказываются иными. Прелесть подобных малосерийных работ из драгоценной кости в том, что ни одно изделие не может повторить другое в полной мере уже в силу уникальности самого рисунка кости.

К работе с драгоценной костью мастера относятся с благоговением. Мамонтовый бивень и зуб кашалота — материалы редкие и дорогие, их грех испортить! Творческий процесс начинается уже с распиловки — как выгоднее распилить кость, как более выигрышно показать естественную красоту материала. Много подобных работ подряд мастера не делают — неделю поработают, затем огородом займутся, рыбу ловят (что, кстати, является для жителей острова серьезным подспорьем). Трепетное отношение автора к работе находит свое выражение в эмоциональном строе изделий. Зритель и покупатель ощущают искренность и теплоту души, вложенные автором в каждую вещь. Подчас достаточно взять ее на ладонь, чтобы уже больше с ней не расставаться.

В композициях Александра Юрьева заметно его пристрастие к тонким изящным рокайльным мотивам холмогорской резьбы XVIII века. В брошах Надежды (в девичестве Федоровой) больше ощущается влияние цветочных орнаментов московского барокко XVII—XVIII веков. На ее произведениях — сочные, энергично закрученные

растительные побеги и пышные чашечки цветов. Композициям свойственна смелость в соотношении выпуклого рельефа и широких сквозных проемов. Юрьевой присуще и хорошее чувство меры, проявляющееся в пропорциях ажурного поля броши и его обрамления.

Юрьевы постоянно работают с образцами массовых фабричных изделий в качестве основы для творческой переработки. Так, гарнитур "Листопад", созданный в 70-е годы Р. И. Лоховой, получил более изящную и современную трактовку. Кленовые листья стали более тонкими и даже изысканными, напоминающими французскую средневековую геральдическую лилию. Это изделие, особенно серьги и пуссеты, очень популярно в молодежной среде. Вероятно, острые очертания листьев достаточно выразительны, лаконичны и подходят к молодежному костюму. Полную противоположность "Листопаду" в силу мягкости и лиричности художественного образа представляет гарнитур "Розочки". Первоначальная идея сережки-розочки принадлежит Г. Ф. Осипову. Трудоемкий по исполнению цветок был переработан Г. В. Юрьевым — ряд операций теперь выполняется на токарном станке. Еще в 70-е годы фабрика выпускала "Розочки" в большом количестве, но и теперь аналогичные серьги, а также кольцо и браслет, составленные из трех розочек на нитях из костяного бисера, — одни из популярнейших среди молодежи костяных украшений. Другим примером удачной работы со старыми образцами может служить ажурный браслет из комплекта "Лунный свет", который у А. Г. Юрьева постепенно трансформировался в браслет из гладких кашалотовых пластинок.

Зуб кашалота — материал, с которым очень любят работать холмогорские резчики, ценят его за красоту и податливость в обработке. В 1950—1970-е годы кашалотовый зуб поставлялся на фабрику в большом количестве с китобойных судов. В настоящее время этот морской промысел запрещен и мастера работают с быстро тающими остатками старых запасов. Примерами интересных работ из этого материала могут служить кашалотовые украшения А. Г. Юрьева: серьги в виде капелек, брошь-веточка, крупная овальная брошь, кулон. Подобные украшения, где резьба лишь тактично дополняет естественную красоту материала, очень уместны для украшения лацкана пиджака деловой женщины, прекрасно смотрятся на маленьких черных — столь модных сейчас — платьях.

Многие мастера, ощущая современные веяния в ювелирном искусстве, всячески подчеркивают в своих изделиях природную красоту драгоценной кости. К таким мастерам нужно отнести в первую очередь Г. М. Чернакову. Очень эффектно и современно

ее браслеты, броши, серьги, составленные из гладких овальных объемов кашалотовой кости в сочетании с белым фестончатым обрамлением из цевки. Эти украшения соответствуют строгому направлению в современном костюме и пользуются большим спросом. Более традиционное обращение с материалом в семье Чернаковых (двое ее сыновей — также костерезы) проявляется в свободном владении техникой цветной гравировки. Гарнитуры из цевки "Весна", "Осень", "Цветы" с явно выраженными народными мотивами всегда находят своего ценителя.

Очень плодотворно работают в жанре женских украшений (в частности, из мамонтовой кости) супруги Михаил и Ольга Галемские — ученики Н. Д. Буторина, ныне живущие в Медвежье-горске. Тиражный образец бус "Ландыши", разработанный В. М. Баландиным, получил в исполнении Галемских более мягкую, изысканную трактовку. Тщательно отполированная мамонтовая кость выглядит несомненной драгоценностью. Другой прекрасный гарнитур — "Юность". Плавно сужающиеся цилиндрики образуют гибкую змейку, гладко ложающуюся вокруг шеи, подобно древней гривне. Украшением колье являются лишь тактичная черная гравировка да тщательно подобранная по рисунку кости центральная бусина. Это изделие — прекрасный пример сочетания традиций и современности: древнейшей техники гравированного орнамента и современного дизайна.

Михаил Галемский прекрасно работает в технике ажурной резьбы. Сложнейшая по технике исполнения работа — гарнитур "Яблонька". У этого мастера свои выверенные пропорции сочетания ажурной резьбы и гладкой полированной поверхности, особенно ощутимые в брошах. Его произведениям присущи артистичная изысканность, безукоризненность технического исполнения, эмоциональная сдержанность образа. Разнообразные по рисунку броши демонстрируют как прекрасное владение традиционным холмогорским материалом, так и огромный творческий потенциал мастера, его возможности в переосмыслении холмогорских орнаментальных мотивов.

Итак, на примере творчества нескольких семей мы попытались проследить современные тенденции в холмогорском искусстве резных украшений. Подводя краткие итоги, мы можем с уверенностью констатировать заметное оживление творчества в последние годы. Об этом говорят как многочисленные случаи переработки старых образцов, так и появление новых творческих разработок.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Василенко В. М. Северная резная кость // Народное искусство. М., 1974. С. 202; Уханова И. Н. Резьба по кости в России XVIII—XIX веков. Л., 1981. С. 122—125.

² Крестовская Н. О. Публикация архивного документа об авторстве произведений холмогорских резчиков по кости в собрании Русского музея // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: Сб. научн. трудов. Государственный Русский музей. Л., 1991. С. 154.

³ Василенко В. М. Указ. соч. С. 205.

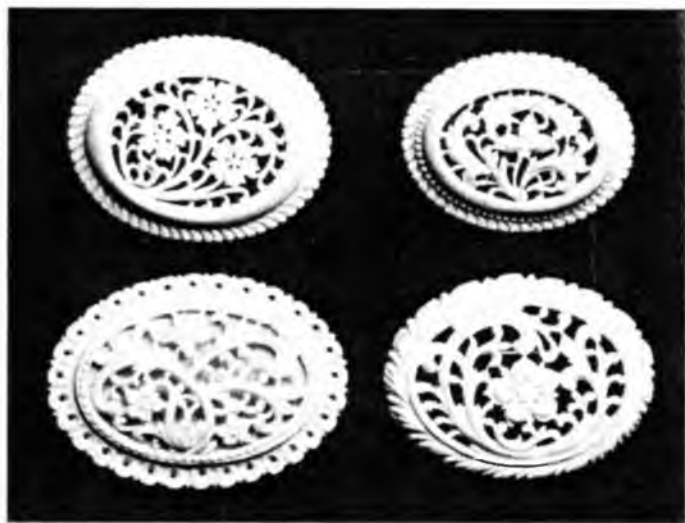
⁴ Тарановская Н. В. О народной основе современной холмогорской резной кости. (Черты фольклорности) // Холмогоры — центр художественной культуры Русского Севера. Сб. статей под ред. Н. В. Тарановской. Архангельск, 1987. С. 96.



В. П. Гурьев. Брошь. 1895 г., мамонт.

А. Г. Юрьев. Браслет, серьги и брошь.
1998 г., зуб кашалота.





М. А. Галемский. Броши.
1997 г., (верхние) мамонт.
А. Юрьев, Н. Юрьева.
Броши. 1998 г., (нижние)
мамонт.



М. А. Галемский.
Гарнитур "Юность".
1997 г., мамонт.



Г. М. Чернакова. Кулон.
1998 г., цевка.
В. В. Чернаков. Брошь.
1998 г., цевка.



В. Г. Осипов. Серьги. 1998 г.,
мамонт. Кулон "Гера".
1997 г., зуб кашалота.
А. Г. Осипов. Брошь.
1998 г., мамонт.

ВОЛОГОДСКОЕ КРУЖЕВО И ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ XIX—XX ВЕКОВ

Работа над данной темой началась в процессе подготовки выставки "Вологодское кружево", прошедшей в Русском музее осенью 1998 года. Эта проблема, важная для самого промысла и для изучения музейных коллекций, до сих пор оставалась без внимания. Исследователи народного кружева в своих трудах рассматривали лишь отдельные произведения, не выстраивая картину исторического развития кружева в костюме в целом¹. Между тем в собраниях музеев Петербурга и Вологды, в музее кружевной фирмы "Снежинка" сложились интересные коллекции костюма разных социальных слоев, разного времени — с середины XIX века до наших дней, которые заняли достойное место в экспозиции выставок "Вологодское кружево" в Вологодском музее-заповеднике и в Русском музее.

Первые сведения о вологодском кружеве и его применении в одежде встречены нами в книге С. А. Давыдовой "Русское кружево и русские кружевницы"². Давыдова отмечает, что в Вологодской губернии издавна существовали две совершенно отдельные отрасли кружевных работ. Одна — наиболее старинная — была занятием жителей города Вологды. Другая получила развитие в помещичьих усадьбах, где устраивались мастерские, в которых, помимо шитья и вышивания, плели кружево на заграничный манер. Однако уже в 1880-е годы нигде не видно было даже остатков прежнего "заведения господских кружев". Давыдова нашла лишь одну старушку Анну Михайловну, бывшую дворовую кружевницу помещицы Засецкой. Ее в 1815 году послали учиться плетению кружев в другое поместье. По ее словам, в мастерской Засецких плели воротнички,

чепчики с золотыми и серебряными цветочками³. К сожалению, даже в музеях Вологды подобных кружев не сохранилось. Но Давыдова упоминает виденные ею сколки с узорами кружев типа "малин"⁴. Во многих женских портретах первой половины XIX века изображено это тонкое кружево, выполненное в многопарной технике, где по тюлевой сетке разбросаны легкие цветы и ветки.

В самой же Вологде с 1840-х годов до конца XIX века изготовление таких предметов одежды, как тальмы, косынки, цельные платья, и более мелких изделий — воротничков, кокеток, зонтиков, галстуков и прочего получило развитие благодаря двум талантливым кружевницам — матери и дочери А. Ф. и С. П. Брянцевым⁵. С 1848 по 1883 год С. П. Брянцева обучила сцепной технике кружевоплетения более 800 учениц — жительниц Вологды и окрестных деревень. С. А. Давыдова считала Брянцеву лучшей вологодской мастерицей и приглашала ее поступить в Мариинскую практическую школу кружевниц в С.-Петербурге⁶. В собрании Русского музея есть несколько предметов, выполненных С. П. Брянцевой по собственным рисункам: салфеточка-медальон и треугольный фрагмент зонтика с изображением на черном фоне длинноногой птицы — аиста или журавля, светлого, с цветными деталями, а также галстук с яркими, условно изображенными человеческими фигурками на концах. Эти изделия позволяют говорить о творческих поисках мастерицы в области изобразительного и цветового решения.

Но, безусловно, одни Брянцевы не могли обеспечить всех кружевниц Вологодской губернии образцами кружев. Существовал мощный пласт подлинно народных узоров, которыми пользовались тысячи мастериц, по-своему перерабатывая их и приспособлявая к форме изделий. В конце XIX—начале XX в. в Вологде и селениях вокруг нее выполнялось огромное количество шарфов, косынок, пелерин из черного и золотисто-кремового шелка, с разнообразными узорами, иногда четкими и красивыми, иногда запутанными и неясными. Они продавались как в модных лавках, так и просто на рынке, и занимали видное место в гардеробе горожанок — прежде всего мешанок и купчих. Часто их носили и крестьянки. Вологодское кружево, как и елецкое, белевское, служило тысячам небогатых русских женщин из провинции.

Даже в глухих деревнях бывшего Кадниковского уезда кружевницы были знакомы с веяниями моды и модной терминологией. Во время экспедиции ГРМ в 1987 году пожилая кружевница, рассказывая об ассортименте кружевных изделий в начале XX века, произнесла загадочные слова: "Плели фиш". Оказалось, что это косынки (от французского "fichu" — шейный платок, косыночка).

Плели также кружевные пальто из льна и шелка, длинные и короткие кофты и жакеты, труакары. С 1885 года в Вологде работали несколько выпускниц Мариинской практической школы кружевниц в С.-Петербурге, которые поддерживали со школой связь и активно распространяли среди местных мастериц сколки кружев, выполненных в Петербурге⁷. Но модные узоры в псевдорусском стиле, а затем в стиле "модерн" не оказали существенного воздействия на развитие вологодского кружева. В нем сохранились местные особенности, сформировавшиеся еще на рубеже XVIII и XIX веков.

Таково одно направление развития вологодского кружевоплетения — использование его в городском костюме. Другая ветвь местного искусства — кружево из бывшего Кадниковского уезда, занимавшего обширную территорию от Кубенского озера до границ Олонецкой и Новгородской губерний. Сейчас эта территория поделена на несколько районов. Это был один из крупнейших центров кружевоплетения, но оно развивалось здесь в XIX веке не как промысел, а как домашнее женское производство кружев для потребления внутри семьи, "про себя", как говорили в тех местах. Лишь в начале XX века нужда заставила местных кружевниц плести кружево на продажу.

До 1970-х гг. старинное кадниковское кружево почти не было известно. Сейчас в собраниях Русского музея и Вологодского музея-заповедника хранятся большие коллекции кадниковского кружева конца XIX—начала XX века, в которых есть много предметов одежды: рубахи-подольницы, нижние юбки, подола рубах и юбок. В них многопарное кружево сочетается с цветными узорными тканями, а также с фабричными тканями — миткалем, кисеей, пришитыми в виде оборок по краю. Кружево довольно широкое, белое, иногда с цветной шерстяной нитью по контуру узоров — "сканью". Некоторые кружева плелись на 70—90 парах коклюшек, что много для деревенского кружева. Узоры браного ткачества отличаются яркостью цветовых сочетаний, тонкостью и миниатюрностью рисунка.

Рубахи, богато украшенные по подолу, были любимой одеждой не только в Кадниковском уезде. Рубахи с вышитыми и ткаными подолами, с кумачовыми и кубовыми набивными станами носили в соседних Вологодском и Грязовецком уездах Вологодской губернии, в Пошехонском уезде Ярославской губернии, в других местах. В. А. Фалеева, ссылаясь на труды С. А. Давыдовой, пишет о местном вологодском обычае "перебаски", когда после свадьбы молодуха надевала на себя несколько станов или рубах (до 17 одновременно) и ее рукоделье оценивалось старшими женщинами⁸. Давыдова, однако, описывая эти рубахи, упоминает лишь узорное ткачество и

вышивку. Кадниковское кружево не было ей известно. Но обычай, скорее всего бытовал и в Кадниковском уезде, об этом говорит значительное количество подолов рубах, станов и юбок в коллекциях музеев.

Во время экспедиций в бывший Кадниковский уезд мы неоднократно слышали о том, что рубахи с кружевными подоломи надевали во время сенокоса. Их носили без верхней одежды — сарафанов или юбок, лишь подпоясывая. Нижние юбки, собранные в поясе, с двумя-тремя рядами кружевных прошив, называли "исподки". Их носили только дома; выходя же из дома, сверху надевали тяжелые шерстяные полосатые или клетчатые юбки.

Отмечая своеобразие кадниковского кружева в целом, мы вместе с тем можем выделить его локальные особенности в разных центрах уезда. Кружево юго-восточных волостей, вблизи самого Кадникова, отличается от кружева северо-западных волостей. Юго-восточное — более легкое, ажурное, из тонких нитей, с довольно крупным орнаментом в виде ромбов с решеткой нескольких видов, птиц, двуглавых орлов, деревьев. Фигуры украшены сквозными розетками, обведены толстой рельефной сканью.

Северо-западное кружево более плотное, с густой решеткой фона с мелкими ячейками, плотными сетчатыми фигурами геометрического характера. Нити кружева более толстые. На большинство рисунков этого кружева скорее всего оказало влияние крестьянское ткачество.

Даже беглый обзор кружевных изделий XIX—начала XX века позволяет судить о вологодском кружеве этого времени как о значительном художественном явлении, исключительно разнообразном и многогранном. В нем сформировались различные направления, локальные художественные особенности, которые сохранились и получили развитие в XX веке.

После Октябрьской революции в 1919 году кружевницы по всей области начали объединяться в артели под руководством Северо-союза, затем Волкружевосоюза. В 1920-е годы численность кружевниц в артелях составляла 42,5 тысячи человек⁹. Ассортимент кружева год от года расширялся. Вначале кружевницы плели по дореволюционным сколкам, но уже в 1920-е годы составлением рисунков кружева стали заниматься профессиональные художники¹⁰. В 1930-е гг. в Волкружевосоюзе начали работать К. В. Исакова и А. Г. Петрова, в 1940-е гг. — М. Г. Груничева и В. Д. Веселова. В альбомах образцов сохранилось много старых фотографий кружевных изделий для украшения одежды и белья: воротники, вставки-"мотивы": бабочки, цветы, геометрические фигуры, а также кокетки для белья и многое другое.

Настоящий творческий взлет в искусстве кружевоплетения в 1960-е годы связан с развитием туризма и огромным спросом на сувениры. Небольшие салфетки, книжные закладки, воротнички, мерное кружево были очень популярны. В Вологде открылся фирменный магазин "Вологодское кружево" с широким ассортиментом изделий. Недорогие и привлекательные кружевные изделия выполнялись в кружевном объединении "Снежинка", где работало более 6,5 тысяч мастериц.

Для промысла всегда большое значение имело производство массовой и серийной продукции, где в равной степени важная роль отводилась воротникам, косынкам, шарфам, пелеринам и прочим предметам. Начиная с 1930-х годов в ассортименте "Снежинки" было множество воротников — от самых простых, узких — школьных до широких, с крупными зубцами и фестонами. В 1960-е годы формы и декор воротников, манжет, жабо и пр. были упрощены, орнамент стал суховатым, сдержанным. Но этот период "сурового стиля" в народном искусстве закончился уже во второй половине 1960-х гг., а 1970-е стали эпохой возрождения и расцвета пышного растительного орнамента, появления новых форм изделий. В 1980—1990-е годы кружевной воротник разнообразен как никогда.

Во многом это разнообразие достигается благодаря использованию различных материалов — белого или сурового льна, сочетанию белых и черных, серых и черных нитей, льна и цветного шелка, металлических нитей и бисера. Формы варьируются от классических отложных воротничков с традиционным геометрическим или цветочным орнаментом до необычных — треугольной или неправильной формы, с асимметричными растительными мотивами.

Столь же велико многообразие отделок к женской одежде: от скромных, с простым рисунком, сочетающихся даже с ситцевым сарафаном, до изысканных, напоминающих драгоценное кольцо к вечернему наряду.

В отличие от воротников и отделок, традиционная форма треугольных косынок и шарфов в XX веке не претерпела радикальных изменений, но все же художники сумели внести в нее нечто новое. Появились полукруглые косынки, усложнилась форма их краев, более разнообразными стали фактура и цветовое решение.

В 1960—1970-е годы много косынок и шарфов создала В. Д. Веселова. Она внесла в кружево множество технических новшеств, применяя подчас неожиданные сочетания различных техник плетения. В 1969 г. В. Д. Веселова выполнила косынку "Вечернюю". Огромная, размером 2×1,5 метра, с крупным сердцевидным мотивом в центре и пышной каймой по краю, эта работа воспринимается

скорее как монументальное произведение, нежели как камерный предмет женской одежды.

Косынка "Надежда" художницы М. Ю. Пальниковой (1989) — необычной формы, ее длинные концы изогнуты, как крылья птицы в полете. Плавающие изгибы краев обведены нарядной каймой. Сочетание прозрачной решетки фона и насыщенной орнаментальной каймы, которые четко разделяются волнообразно изогнутой линией, — любимый прием этой художницы.

Своеобразное развитие формы косынки — накидка серповидной, изящно изогнутой формы. Серия таких накидок выполнена в 1960—1970-е годы Э. Я. Хумала. Своего рода "фирменным знаком" этой выдающейся художницы является мотив орнамента, напоминающий стекающую вниз тяжелую каплю. Он встречается в ее жилетах, воротниках, блузах, но наиболее органично этот мотив сочетается с формой накидки. Черный шелк в ней сплетается с тускло мерцающей металлической нитью, подчеркивающей переливчатость узоров.

В 1960-е годы началось плодотворное сотрудничество художников "Снежинки" с модельерами Ленинградского Дома моделей одежды — Г. Светличной и Л. Нефедовой. Э. Я. Хумала в 1969 г. создала вечернее платье из сурового льна на чехле — длинном платье со шлейфом из парчи, близкой по тону льну. Кружевное платье необычного фасона — сзади оно распахивается от лопаток, наподобие передников-запонов из некоторых русских губерний. В его рисунке сохранены любимые вологодские мотивы — сердцевидные фигуры, петли завитков. Строгость рисунка, четкость горизонтальных членений, лаконичный, лишенный всякой вычурности силуэт создают ощущение торжественности и драгоценности наряда.

Работы Э. Я. Хумала, выполненные в 1960—1970-е годы, до сих пор не утратили современности и по праву считаются классикой вологодского кружева.

К традиционному крестьянскому костюму обращается в 1970 г. и В. Д. Веселова, создавшая жилет-болеро по мотивам расклешенной душегреи на лямках, которую в XIX веке носили и на Севере, и в Нижегородской губернии.

В 1970-е годы работа с Домами моделей одежды получила несколько иное направление. Художники создали несколько ансамблей по мотивам древнерусского костюма — царского или боярского. Длинное широкое одеяние с широкими рукавами, с большой круглой кокеткой украшалось жемчугом, дополнялось шапочкой из кружев с меховой оторочкой. Это были эффектные костюмы, предназначенные только для показа на подиуме. В последующие годы ху-

дожники работали над более практичными костюмами, без столь явных театральных эффектов. При этом первоосновой современных пальто, пелерин, жилетов является старинный городской костюм, скорее провинциальный, чем столичный, модный. Художники во многом сохраняют особенности покроя и силуэта костюма XIX века, характер линий, мягко облегающих плечи и плавно струящихся в нижней части.

В начале 1970-х годов в "Снежинке" начали работать А. Н. Ракчеева и Г. Н. Мамровская, в конце 1970-х — Н. В. Веселова, дочь В. Д. Веселовой, затем М. Ю. Пальникова. Именно эти мастера в последние годы создали огромное множество пелерин, манто, жилетов и т. д. В работах 1980—1990-х годов отчетливо проявляются индивидуальность каждой художницы, своеобразие ее творческого почерка, любимые мотивы и приемы.

У А. Н. Ракчевой особый дар орнаменталиста. Ее кружево отличается отточенностью рисунка, красотой и четкостью орнамента. Каждый его завиток красив и изящен. Одна из последних ее работ — манто (1998), очень простое по форме, с прямым длинным рукавом. Но сложный орнамент в виде изгибающихся ветвей, прихотливо выходящая кайма по краю делают манто эффектным и нарядным, однако отнюдь не вычурным.

Среди лучших работ А. Ракчевой — пелерина "Юлия" (1995), по форме скорее напоминающая косынку. Шею огибает, словно отложной воротничок, узорная кайма; ее повторяет вторая кайма, переходящая на груди в пышный орнамент. В решетке фона сплетаются синие и белые нити. Их мерцание подчеркнуто белыми звездочками, разбросанными по фону.

Пелерины, их форма и орнаментика в вологодском кружеве очень разнообразны. Пелерина "Лебедушка" Н. В. Веселовой (1993) удлинена и расширена сзади и ниспадает пластичными тяжелыми волнами. Пелерина Г. Н. Мамровской "Вечерний звон" (1985) проще и в то же время изящнее. Ее словно обвивает по краю гибкая ветвь с цветами и листьями. Этот мотив проходит через многие ее работы, придавая им камерный, лирический характер.

Пелерина "Сударушка" М. Ю. Пальниковой (1993) отличается цельностью нерасчлененного силуэта. Эта форма пелерины с плавными текучими линиями была популярна с 1830-х годов до начала XX века. Она придает женской фигуре особую статность и величавость. Впечатление нарядности, торжественности достигается в этой работе благодаря крупным упругим завиткам узора, контрасту узорной каймы и легкой решетки.

Подобные предметы одежды создаются всего в нескольких эк-

землярах, иногда — в одном-двух. Это не массовые изделия, а скорее "золотой фонд" вологодского кружева.

Есть и еще одна сфера работы над костюмом. Уже в 1960—1970-е годы в "Снежинке" создавались неповторимые индивидуальные костюмы: сценические наряды Э. Пьехи, кружевное платье для фигуристки Л. Пахомовой. Эта одежда особого характера, она уникальна, даже если не отличается выдающимися художественными достоинствами. Такая работа продолжается и сейчас. Недавно художники "Снежинки" выполнили костюм для певицы Н. Кадышевой.

Такое сочетание уникальности и массовости всегда было характерно для кружевного промысла. Существует местная легенда, что бабушка В. Д. Веселовой когда-то выплетала зонтик и чулки для царицы.

На протяжении всей истории развития кружевоплетения его изделия не всегда пользовались одинаковым спросом. Были периоды почти полного отрицания кружева в costume, которые затем сменялись волнами интереса к нему¹¹. Это связано с общими тенденциями моды, с экономическими факторами и. т. д. Но с каждым новым витком интереса к кружевной одежде художники накапливали все больший опыт, глубже изучали традиции старинной женской одежды. За последние годы появилось множество новых форм изделий, орнаментальных мотивов, оригинальных технических приемов. Разнообразии цветовых решений, фактурные поиски, использование широкого арсенала материалов делают вологодское кружево одним из выдающихся видов современного художественного текстиля. И хотя художники вологодского кружева далеки от того, чтобы конкурировать с ведущими Домами моделей одежды, в их работах есть то, что делает эти изделия уникальным художественным явлением: драгоценность техники кружевоплетения, многовековые традиции народного костюма и орнамента.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работнова И. П. Вологодское кружево. М., 1962; Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. Л., 1983; Климова Н. Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. М., 1993.

² Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы. СПб, 1892. С. 113—122.

³ Там же. С. 118.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 142.

⁷ Там же. С. 145—146.

⁸ Фалеева В. А. Указ. соч. С. 167.

⁹ Там же. С. 197.

¹⁰ Сорокина М. А. Из истории вологодского кружева // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: Сборник научных трудов. Л., 1991. С. 137—144.

¹¹ Давыдова С. А. Указ. соч. С. 118.



1. Пальто.
1910-е гг.
Вологда.
Шарф. Начало
XX века.
Вологодская губ.
Зонтик.
Начало XX века.

2. Э. Я. Хумала.
Накидка. 1970 г. Вологда.





3. М. Ю. Пальникова. Пелерина "Сударушка". 1993 г.
 А. Н. Ракчсеева. Манти. 1998 г.
 Э. Я. Хумала. Вечернее платье. 1969 г. Вологда.

4. А. Н. Ракчсеева. Пелерина "Юлия". 1995 г. Вологда.



**ВЯТСКИЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ
САРАФАН
XIX—НАЧАЛА XX ВЕКОВ**
*(по материалам экспедиций в
Кировскую область в 1994—1998 годах)*

В настоящее время русская народная одежда Вятской земли относится к числу наименее изученных и слабо представленных в крупных музейных собраниях страны. В 1994—1998 гг. Сергиево-Посадским государственным историко-художественным музеем-заповедником было проведено пять научных экспедиций по изучению, сбору и фотофиксации произведений народного искусства Кировской области. В результате проделанной работы музейное собрание пополнилось 150 предметами одежды XIX—начала XX в., куда входят как целые комплексы костюмов, так и их отдельные детали.

Данная работа является первой попыткой систематизации собранного материала по крестьянскому сарафану Вятской губернии XIX—начала XX в. В настоящее время в коллекции Сергиево-Посадского музея насчитывается 32 сарафана, привезенных из бывших Котельнического, Уржумского, Слободского, Орловского, Яранского, Вятского, Нолинского уездов. При работе над темой использовались фондовые экспонаты Кировского государственного объединенного историко-архитектурного и литературного музея (далее — Кировский музей), краеведческих и школьных музеев Кировской области. Ценными архивными источниками послужили анкеты, отдельные редкие рисунки корреспондентов РГО середины XIX—начала XX в., опубликованные отчеты научных экспедиций в Кировскую область Е. В. Матвеевой (1925)¹ и Г. С. Масловой (1954 г.)², а также сведения, собранные во время экспедиций Сергиево-Посадского музея.

Особый характер народной художественной культуры Вятской земли во многом обусловлен своеобразием исторической судьбы

этого края. На протяжении нескольких столетий она формировалась в живом взаимодействии с традициями Русского Севера, среднерусских земель и коренных народностей, проживающих на этой территории (удмуртов, коми-пермяков, марийцев, татар). Славяне начали проникать в бассейн Вятки в X—XII вв., вначале, очевидно, из Новгородской земли. Массовая колонизация началась в XVI в. с северных великорусских земель, а затем с Верхне-Волжских и центральных районов Руси. Со второй половины XVII в. в глухих вятских лесах стали селиться старообрядцы. С конца XVIII в. отмечено появление русского населения из южнорусских областей. Последние колонизационные потоки в Вятский край закончились только в XIX веке³.

Основным типом русского женского костюма Вятской губернии с XVIII в. до 30-х гг. XX в. был комплекс с сарафаном. В него входили рубаха, пояс, в отдельных местах одна или несколько нижних юбок, запон (фартук), душегрея, платок, головной убор. Вариативность одежды определялась в первую очередь огромной территорией губернии, самой большой в дореволюционной России, назначением одежды, возрастными и социальными различиями владельцев. В целом костюм отличался относительной простотой, строгостью покроя и отделки. Сарафан являлся одной из его главных составных частей.

Архивные источники и материалы обследований выявляют различные варианты названий вятских сарафанов⁴. Одни из них произошли от наименования определенных фасонов, отделки, ткани, из которой сарафаны изготовлены, и способов ее окраски, другие связаны с назначением, а также с возрастом владельцев. Так, известны названия сарафанов по покрою: "кунтыш", "шушун" — старинные клинообразные, с откидными рукавами (в конце XIX—начале XX в. "шушуном" называли сарафан из синего холста), "косоклинник" — косоклинный, "с нагрудкой" — вставкой на переднем полотнище, "с мышками" — клинообразными вставками на переднем полотнище или с ляжками, "московский", "московец" — прямой или с лифами, разрезом на правом боку или груди, "московец с волоном", "московец с косинцами" — с лифом, украшенные оборками или нашивками косых полос; по материалу: "полубумажник", "московик" — из ситца, "китайник", "китаешный" — из разноцветной шелковой, полшелковой ткани, ситца, "шолковик" — из шелка, "набивник", "набойник", "пестряк" — из ткани с набивным рисунком, "тканник", "самотканник" — из пестряди, "кустовик" — из пестряди, с браным орнаментом в виде разноцветных розеток, "пестряк" — из бумажной материи, "портяной" — из холста, "шерстеник" — из шерстяной

ткани, "достольник" — из крученой бумажной нити, "люстренник", "мистренник" — из полущелковой ткани; по цвету ткани: "кумачник" — из красной ткани; по способу окраски ткани: "крашенинник", "верхница синяя", "синяк" — окрашенные кубовой краской, "дубас", "дубленник", — окрашенные ольховой или ивовой корой, "сандальник" — окрашенный сандалом и купоросом; по назначению: "подрясник" — моленный; по возрастному делению: "синюха" — сарафан из грубого холста, который носили пожилые женщины. Различные варианты названия сарафанов встречаются в местном фольклоре. Корреспондент РГО Н. Кабардин, описывая в 1893 г. свадьбу в Вятском уезде, приводит шутивное обращение дружки к пожилым людям, разместившимся в избе на печке: "Старые старухи, толстые синюхи... Белые повязухи (повязки), худые заплаты"⁵.

Впервые термин "сарафан" упоминается применительно к вятской купеческой одежде в 1743 г. в архивном документе Вятской провинциальной канцелярии: "камчатой красной с кружевом золотым и серебряным". В этом же документе упоминаются сарафаны-"кунтыши" (кундыши) — от польского "kuntusz", сшитые из различных сортов шелка (голи, полуголи, камки, штофа) "жаркого", красного, зеленого, вишневого, "рутожелтого", "гвоздишного" и коричневого цветов. Кунтыши декорировались золотым и серебряным кружевом "с городками золотныя, серебром редкотканяныя", серебряной сеткой и золотым позументом⁶. Известно, что эта туникообразного покроя одежда, расширяющаяся книзу продольными боковыми клиньями, с глухим воротом и откидными рукавами бытовала в Древней Руси⁷. В середине XIX века, по материалам РГО, в Слободском и Уржумском уездах Вятской губернии одежда аналогичного покроя из синей и красной шерстяной ткани носила название "шушун", "шушпан"⁸. Сарафаны-шушуну отмечены исследователями в ряде северных и западных губерний России⁹. В отдаленной от крупных промышленных центров бездорожной Вятской губернии такая одежда выходила из употребления только к середине XIX века. В 1847 г. корреспондент РГО священник Д. Трапицын с. Кукарки Яранского уезда свидетельствовал, что только старухи донашивали "сарафаны с глухими воротами и с рукавами"¹⁰.

Имеющиеся в нашем распоряжении вещественные памятники позволяют выявить на территории Вятской губернии с середины XIX до 30-х гг. XX в. бытование семи видов сарафанов. Предлагаемое деление несколько отличается от существующей в литературе классификации русских сарафанов, данной Б. А. Куфтиным, Н. П. Гринковой и Л. В. Тазихиной¹¹.

Основными признаками дифференциации сарафана по видам послужили особенности его покроя.

1. С цельными прямыми передним и задним полотнищами (без срединного шва).
2. Распашной или со швом посередине.
3. Закрытый (глухой) — с небольшим вырезом для головы и овальными проймами для рук.
4. Открытый — на лямках.
5. Наличие клиньев, скошенных полотнищ.
6. Расположение клиньев.
7. Наличие лифа.

I вид представляет косоклинный глухой сарафан с цельными прямыми передним и задним полотнищами, с продольными боковыми скошенными полотнищами и отверстиями для рук (рис. 1). Очевидно, он представляет собой поздний вариант кроя упоминаемых ранее древних видов сарафанов с откидными рукавами. Г. С. Маслова обнаружила такой покрой сарафана в "смертной" одежде старообрядцев (с. Старая Тушка Рожкинского района)¹². Экспедицией Сергиево-Посадского музея 1998 г. зафиксирован подобный вариант покроя, сохраняемый в "смертной" одежде старообрядцев поморского беспоповского "филипповского" согласия, сшитой уже в наши дни из белой х/б ткани. Сарафан используется с туникообразной рубашкой без ворота, с длинными, немного скошенными к кисти рукавами. "Смертная" одежда происходит из печально известной д. Шихали Уржумского района, жители которой в 1953 г. в очередной период борьбы со старообрядчеством были расселены в близлежащие села.

Ко II виду относится косоклинный сарафан на узких лямках с цельными прямыми передним и задним полотнищами и боковыми продольными скошенными полотнищами или клиньями (рис. 2). О постепенной трансформации глухого сарафана в открытый может косвенно свидетельствовать сохранившаяся на ряде спинок сарафанов фигурная планка, напоминающая в схематичной форме очертания самой спинки. На более старых сарафанах она выкраивалась вместе с лямками из заднего полотнища спинки, на поздних — шилась из отдельного кусочка ткани (часто черного сукна), по-прежнему сохраняя очертания спинки. Варианты покроя этого вида могут быть сарафаны со встречными складками или зафиксированными мелкими защипами на спинке, собранными под узкой обшивкой. Иногда переднее полотнище имеет трапециевидную форму. Подобные сарафаны бытуют в Уржумском уезде среди старообрядцев-беспоповцев "филипповского", "федосеевского", "даниловского" согласий в качестве праздничной и моленной одежды. Они сшиты из темной (синей, черной) полуселковой, шерстяной, более старые — из тонкой льняной ткани домашней выработки. Традиционно моленные сарафаны

носились с поясами, белыми льняными прямополицовыми рубахами с неглубоким вырезом у горловины. Сборка у ворота и какие-либо украшения на моленных рубахах старообрядок "филипповского" согласия до настоящего времени строго запрещены [как запрещено также ношение на молебне нательного белья (кроме чулок)]. Пояса из х/б нитей со словами молитв и пожеланий ткались старообрядками этих мест еще в 1970-е гг. В будни пожилые старообрядки "ионовского" и "филипповского" согласий (с. Шурма, п. Пиляндыш Уржумского района) носят одежду аналогичного покроя из фабричных тканей. Молодежь традиционную моленную одежду надевает только в поминальные дни.

III вид представляет косоклиный глухой сарафан с неглубокими проймами, с разрезом спереди, застегивающимся на пуговицы или, чаще всего, со швом посередине, имитирующим застежку, с боковыми продольными скошенными полотнищами или клиньями (рис. 3). На спинке могут быть зафиксированные встречные складки или защипы; вариантом кроя являются также плечевые вставки, соединяющие передние и задние полотнища. Возможно, что этот сарафан является одним из поздних модернизированных видов древних сарафанов с глухим воротом и откидными рукавами. На территории Немского, Нолинского, Уржумского, Орловского районов отмечено бытование таких сарафанов под названием "подрясник" в качестве моленной одежды старообрядцев "федосеевского" согласия (в Нолинском уезде термин "подрясник" употреблялся как название моленных сарафанов и иного покроя). Старинные "подрясники" сшиты из темных тонких домотканых льна, шерсти или сатина, современные — из фабричных шерсти, х/б ткани, даже подкладочного шелка (в этом случае расположение швов может меняться). С изнанки на груди "подрясники" имеют подоплеку или шьются на подкладке с внутренними карманами. Сарафаны носятся с поясом, белыми батистовыми, кисейными рубахами, богато декорированными белошвейной вышивкой и кружевом. На голову повязываются два платка. Верхний платок носится "на кромочку", закалываясь под подбородком и раскладываясь двумя концами на спине и груди, повторяя своими складками мягкие очертания сарафана.

К IV виду относится косоклиный сарафан на узких лямках со швом посередине и боковыми продольными скошенными полотнищами или клиньями (рис. 4, 4а). Бытование таких сарафанов отмечено во всех обследованных уездах. Рассматриваемый вид имеет несколько вариантов кроя — со сборками на спине, собранными под обшивкой или неширокой планкой (шились из клетчатой пестряди, набивной ткани или ситца), а также со сборками на спине, собранными под

обшивкой и зафиксированными на талии планкой. Последние бытовали в конце XIX—начале XX в. на севере Орловского уезда. Они шились из восьми прямых и скошенных полотнищ клетчатой пестряди; боковые и задние полотнища фиксировались планкой, передние, в верхней части, удлинялись вставками — "нагрудками", часто изготовленными из другой ткани. Этот вариант покроя не отмечен в этнографической литературе и его, очевидно, необходимо рассматривать как локальную особенность. Сарафаны носились с пестрядными, льняными, ситцевыми прямополиковыми или бесполиковыми рубашками со скошенными к запястью или присобранными под манжеты рукавами, поясом и иногда запонком.

В видом является косоклинный сарафан на узких лямках, с разрезом или со швом посередине передних полотнищ, с цельным задним полотнищем, боковыми клиньями и подклинками, расположенными "елочкой" (рис. 5, 5а). До наших дней сохранились единичные экземпляры сарафанов аналогичного кроя первой половины XIX в. из Слободского уезда, хранящиеся в собрании Кировского музея. Они сшиты из тонкопряденного льна, окрашенного в яркие зеленый и малиновый цвета, и декорированы вдоль переднего шва узорными лентами и металлическими пуговицами с петлями. В 1995 г. экспедицией Сергиево-Посадского музея в деревне Шуран Нолинского района у старообрядцев "федосеевского" согласия закуплено два сарафана из синего холста этого вида покроя, датируемых серединой и второй половиной XIX в. Сарафаны носят название "подрясников", т. к. использовались как моленная одежда. Сарафан середины XIX в. скроен из 15 прямых полотнищ, клиньев и подклиньев. Последние, располагаясь по боковым сторонам в виде "елочки", значительно увеличивают размеры сарафана в подоле, доводя его до 5 м 34 см. Цельный, подчеркнуто изящный, как бы летящий силуэт сарафана удерживается благодаря использованию особо скроенной подоплеки из холста. К нему подбирались прямополиковые или бесполиковые белые батистовые рубашки с длинными, суживающимися к кисти рукавами, орнаментированными белошвейной вышивкой, и пояс со словами молитв. Вариантом покроя этого вида являются сарафаны с частыми веерообразными складками на спинке, закупленные у старообрядцев Немского района (на границе бывших Уржумского и Глазовского уездов) экспедициями Сергиево-Посадского и Кировского музеев. Пояс в этих костюмах надевался под сарафан.

Интересно отметить, что на всех поступивших в Сергиево-Посадский музей старообрядческих клинообразных сарафанах середины XIX—начала XX в. передние полотнища короче задних, образующих

при ходьбе своеобразный хвост. Он может быть очень значительным и немного заваленным, как на распашном сарафане конца XIX в. Орловского уезда из собрания Кировского музея. Подобная характерная особенность кроя отмечается и на ряде сарафанов XVIII—XIX вв. северных и центральных губерний России из собраний ГИМ и РЭМ. Возможно, что этот крой является следствием трансформации такой широко распространенной на Руси в XVI—XVII вв. мужской и женской одежды, как однорядка и опашень. Первая представляет собой распашную одежду с длинными откидными рукавами и прорехами для рук у пройм, вторая — более свободного покроя, с длинными, сужающимися к запястью рукавами. Передние полы однорядок и опашней были короче задних¹³. Можно предположить, что консервативность образа жизни старообрядцев, устойчивое сохранение ими традиционного костюма смогли донести древний элемент кроя одежды до наших дней.

VI вид представляет прямой (круглый) сарафан на узких лямках, сшитый из нескольких прямых полотнищ, собранных в верхней части под узкую обшивку или широкую планку (до 10 см шириной) (рис. 6). Вариантами кроя являются сарафаны с подкройными боковыми вставками-"мышками", часто выполненными из другой ткани, или вставкой-"нагрудкой" в верхней части переднего полотнища, с завязками-шнурками на груди. По свидетельству корреспондента РГО из Яранского уезда, в первой половине XIX в. в будни женщины носили сарафаны из синего холста, а в праздники "так называемые московские (т. к. и другие с разрезами на правом боку или груди, застегиваемыми на пуговку, особенно у тех кои кормят грудью) и непременно ситцевые сарпинские или шелковые, опоясываются шелковыми персидскими (на манер персидских) поясом у коего концы с кисточками и перевитью спускают на боку, чуть не до полу. У последних сарафанов подолы обшивают сборками или лентами, а иногда и позументами в ряда два..."¹⁴. Материалы РГО того же времени из Елабужского уезда сообщают об обычае, по которому девушкам до свадьбы не полагалось подвязывать сарафаны поясом¹⁵.

К концу XIX в. прямые сарафаны стали самой распространенной женской одеждой Вятской губернии. Бытование прямых сарафанов из клетчатой пестряди ("пестряков", "тканников"), "китайников" из ситца отмечено во всех обследованных экспедициями Сергиево-Посадского музея уездах, старинные сарафаны из набивной ткани — "набивники" — сохранились к 1990-м гг. только в Слободском уезде.

В комплекс с прямым сарафаном чаще всего входили ситцевые и льняные прямополицовые и бесполицовые рубахи в основном с пышными рукавами, собранными в густые сборки под обшивки или

манжеты, с глубокими вырезами у горловины. На рисунке 1847 г. корреспондента РГО из Яранского уезда изображена крестьянка в рубахе и прямом "московском" сарафане. Вырез горловины рубахи прикрывается наплечным платком "косинкой", концы которого заправлены под лямки сарафана¹⁶. Часто сарафаны носились с запонами, выполненными в техниках браного и многоремизного ткачества, и с ткаными поясами (Яранский, Орловский, Вятский уезды). В наборе деталей этих комплексов одежды, их покрою и орнаментации прослеживается некоторая аналогия с костюмами Великоустюжского уезда. Возможно, эта связь объясняется колонизационным потоком русского населения из Вологодской губернии в Вятские земли вплоть до XIX в. (как и зафиксированные экспедициями Сергиево-Посадского музея фамилии местных жителей — Устюжанины).

VII вид представляет сарафан, сшитый из нескольких прямых полотнищ, присобранных у лифа, на узких лямках (рис. 7). Вариантом кроя мог быть сарафан с неполным лифом, облегающим только спину, с разрезом на груди или правом боку, с завязками на груди. Этот вид сарафана появляется только в конце XIX—начале XX в. Особенно большое распространение он получил в Вятском уезде, где бытовал до 30-х гг. XX в. Его появление связано с интенсивным развитием отхожих промыслов и, как следствие, с проникновением в деревню элементов городской культуры.

Особенностью сарафанов с лифом была их подчеркнутая декоративность. Ткани изготавливались из домотканых льняных нитей, окрашенных анилиновыми красителями в яркие желтые, голубые, зеленые, красные цвета, в технике полотняного переплетения с перебором. Рисунок состоял из разновеликих клеток, контуры которых отмечались рельефным пунктиром. Сарафаны украшали оборками и нашивками косых полос — отсюда названия "московец с волоном", "московец с косинцами". Они носились с ситцевыми, пестрядными или льняными бесполиковыми или прямополиковыми рубахами с открытым воротом, рубахами на кокетке с воротником-стойкой с длинными или короткими рукавами, запонком, завязывавшимся на талии.

Таким образом, рассмотренный материал позволяет расширить имеющееся в этнографической литературе представление о разнообразии видов вятских сарафанов. Однако вопрос об их эволюции достаточно сложен и требует дальнейшего изучения. Ясной картины смены одного вида сарафана другим пока не существует. Благодаря сравнительно большой прослойке в крае старообрядческого населения, бережно хранящего традиционный костюм, можно предположительно выделить древние формы сарафана, поставить вопросы о

генезисе отдельных деталей его края. Более уверенно можно говорить о позднем виде сарафана с лифом, появление которого связано с влиянием городской моды на крестьянский костюм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Матвеева Е. В. Из материалов этнографической экспедиции в Куменскую волость Вятского уезда летом 1925 г. // Труды Вятского государственного музея. Т. 1. Вятка, 1927.

² Маслова Г. С., Станюкович Т. В. Материальная культура русского сельского и заводского населения Приуралья (XIX—начала XX в.) // Материалы и исследования по этнографии русского населения европейской части СССР. М., 1960.

³ Бусыгин Е. П., Столярова Г. Р. Русское население Вятского края // История и культура Волго-Вятского края: Тезисы докладов и сообщений к научной конференции. Киров, 1994. С. 132.

⁴ Архивные материалы АГО (Р-10. Оп. 1. Д. 25. Л. 4; Д. 26. Л. 2 (об.); Д. 50. Л. 9 (об.); Д. 60. Л. 5); Маслова Г. С. Указ. соч. С. 107—109; Матвеева Е. В. Указ. соч. С. 56; Васнецов Н. М. Материалы для объяснительного областного словаря вятского говора. Вятка, 1908, С. 63, 105, 115, 118, 135, 138, 209, 231, 240, 284, 290, 353, 354; экспедиции СПГИХМЗ в Кировскую область 1994—1998 гг. (полевые записи).

⁵ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 50. Л. 9 (об.).

⁶ Матвеева Е. В. Материалы к вопросу о вятских костюмах XVIII в. // Вятская жизнь. № 1. 1923. Вятка. С. 47—48.

⁷ Рабинович М. Г. Одежда русских XIII—XVIII вв. Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 69.

⁸ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 61. Л. 5; Д. 15. Л. 11.

⁹ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 637.

¹⁰ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 26. Л. 2 (об.).

¹¹ Куфтин Б. А. Материальная культура русской мещеры // Труды государственного Музея Центрально-Промышленной области. Вып. 3. Ч. 1. М., 1926. С. 101—126; Гринкова Н. П. Одежда бухтарминских старообрядцев // Материалы комиссии экспедиционных исследований. Вып. 17. Л., 1930. С. 324—339; Ташихина Л. В. Русский сарафан // Краткие сообщения института этнографии. Вып. XXII. М., 1954. С. 21—35.

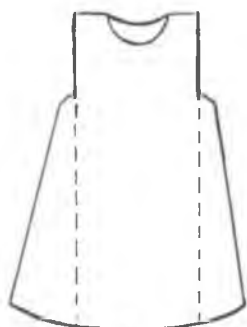
¹² Маслова Г. С., Станюкович Т. В. Материальная культура... С. 106.

¹³ Рабинович М. Г. Указ. соч. С. 76.

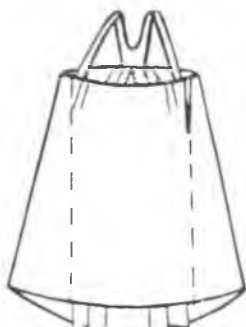
¹⁴ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 26. Л. 2 (об.).

¹⁵ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 25. Л. 4.

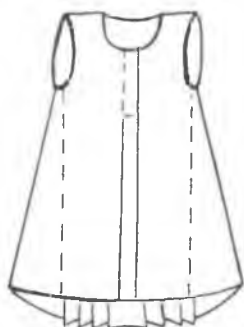
¹⁶ АГО. Р-10. Оп. 1. Д. 26. Л. 24.



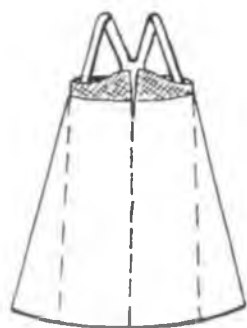
1.



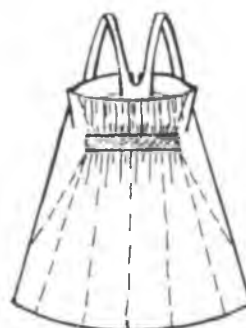
2.



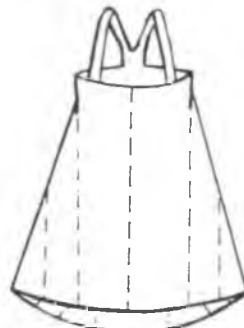
3.



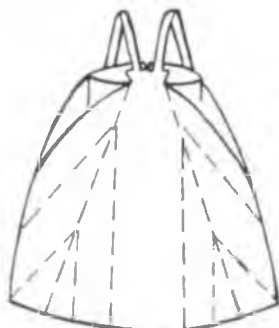
4.



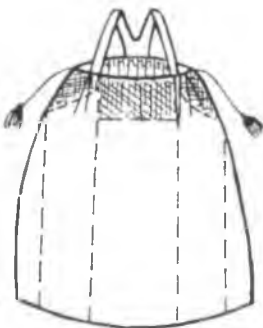
4a



5.



5a



6.



7.



Костюм девичий. Нач. XX в.
(Сарафан "Московец с косинцем", вид)
Вятская губерния. Вятский уезд.
Экспедиция в Кировскую область, 1996 г.

В. М. ЖИГУЛЕВА

ЖЕНСКИЙ ТРАУРНЫЙ КОСТЮМ КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА ПЕНЗЕНСКОЙ И ТАМБОВСКОЙ ГУБЕРНИЙ

*(по материалам экспедиций
1981—1991 годов)*

Погребально-поминальные обряды занимали в жизни русской деревни XIX—начала XX в. столь же важное место, как свадебные и родильно-крестильные. Свидетельства тому мы находим в основополагающих трудах Н. Лебедевой, Г. Масловой, И. Работновой, И. Шангиной, отдельных работах других авторов¹. Все они обращали большое внимание на роль полотенец, скатертей и тому подобных предметов в погребально-поминальной обрядности, затрагивая значение одежды в самых общих чертах².

Характерной особенностью этих важных исследований является их недостаточная подкрепленность визуальным рядом. Опубликован всего один траурный русский женский костюм начала XX в. из с. Ушинка Керенского у. Пензенской губ.³ В комплекте женской одежды из этого же села в альбоме ГИМ перепутаны траурные и праздничные предметы⁴. Отдельные части траурных женских одежд представлены в виде черно-белых иллюстраций.

Собранные во время экспедиций 1981—1991 годов устные сведения и вещественные памятники, хранящиеся ныне в Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике, помогут в какой-то степени пролить свет на такую малоосвещенную тему, как женский траурный костюм конца XIX—начала XX в. Пензенской и Тамбовской губерний.

При этом мы должны оговориться, что речь пойдет главным образом о поневных костюмах нескольких сел на пограничье губерний, которых к началу XX в. менее всего коснулась цивилизация. В центральных уездах обеих губерний, а также во всех селениях,

© Жигулева В. М., 1999

где носили костюм с сарафаном, не удалось зафиксировать развитые формы женского траурного костюма. В меньшей степени нами изучена и траурная женская одежда русского однодворческого населения.

Настоящее сообщение отнюдь не претендует на исчерпывающую полноту, т. к. основывается на шатком фундаменте разрозненных знаний этнографической и археологической наук и материалах экспедиционных обследований совсем недавнего времени, когда многие традиционные представления ушли в небытие.

Прежде чем приступить к изложению материала, очевидно, следует оговориться, что мы понимаем под словами траурная одежда. К сожалению, это понятие неоднозначно. Нашими информаторами из Пензенской и Тамбовской областей она совершенно отчетливо выделяется в особую группу, которая не смешивается ни с обычной повседневной одеждой, ни с праздничной и свадебной. В одних селах одежда, которую надевали в первый период свадьбы и которую берегли до момента погребения, не считалась собственно "кручинной". В других селах к траурной одежде относили как погребальную, так и поминальную. В третьих селах, где более всего сохранились старые традиции, действительно "кручинная" одежда некоторых вариантов как бы смыкалась с повседневной (там, где жена, потерявшая мужа в молодом возрасте, до конца своих дней была обречена носить траурные одежды)⁵.

Как известно, славяне-вятичи пришли на эти земли не ранее VI—VII вв.⁶ Основными элементами женской одежды вятичей считаются белая рубаха и синяя понева в крупную белую контурную клетку⁷. До начала XX в. в с. Ново-Юрьево Моршанского у. Тамбовской губ. сохранились образцы траурной одежды, в которых просматривается связь с их древнейшей первоосновой.

Женский траурный костюм Ново-Юрьева начала XX в. состоял из совершенно белой рубахи со сложным строчевым узором из нескольких полос геометрических мотивов по плечьям рукавов и кайме подола: темной поневы в крупную синеную белую клетку; туникообразного запона из бело-синей пестряди и белого платка.

Праздничные варианты новоюрьевского костюма примерно этого же времени столь ярки и многосоставны, что в них с трудом можно признать более архаичных "кручинных" родственников.

Аналогичная ситуация сложилась к началу XX в. и в женской траурной одежде с. Пара, расположенного на самой границе Рязанской и Тамбовской губ. (нынешнего Моршанского р. Тамбовской обл.). Ее образцы выделялись синим цветом туникообразного запона,

в праздничных вариантах которого наряду с синими и белыми использовались красные нити.

В селах обрусевшей мещеры, переселившейся на пограничье Пензенской и Тамбовской губ. в XVI в., буквально до недавнего времени сохранялись отличные от соседей особенности говора, жизненного уклада и традиционной женской одежды*. Ярче всего эти особенности проявились у пензенских "цуранов", которые вместо "ч" произносят "ц" ("ты цево, доценька"), проживающих в Вяземке, Ушинке, Большой и Малой Ижморе б. Керенского у.⁹

О "пецальном" женском костюме с. Ушинка И. Шангина в приложении к книге Г. Масловой написала, что "такая одежда, как траурная, была широко распространена среди крестьян Пензенской губ., отличаясь от обычного костюма наличием черного цвета"¹⁰.

Мы не можем согласиться с этим утверждением, т. к. собранные нами экспедиционные материалы свидетельствуют о другом. В вышеперечисленных селах "цуранов" "пецальные" костюмы, решенные в бело-красном (на рубахах и запонах), бело-красно-синем (на поневах) колорите, как бы сразу меркнут перед многоцветным великолепием праздничных нарядов. В то же время следует отметить, что в некоторых вариантах рубах и запонов траурной группы действительно добавлены желтый и черный цвета, однако они как бы только вторят основной гамме и не затрагивают главных, самых широких полос орнамента.

Ижморский траурный костюм во многом напоминает ушинский, но имеет более сложную, состоящую из нескольких полос — "концов" — орнаментальную кайму на подоле запона. Как и в ушинском, орнамент на полосках каймы выполнен белыми и красными нитями.

Праздничные женские одежды этих сел характеризуются сложной полифонией цвета, в которой встречаются самые смелые сочетания (алый, желтый, оранжевый, синий, голубой, оттенки зеленого и фиолетового), расцветивающие основную бело-красную гамму. При выполнении узоров непременно кроме хлопчатобумажных и конопляных нитей используются шерстяные, поэтому предметы одежды с такими нитями носят название "шленских", что равнозначно понятию "праздничные".

В женской одежде села Липовка бывш. Моршанского у. Тамбовской губ. также прослеживаются влияния древнейшей мещерской культуры, которая совершенно оригинальным образом наложилась на древнюю вятическую основу. Ко времени наших экспедиций здесь сохранились в небольшом числе образцы как праздничной, так и траурной одежды нач. XX в. Если в убранстве рубахи ее назначение отмечалось наличием или отсутствием ситцевых нашивок

как признака праздничности, то в поневе "кручинной", или "синеной", крупная клетка образована пересечением белых подсиненных нитей. Завершением липовского траурного комплекта был запон на кокетке с рукавами синего цвета в белую мелкую клетку. Праздничные варианты запонов и понев отличались от вышеописанных включением красного цвета.

Наибольшей сохранностью традиции траурной женской одежды, уходящей своими корнями в далекое прошлое народа, проживавшего длительное время в тесном соприкосновении с уграми и кочевниками, отличаются села бывш. Спасского у. Тамбовской губ.: Красная Дубрава, Кириллов, Сядемка¹¹.

Приехав в 1981 г. в с. Красная Дубрава, мы не могли не обратить внимание на группу женщин пожилого возраста, которые были одеты в примерно одинаковые рубахи, поневы и туникообразные запоны с рукавами. Они перенесли разговор с нами на более позднее время, т. к. ожидали траурную процессию, медленно продвигавшуюся по улице по направлению к кладбищу. Хоронили трагически погибшего молодого человека, поэтому женщины старшего возраста были одеты соответственно — "в кручинное". После поминок мы смогли немного пообщаться, однако в этот приезд удалось приобрести лишь один комплект праздничной одежды начала XX в.

И только в 1987 году, во время третьей по счету экспедиции Загорского музея в эти края, мы смогли получить доступ к "кручинным" вариантам женской одежды с. Красная Дубрава, внимательно рассмотреть "кручинные" запоны, поневы, шушпаны, рубахи, различающиеся между собой по степени кручинности, а также купить некоторые из них для музейного собрания.

Видимо, имеет смысл остановиться несколько подробнее на этих материалах, т. к., по всей вероятности, эта ситуация, чудом сохранившаяся к середине 1980-х годов на пограничье нынешних Пензенской и Тамбовской областей, была свойственна дореволюционной русской деревне (может быть, в менее развитом виде)¹².

Именно в с. Красная Дубрава вдовы не имели права на свои заботливо приготовленные праздничные наряды. Всю жизнь после смерти мужа они были обречены носить "кручинное"¹³. В силу данного обстоятельства часть "кручинного" гардероба как бы смыкалась с обыденной одеждой, а другая предназначалась для более "веселых" дней, но в то же время оставалась "кручинной".

Очевидно, стойкостью соблюдения этой традиции объясняется столь широкая градация траурной одежды в зависимости от степени "кручины". При этом количество градаций неодинаково в разных предметных группах: если в запонах зафиксировано два варианта

(чисто белого и с включением оттенков красного, к последнему иногда добавляется черный цвет); в поневах — два ("в шесть и восемь глаз"); в шушпанах — один, то в рубахах выявлено четыре ("сухая", "в полрепья", "в репеюшку", "в две строки"). Отдельно в с. Красная Дубрава выделяется свадебный наряд (первого печального периода), который одновременно являлся погребальным¹⁴.

При этом важно отметить, что покрой всех элементов одежды оставался примерно одинаковым как в праздничной, так и в "кручинной" группе. Главное отличие заключалось в постепенном усложнении орнаментального убранства и введении новых цветовых соотношений в шитый по счету или браный узор, что, как мы отмечали ранее, связано с процессом эволюции костюма, происшедшей в результате длительного общения славянского населения с аборигенными уграми и пришлыми тюркоязычными кочевниками¹⁵.

В рядом находящемся селе Сядемка траурная одежда совершенно определенно обособляется от праздничной, однако столь развитой градации кручинности, как в с. Красная Дубрава, нами здесь не зафиксировано¹⁶. До сего дня в Сядемке продолжают носить традиционные косополиковые рубахи, клетчатые поневы с прошвами, шушпаны и запоны (преимущественно женщины старшего возраста). Вполне возможно, что в с. Сядемка отсутствие большого числа кручинных одежд объясняется иной исторической судьбой (в частности, присутствием переселенцев XVIII в. из Пошехонья) и, соответственно, различиями в формировании локальной художественной традиции села¹⁷.

Траурная женская одежда села Кириллова близка той, которая сложилась в селах Красная Дубрава и Сядемка, однако и здесь ее вариантов значительно меньше¹⁸. Траурная понева в отличие от "доброй" — так называемая "белоглазка", т. е. ее клетка образована пересечением двойных белых нитей по темному, почти черному фону. Узор рубахи, вышитый по счету нитей на груди и оплечьях рукавов, красного цвета с небольшими добавлениями темных нитей. Или, что, по всей вероятности, отражает следующую ступень траура, основной красный цвет вышивки как бы иллюминирован желтыми и зелеными огоньками. В отличие от траурных праздничные рубахи украшались, кроме вышитого орнамента, разноцветными нашивками ситца, шерсти, шелковых лент.

Наиболее разительны отличия праздничных и "кручинных" запонов начала XX в. в с. Кириллове. В траурных запонах грудной вырез, как правило, окантовывался бордовым сатином, кайма подола менялась от белого трехчастного строчевого узора с узкой полоской черной тесьмы до более широкой сложно разработанной трехчастной

композиции, в браном орнаменте которой наряду с белыми нитями большую роль играют нити красного цвета (или его оттенков), что, видимо, можно считать следующей ступенью траура в женской одежде этого села. Праздничные запоны с. Кириллова имеют столь красочную "сряду" — кайму, что она, на первый взгляд, теряет всякие связи с траурными архаичными вариантами.

Траурный женский костюм однодворческих сел Пензенской и Тамбовской губерний конца XIX—начала XX в. в значительной мере зависел от тех составляющих элементов, из которых за несколько веков совместного проживания сложилась художественная культура того или иного селения.

Так, в с. Веселое, Любвино, Кулики б. Моршанского у. Тамбовской губ., расположенных по соседству с с. Пара, чувствуется влияние последнего, проявившееся в синем цвете траурных запонов¹⁹. Чем слабее кручина, тем более усиливается значение красного цвета. На праздничных запонах красный является основным, дополняясь не только белым и синим, как в "кручинных", но и желтыми, зелеными, лиловыми цветами, составлявшими сложный ромбический узор, выполненный в браной технике или шитый тамбурным швом.

В Поповке, Лизуновке, Домнино Моршанского у. Тамбовской губ. отчетливо просматриваются черты общности с новоюрьевским траурным костюмом: нижняя юбка "подставок" и платок белого цвета со строчевым орнаментом, "пуки" и "чубы" из темных (черных и лиловых) шерстяных нитей²⁰. Во всех этих селах, как и в Ново-Юрьево, само понятие траура определялось словами "ходить по белому". Любопытно, что полосатая юбка остается неизменной как в "кручинных", так и праздничных одеждах, очевидно, как основополагающий этнический признак. Здесь нами также зафиксировано отличие праздничного костюма от свадебного — печального, который хранился в доме владелицы до ее последнего часа.

Попробуем определить значение собранного нами материала по траурной женской одежде для истории изучения русской народной художественной культуры в целом и женской одежды в частности. Прежде всего представленная коллекция подтверждает мнение тех исследователей, которые считают, что обрядовая одежда более всего донесла до наших дней древнейшие основы локально сформировавшейся традиции (в пределах одного или группы сел), где причудливо переплелись славянские, угорские и тюркские черты раннего времени, на которые в свою очередь наложились влияния городской культуры более поздней поры²¹.

Как совершенно отчетливо просматривается даже по нашему, не очень полному перечню траурных одежд, чаще всего они имеют

одинаковый крой с праздничными, однако в некоторых селах с развитой градацией кручинности можно проследить эволюцию кроя верхней плечевой одежды (нагрудников, шушунов, шушпанов), которые, сохраняя в основном древнюю туникообразность, постепенно приобретали продольные цветные вставки, кардинально менявшие их внешний облик. Любопытно, что менее всего в этом плане менялись запоны, как правило, донесшие свой туникообразный крой до 1940-х годов, а в отдельных селах — до настоящего времени²².

В то же время, как свидетельствует собранная коллекция из с. Липовка, траурные запоны начала XX в. имели совершенно другой крой (на кокетке, с длинными рукавами), очевидно, присущий им и на более ранней стадии развития²³.

Требуется особого рассмотрения вопрос изменения орнаментации женских траурных рубах с. Красная Дубрава, где даже на самых "кручинных" вариантах уже присутствуют косые полики, однако они еще не акцентированы. По мере ослабления "кручины" узорные полосы по контурам поликов становятся все более заметными и начинают играть все более важную роль в декоративном оформлении рубахи, что, как мы считаем, является несомненным влиянием соседней мордвы. В той же степени усиливается декоративность соединительных плечевых швов, которые в праздничных рубахах начала XX в. приобретают необыкновенную разработанность, совершенно отдаляющую их от наиболее траурных образцов²⁴.

Самое интересное заключается в том, что во многих домах села Красная Дубрава до конца 1980-х годов можно было одновременно увидеть как бы несколько фаз развития женской рубахи: от "сухой", которая зрительно почти не отличается от прямополиковых рубах Севера и Центра России, до рубахи "в обкладки", приобретшей все характерные черты рубахи с косыми поликами, известной не только в этой группе сел, но и на более обширных территориях юга России²⁵.

В то же время, как мы видим, женские рубахи сел Красная Дубрава, Кириллов, Сядемка составляют несколько отличную как по орнаментации, так и в цветовом отношении группу с сохранившимися до наших дней устойчиво повторяющимися локальными особенностями, которые объясняются скорее всего значительным присутствием угорского субстрата²⁶.

Если мы обратимся к цветовым характеристикам траурных одежд конца XIX—начала XX в. Пензенской и Тамбовской губерний, то увидим, что они отчетливо подразделяются на две разновидности. В первой наблюдается соотношение белого и синего при явном преобладании синего цвета (Ново-Юрьево, Пара), во второй —

белого, синего и красного при явном преобладании белого цвета ("цураны", Красная Дубрава, Кириллов, Сядемка, однодворцы Любвино-Веселого).

В обеих разновидностях по мере ослабления "кручины" или "педали" цветовая гамма начинает включать в себя желтые и черные вкрапления, которые можно рассматривать как дополнительные, т. к. они располагаются на периферии основных, устойчиво повторяющихся орнаментальных композиций, украшающих рубахи, запоны, нагрудники. Особенно наглядно это проявилось в кайме подола запонов.

Исследователи совершенно справедливо отмечали преобладание белого в цветовой гамме траурных одежд, однако, как мы видим, это относится не ко всем селам, обследованным сотрудниками Сергиево-Посадского музея²⁷.

Если же сравнить наши материалы с опубликованными археологическими данными, то мы увидим, что создатели траурных одежд до начала XX в. сохранили пристрастие к цветовой гамме наших предков. Так, одежда из курганных захоронений вятичей XI—XII вв. была сшита из неокрашенных посконных тканей и шерстяных клетчатых тканей синего и красного цветов²⁸. В более поздних — XVII в. — слоях вятических поселений также были найдены синие шерстяные ткани с красно-желтым орнаментом²⁹. Даже цветовая гамма царских погребальных рубах конца XVI—начала XVII в., найденных в Московском Кремле, также была составлена из синего, красного и золотого на основном белом фоне³⁰.

Очевидно, сложившийся на землях вятичей в течение нескольких веков цветовой строй траурных одежд был связан, с одной стороны, с особенностями местного сырья (среди красителей в раннюю эпоху выявлены червец, чернильные орешки, а также охра и красный железняк), а с другой — с мировоззрением древних славян³¹.

Так, некоторые исследователи считают, что синий цвет у славян символизировал "небесный мир... и любовь, охраняющую от зла", белый — "духовную чистоту", красный (кроме обозначения солнца) — "жертвенность и героизм". Золото и, если осмелиться расширить это понятие, его крестьянская замена — желтый цвет были выражением "царского достоинства и знаком вечности"³².

В то же время археологические данные свидетельствуют о том, что уже древним вятичам были известны клетчатые шерстяные ткани, окрашенные, кроме красного, синего и желтого, в зеленый и черный цвета³³. Мы видим, что близкое по смыслу расширение цветовой гаммы происходило во второй группе "кручинных" одежд по мере ослабления траура (с. Красная Дубрава, Кириллов, Ушинка, Ижмора).

Некоторые исследователи объясняют появление черного цвета в славянском трауре влиянием Польши, с чем трудно согласиться³⁴. Хотя отрицать присутствие западнославянских черт (юбка-андарак, прямополиксовая рубаша с прямоугольным отложным воротником) в траурной одежде однодворческих сел Поповки, Лизуновки, Домнино было бы совершенно неправильным³⁵.

С одной стороны, мы видим, что черный цвет, пусть и в небольших количествах, встречается и в древнейшей одежде вятичей. В связи с этим хочется высказать одно предположение по поводу распространения черного цвета в южнорусской одежде. Еще во время экспедиций, подробно расспрашивая местных жителей о различиях в покрое, цвете и орнаментике женской одежды, мы обратили внимание на тот факт, что они не видели совершенно никакой разницы в цвете прошвы поневы — черная она или синяя. В то же время все наши информаторы из Красной Дубравы, Кириллова или Сядемки абсолютно синхронно делили поневы по количеству и цвету клетки³⁶. Вполне вероятно, что в отдельных случаях присутствие черного цвета можно объяснить именно этим обстоятельством, тем более что художественная культура этих сел вобрала в себя целый ряд черт мордовской народной одежды³⁷. Как пишут некоторые специалисты по мордве, окрашивание шерстяных нитей как в синий, так и в черный цвет в отдельных селах мордовские женщины производили по одному и тому же рецепту, заваривая пряжу в растворе печной сажки, куда для закрепления цвета кидали кусок ржавого железа. Окрашивание белой пряжи давало синий цвет, черной (т. е. буро-коричневой естественной) — черный³⁸. Т. е. вовсе не исключается замена синего черным в связи с заменой исходного сырья.

В то же время нельзя не согласиться с теми специалистами, которые связывают проникновение черного цвета в траурную одежду русской деревни из городской среды в связи с развитием товарно-денежных отношений. Так, в селе Липовке, которое славилось на всю округу как крупнейший центр торговли хлебом, в 1920—1930-е годы на смену старинной поневной одежде повсеместно стал приходиться так называемый "сарафан" типа парочки, известной во многих других регионах России. В череду праздничных и повседневных "сарафанов" нашлось место траурному, который шился из тонкого черного шелка. В дополнение к такому "сарафану" полагались белый с черным ситценабивным узором платок, белая нижняя юбка и белый передник без грудки³⁹.

Мы позволим себе высказать также предположение, что в отдельных случаях черный цвет в крестьянской траурной одежде

может быть связан и с христианизацией края. Буквально два месяца назад приехавший из с. Вяземки Пензенской области информатор сообщил нам, что местный священник недавно открывшейся церкви настойчиво требует от своих прихожанок замены белых платков черными во время постов, похорон и поминальных дней.

Что касается орнамента траурных одежд Пензенской и Тамбовской губерний, то, как мы видели, она подчинена локальной традиции, сформировавшейся в том или ином селе или группе сел, когда-то составлявших единую общность. В то же время, как нам представляется, орнамент на предметах "кручинной" и "печальной" одежды более простых, строгих и отработанных форм, восходящих, как в случае с покроем и цветом, к наиболее древним стадиям развития, выявленным археологической наукой.

В свое время об этой особенности орнамента, характерного для различных произведений народного искусства данной территории конца XIX—начала XX в., писали такие исследователи, как Маслова, Работнова, Гаген-Торн и др. Так, они выделяли некоторые виды орнамента на мешерских поневах, которые ведут свою историю с эпохи ранней бронзы и связаны с древней частью "ядра туземного населения, лишь к XIII в. становившегося заметно русским"⁴¹.

В частности, в ранних археологических пластах XI—XII вв. неоднократно встречаются такие орнаментальные композиции, как чередующиеся ромбы и косые кресты, рассматриваемые некоторыми исследователями как древнейший символ продолжения жизни, своего рода "семя и овам", по их образному выражению⁴². К числу архаических композиций можно также отнести S-образные завитки, чередующиеся с X-образной фигурой — знаком воды и космоса⁴³, а также часто повторяющиеся мотивы вроде волнистых или ломаных линий, ромбов с продленными сторонами несложных очертаний и многое другое⁴⁴.

Таким образом, собранная Сергиево-Посадским музеем в 1981—1991 гг. коллекция траурной одежды конца XIX—начала XX в. Пензенской и Тамбовской губерний, введенная нами в научный оборот, позволяет не только конкретизировать (а в отдельных случаях дополнить) положения, высказанные исследователями разных лет, но и сделать некоторые выводы, связанные с общей проблематикой изучения русского народного костюма. Это и проблема реконструкции древнейших форм, цвета и орнаментального решения славянской, а затем русской одежды; и проблема соотношения исконных и привнесенных элементов в том или ином традиционном комплексе; и проблема эволюции русского народного костюма, ее временных рамок, внутренних и внешних причин, обуславливающих эту эволюцию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белоруссов // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. (Маслова 1956). Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Среднего Поволжья. Чебоксары. 1960. Лебедева Н. И. Материалы по народному костюму Рязанской губернии. Рязань, 1929. (Лебедева 1929). Лебедева Н. И. Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. (Лебедева 1956). Куфтин Б. А. Материальная культура русской Мещеры. М., 1926. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—начала XX в. М., 1984. (Маслова 1984). Работнова И. П. Тамбовская вышивка. М., 1963. Работнова И. П. Русская народная одежда. М. 1964. (Работнова 1964). Шангина И. И. Обрядовая одежда восточнославянских народов в собрании ГМЭ народов СССР // Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и образах XIX—начала XX в. М., 1984 (Приложения).

² Маслова 1984. Шангина И. И. Указ. соч., Лебедева 1929.

³ Шангина И. И. Указ. соч. Рис. 20.

⁴ Русский народный костюм. ГИМ. М., 1989. Ил. 148.

⁵ Дневники экспедиций 1981—1983, 1986—1991 гг.

⁶ Халиков А. Х. К вопросу о начале тюркизации населения Поволжья и Приуралья. ИСЭ. 1972. I. С. 100.

⁷ Лебедева 1956. С. 522. Чижикова Л. Н. К южнокультурной традиции Рязанского края // ЭО. 1996. 3. С. 83.

⁸ Маслова 1956. С. 530. Куфтин 1926. С. 85.

⁹ Дневники экспедиций 1981 и 1986 гг.

¹⁰ Шангина И. И. Указ. соч. С. 202.

¹¹ Одежду этой группы сел, расположенных по р. Выше, особенно отмечали Работнова (1964) и Гаген-Торн (Указ. соч.).

¹² Подробнее в ст. В. М. Жигулевой "Женский народный костюм Пензенской области и некоторые вопросы его эволюции" (Сб. сообщений СПГИХМЗ. М., 1995) и в каталоге "Народное искусство Пензенской области конца XIX—XX в." (М., 1989. С. 125, 126, 129, 132, 133, 135, 136).

¹³ Дневник экспедиции 1981 г.

¹⁴ Дневники экспедиций 1982, 1983 и 1987 гг.

¹⁵ Жигулева В. М. Указ. соч. С. 249.

¹⁶ Дневники экспедиций 1981 и 1982 гг.

¹⁷ История Пензенского края с древнейших времен до середины XIX в. / Под ред. Г. Н. Белорыбкина. Пенза, 1996.

¹⁸ Дневники экспедиций 1981 и 1982 гг.; Каталог "Народное искусство Пензенской области". С. 58—60, 136.

¹⁹ Дневники экспедиций 1988 и 1989 гг.; Жигулева В. М. Женская народная

одежда Тамбовской губернии конца XIX—начала XX в. // Сб. статей Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Вып. II. М., 1998.

²⁰ Дневник экспедиции 1989 г.; Жигулева В. М. Женская народная одежда... С. 132.

²¹ Маслова 1984; Лебедева 1929; Лебедева 1956; Маслова 1956; Работнова 1964; Гаген-Торн Н. И. Указ. соч.; Куфтин Б. А. Указ. соч.

²² Подробнее об этом см.: Жигулева В. М. Женский народный костюм... С. 242.

²³ Дневник экспедиции 1989 г.

²⁴ Жигулева В. М. Женский народный костюм... С. 250.

²⁵ Маслова 1956. С. 611. Чижикова Л. Н. Указ. соч. С. 84.

²⁶ Жигулева В. М. Женский народный костюм... С. 249.

²⁷ Маслова 1984. С. 96; Маслова 1956. С. 558; Гринкова Н. П. Одежда западной части Калужской губ. // Материалы по этнографии. Л., 1927. Т. III. Вып. 2.

²⁸ Левашова В. П. Добывание и использование вспомогательных производственных материалов // Тр. ГИМ. М., 1959. Вып. 33.

²⁹ Левинсон-Нечаева М. Н. Ткачество // Тр. ГИМ. М., 1959. Вып. 33. Археология. С. 95.

³⁰ Котлякова Т. Н. Декоративная отделка мужских рубах конца XVI—начала XVII в. из царских захоронений в Архангельском соборе // Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". Материалы и исследования. IX: Декоративно-прикладное искусство. М., 1994.

³¹ Левинсон-Нечаева М. Н. Указ. соч. С. 94.

³² Котлякова Т. Н. Указ. соч. С. 163, 172; Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982.

³³ Археология. С. 95.

³⁴ Маслова 1984. С. 97.

³⁵ Маслова 1956. С. 613; Работнова 1964. С. 29.

³⁶ Дневники экспедиций 1981, 1982 и 1987 гг.

³⁷ Жигулева В. М. Женский народный костюм... С. 255.

³⁸ Белицер В. И. Народная одежда мордвы М., 1973. С. 21.

³⁹ Дневник экспедиции 1989 г.

⁴⁰ Лебедева 1956. С. 530, 532, 537; Работнова 1963. С. 12.

⁴¹ Куфтин Б. А. Указ. соч. С. 85.

⁴² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 241; Археология. С. 96. табл. 66. 3.

⁴³ Котлякова Т. Н. Указ. соч. С. 172.

⁴⁴ Жигулева В. М. Русский народный костюм... С. 244.



1. Женский траурный костюм
начала XX века.
Тамбовская губ.,
Маршанский у., с. Пара.



2. Женский траурный костюм
начала XX века.
Тамбовская губ., Спасский у.,
с. Сядемка.



3. Женский траурный костюм
начала XX века.
Тамбовская губ.,
Маршанский у., с. Веселье.

НАРОДНЫЙ КОСТЮМ БИРЮЧЕНСКОГО УЕЗДА ВОРОНЕЖСКОЙ ГУБЕРНИИ: ТРАДИЦИИ ОРНАМЕНТИРОВАНИЯ, НАЗНАЧЕНИЕ

Темой исследования является народный костюм бывшего Бирюченского уезда Воронежской губернии. Предметы одежды, бытовавшие в этом регионе, хранятся во многих музеях страны: ГИМе, Государственном музее этнографии и др. В Сергиево-Посадском музее-заповеднике собрана одна из самых крупных коллекций — более 90 предметов; основная часть ее приобретена в результате экспедиционной деятельности 1995—1998 гг.

Территория бывшего Бирюченского уезда Воронежской губернии с 1954 г. входит в состав Алексеевского и Красногвардейского районов Белгородской области. Население региона смешанное: великороссы и малороссы. Освоение северной и северо-западной части уезда началось в конце XVI в. военно-служилыми людьми, переведенными из разных мест России. Город Бирюч был построен в конце XVII в. малороссийскими казаками, призванными Московским государством на охрану его южных границ¹. Вся юго-восточная часть Бирюченского уезда также заселена в основном малороссийским населением.

В XVIII в. на землях, полученных придворной знатью в собственность, помещики стали поселять своих крепостных. Так, например, слобода Алексеевка принадлежала графу Д. Н. Шереметьеву, который перевез сюда своих крестьян с Украины.

К 1861 г. в уезде проживало 113553 малоросса и 43808 великороссов².

Представление об одежде малороссийских крестьянок г. Бирюч и его окрестностей дает информация священника С. Разумовского,

собранный для Российского императорского географического общества в 1849 г.: "Женский пол летом в будни носит юпку и кофту ситцовые, на голове — ситцовый платок, на шее — большой серебряный крест. Нарядное платье — на голове парчовый кокошник, обвязанный шелковым платком два раза, на шее — красное доброе намисто (ожерелье), у шеголих — десять и более "изразков", кофты и юпки ситцовые новые"³.

А в корреспонденции 1865 г. из слободы Варваровки, расположенной в 45 верстах от Бирюча, отмечалось, что женщины-малоросски "одеваются шеголевато: юбки и сарафаны из лучшего ситца и китайки, окаймленные кумачом, кумачовый же фартук или, как они называют его, запаска, и из тонкого сукна корсет придает им какой-то веселый вид"⁴.

Таким образом, уже в материалах середины XIX в. не упоминается традиционный украинский костюм, состоящий из рубахи-сорочки и плахты, выполненных из тканей домашнего приготовления⁵.

По-видимому, это связано с тем, что малороссы, поселившиеся на этих землях, очень давно отошли от занятий сельским хозяйством, в том числе и от тесно связанного с ним ткацкого дела. По многочисленным сведениям прошлого века, малороссы активно занимались торговлей⁶ и различными ремеслами. Так, в г. Бирюч отмечено большое количество шевцов, кравцов, ковалей, шапошников. Интересно, что и сукно, из которого кравцы шили халаты, свиты, привозили из Костромской губернии⁷.

В отличие от малороссов великороссы, так называемые служилые люди "по прибору", получавшие в пользование земельные участки от государства, активно занимались земледелием⁸.

Одежда, которую носили бывшие однодворцы Бирюченского уезда, выполнена из домашних материалов: конопля, шерсти, орнаментирована вышитыми и ткаными узорами. Проникновение с середины XIX в. городской моды в крестьянскую среду отразилось на мужских и женских праздничных нарядах: на них появились разнообразные нашивки из ситца, сатина, кумача, бисера, блесток, шелковых лент.

Женский костюм данной местности второй половины XIX—начала XX в. представляет собой комплекс, состоящий из рубахи, поневы, передника-завески, пояса, пояса-подпояски, головного убора. При общем сходстве костюмы отдельных сел или групп селений имеют свои локальные особенности.

Собранный Сергиево-Посадским музеем материал позволяет разделить костюмы Бирюченского уезда по территориальному признаку на группы и выявить в них местные черты⁹.

Рассмотрим женские костюмы, бытовавшие в селах Подгорское, Малиново, Раздорное, Остроухово, Гредякино Верхососенской волости. В этом регионе зафиксировано существование нескольких комплексов. Их дифференциацию мы будем проводить по поневам, поскольку по ним мы располагаем большей информацией, чем по рубахам.

Самым праздничным, свадебным костюмом здесь считался комплекс одежды, состоящий из поневы "потринитки", рубахи "белый стан", передника "завески", головного убора "сороки" и шейного украшения "бузов".

Как и все поясные одежды этого региона, понева "потринитка" сшита из четырех полотнищ ткани (три полотнища — из клетчатой, одно — из однотонной черной шерсти). Соединены полотнища "своской" — продольной, шириной около 6 см полоской, украшенной вышитыми на пальцах узорами; яркими нитями зашита и значительная часть клетчатой ткани. Сзади и справа располагается самая широкая полоса вышивки, слева, со стороны прошвы — узкая. Полотнища поневого полотна на 2/3 орнаментированы с обеих сторон рядами вышитых зигзагообразных линий. Главным отличием "потринитки" от других понев является то, что клетки полотна зашиты петельчатым швом темно-красными шерстяными нитями.

К такой поневе в 1930-е годы полагалась рубаха "белый стан", видимые детали которой изготавливались из дорогих покупных материалов: красного в мелкий цветочек ситца, кумача, атласной ленты. Сведениями о рубахах, используемых в свадебном обряде в этих селах в более раннее время, мы не располагаем.

Свадебный головной убор и головной убор молодой женщины — "сорока" — состоял из трех частей: кички с маленькими острыми рожками, позатыльника и собственно сороки. Сохранились местные названия отдельных частей сороки: спереди располагается "очелье", по бокам — "кружки", сзади по "позатыльнику" спускаются "крылушки". При посещении церкви женщина обязательно поверх сороки надевала головной платок.

По годовым праздникам молодые женщины надевали костюм со "вторыми" поневами, к которым относили "самокраску", "в два глазка", "в три глазка", "по тридцать ниток". Название поневы определял орнамент, вышитый на подоле. Парные голубые ромбы отличают поневу "в два глазка", ромбы, скомпонованные по три, — "в три глазка", на поневе "самокраске" подол отмечен однотонной оранжевой полосой. Орнамент на подоле поневы "по тридцать ниток" выполнен тридцатью рядами горизонтально положенных нитей вы-

шивки. В данном случае название поневы связано не с характером орнамента, а со спецификой его изготовления.

Со "вторыми" поневами женщины надевали прямополиковые рубахи, плечи которых орнаментированы широкой полосой черной вышивки. Такую рубаху могла носить только молодуха, не так давно вышедшая замуж. Костюм дополнялся короткой черной безрукавкой-жилеткой.

По прошествии определенного времени женщины ко "второй" поневе надевали рубахи, нижний край поликов которых и верх рукавов украшались более узкими полосами черной вышивки, между которыми располагалось белое, плетенное на коклюшках кружево. Именно оно указывало на возрастной статус владелицы рубахи.

Вероятно, с этого времени женщина уже носила не сороку, а особый платок — "полотно с фарботами", который позже был заменен ситцевым или шелковым фабричным.

Необычно использование в костюме двух поясов. Первый, "пояс-подпояска", — широкий, шерстяной, красный с цветными полосками, дважды обвязывался вокруг талии, его концы спускались из-под передника-завески. Другой — узкий, шерстяной, черный, с концами, украшенными "кругами" и бисером — продевался в крупные петли, пришитые к переднику, и завязывался на спине.

К свадебному и праздничному костюму молодые женщины надевали пояс с тремя "кружками", соответственно немолодые женщины на годовые праздники завязывали пояс с одними и двумя кружками. Аналогично использовались женские нагрудные украшения "гарус"¹⁰.

Третий вид поневы — "старушечья". Декорировка ее минимальна. "Своска" узкая, вышитые полоски в местах стыка полотнищ ткани прерывисты, разрежены, вышивка выполнена желто-коричневыми нитями, край подола отмечен узкой полоской шнура. С этой поневой надевали рубаху "дирчатую хрестом с фарботами", сшитую из отбеленного конопляного полотна и орнаментированную полоской белого коклюшечного кружева по плечам. Пожилые женщины к такому наряду повязывали "покромку" — тканый черный пояс без узора.

Рубаху, "вышитую хрестом с фарботами" (или "дирчатые полика"), также надевала девушка накануне венчания. В комплексе с сарафаном она служила "горевой" девичьей одеждой. Под венец девушка шла в другой рубахе — "красные полика".

Черный шерстяной сарафан в этих бывших однодворческих селах использовался только как девичья одежда. Если женщина вообще не выходила замуж, она носила сарафан всю жизнь.

В селах Хлевище, Гречаники, Станичное, хуторе Купреяново "первой", свадебной, поневой служила понева "на шленке". Как и "потринитка", она обильно украшена узорами, выполненными яркими шерстяными нитями, причем доминирует здесь оранжевый цвет. Участки ткани, оставшиеся свободными от плотной ковровой вышивки, зашиваются строеными продольными и поперечными прерывистыми полосками, маскирующими клетки.

В комплексе с поневой "на шленке" в свадебном обряде с. Хлевище в 1930-е годы использовали "торговую" рубаху¹¹ с "фарботами", пояса, ожерелье-"гарус"¹².

Между тем с большой долей уверенности можно говорить о нарушении стилистического единства данного костюма. Рубаха, полики которой с трех сторон очерчены полосками белого коклюшечного кружева, не могла быть свадебной. Таким образом, уже в 1930-е годы костюм изменился и правильное, точное представление о нем было утрачено.

По годовым и престольным праздникам в этих местах использовался костюм с поневами "колодой" и "белгородкой", название последней дали белые полоски, преобладающие в клетках поневной ткани¹³.

"Третья" понева, которую носили пожилые женщины, а также женщины в обычные дни,— "будничная". Отсутствие большей информации по этому вопросу связано с небольшим количеством предметов в коллекции СПГИХМЗ.

В с. Афанасьевка Алексеевского района и в с. Нижнепокровское Красногвардейского района бытовали другие варианты женских одежд.

"Первой", свадебной, поневой в Афанасьевке и Нижнепокровском являлась понева "наборная". В отличие от понев "потринитки" и "на шленке", средняя часть полотнища данной поневы не зашивалась, четко выделяется белая клетка поневного полотна, вышивка в местах стыка полотнищ — плотного, коврового заполнения; в узоре — многорядные продольные зигзагообразные линии, идущие сверху вниз по всей длине поневы.

Известно, что в свадебном обряде этой местности иногда использовалась не одна понева. Так, на третий день свадьбы молодая одаривала гостей платками, сороками, кокошниками, позатыльнями, поневами, вынимая их из сундука с приданым¹⁵. При этом она была одета в поневу "под дары". В СПГИХМЗ хранится такая понева, на ее подоле в отличие от первой, "наборной", помещена не двойная, а одинарная полоса ромбического орнамента. В остальном она почти повторяет "наборную" поневу.

К "наборной" поневе полагалась свадебная рубаша с "золотыми ремнями"¹⁶. "Золотые ремни" — это плечевые вставки, вышитые золотными нитями, соединяющие нижнюю часть полика с рукавом. Орнаментальная композиция на плечевой части рубахи включает в себя почти все основные мотивы, используемые в декорировке воронежских рубах; косые кресты и ромбы, фигуры, составленные из ромбов, зигзагообразные линии — "гребенки", "древа". На обрядовое значение рубахи указывают мотивы в виде стилизованных женских фигурок.

Передник-"завеска" к свадебному костюму выполнялся из белого домотканого полотна с прошвой, вышитой черными нитями, низ подола также орнаментировался. Если социальный статус невесты, материальные возможности ее семьи позволяли, то на переднике появлялись дорогие покупные материалы: "розный позумент", золотная бахрома — "канитель", "дорогая", т. е. шелковая, лента, стеклярус. Со временем и сам передник стали шить из дорогой шелковой или шерстяной ("шалоновой") ткани.

Головной убор молодой женщины с. Афанасьевки в основных чертах близок сороке, бытовавшей в с. Остроухово, Гредякино, Малиново. В то же время его основная часть, более жесткая по конструкции, имеет четко выраженную каблукообразную форму, по всей поверхности декорирована узорами золотной вышивки. Отметим, что основной мотив орнамента на позатыльне и по верху сороки — "древа" — аналогичен узорам на рукавах свадебных рубах и на подоле "наборной" поневы. Наряду с сорокой в свадебном головном уборе использовали кокошник. По-видимому, конструктивно они были схожи; отличало их то, что сороку вышивали золотом, а кокошник обшивали галуном: "Бабы косы слагают на маковке, надевают на голову кичку и, подвязав под затылком золотой или вышитый золотом и шелком позатылень, сверх повязывают сороку, вышитую по канве золотом, или кокошник, обшитый золотым прозументом"¹⁷.

Иногда сороку, кокошник изготавливали сами мастерицы, но чаще отдавали их шить на заказ или покупали на ярмарках. В одной из хороводных песен, исполняемых в с. Нижнепокровское, поется:

*"Пойду я, доброй молодец, в Китай-город,
Я куплю своей жонушке подарок
Не вяликую диковинку кокошник"¹⁸.*

Здесь свадебный наряд дополнялся ожерельем с "кругами" — "грибаткой", наспинными лентами — "назадником", поясами.

Ко второму виду понев в с. Афанасьевке относятся поневы

"баранчиком кругом на бели", "сосною в крючок", "сосною в 4 глазка".

Название поневы "баранчиком кругом на бели" связано с характером орнамента: на подоле строенные ромбы с крюками в вершинах создают подобие бараньих рогов. В вышивке в местах соединения полотнищ среди синих, зеленых и темно-красных выделяются белые полосы. Эту поневу надевали в день Троицы, в Семик, на Спаса, сочетая с белой рубахой и белым передником¹⁹. Вероятно, к "троичной" поневе замужняя женщина могла также надеть рубаху "торговый холст" с черно-красной вышивкой и полосками "фарбот", с расшитыми красными и черными нитями узорами.

В менее торжественных случаях носили поневу "сосною в крючок", в мотивах орнамента которой на подоле прошвы присутствовали S-образные мотивы ("крючки"), и поневу "сосною в 4 глазка", с расположенной на подоле полосой, состоящей из соединенных по четыре ромбов. Важно отметить, что орнамент на подоле является не единственным признаком, характеризующим второй вид поневы. Иной становится и вышивка в местах стыка полотнищ ткани. Так, на поневе "баранчиком кругом на бели" она по-прежнему плотная, ковровая, но узор вышивки составляют не зигзагообразные линии, как на "наборной" поневе, а мотивы в виде елочки — узор в "сосну". На поневах "сосною в крючок" и "сосною в 4 глазка" вышивка по бокам понев более разрежена, она представляет собой продольную полосу, составленную из многорядных, скомпонованных по пять узких поперечных полосок.

С такими поневами молодые женщины в 1930-е годы носили белые, вышитые черной шерстью рубахи и безрукавки-жилетки. Заметим, что в этих жилетках, в отличие от жилеток из с. Подгорское, в большей степени проявилось влияние городской моды. Это выразилось в появлении круглой кокетки, обилии шелковых лент, тесьмы и нашивок из покупных тканей, фабричного кружева.

"Третья" понева с. Афанасьевка — "в раскол", или "белгородка". Для нее характерны отсутствие вышивки по бокам, сзади полосы вышивки прерывистые, "расколотые", их разделяют поперечные белые линии; на подоле — узкая полоска белого шнура; цветовая гамма — рыжевато-коричневая.

К такой поневе пожилая женщина надевала особую рубаху — "старушечью дарственную". Она представляет собой цельнокроеную прямополицовую рубаху из отбеленного конопляного полотна с белым кружевом по плечам и узкой полоской черной вышивки по вороту и грудному разрезу. Необычен характер орнамента рубахи: ромбы с меандровыми крюками, крюки, пересеченные парными

линиями, ячеистые розетки — "дорожки дирчатые". Такую рубаху невестка в день свадьбы дарила свекрови.

"Старушечью дарственную" рубаху вместе с сарафаном надевала девушка также накануне свадьбы. Сарафаны из с. Нижнепокровское сохранили туникообразный крой; их единственным украшением является узкая полоска плетеного шнура на подоле. Как правило, такой наряд дополнялся передником и поясом-подпояской.

Мужской костюм Бирюченского уезда едва ли так строго регламентировался, как женский. По-видимому, в разных селениях он имел характерные местные черты и особенности, но этими сведениями мы не располагаем. Единичные предметы мужской одежды из собрания СПГИХМЗ также не дают возможности прояснить этот вопрос.

Основными элементами мужского костюма являлись рубаха, порты, пояс. Общее представление о мужской рубахе из с. Нижнепокровское дают материалы РГО. В 1854 году мужчины носили «холстинные, такого же манера рубахи, как и женщины, так же с поликами... по праздникам, особенно молодые, надевают рубахи из зонту, александринки и красный полуторный кумач без цветов, первые две имеют иногда, как у женщин, "золотые ремни"»²⁰.

Между тем на всей территории Бирюченского уезда не осталось даже воспоминаний о рубахе "с золотыми ремнями". Рубахи, сохранившиеся в селах Казацкое, Афанасьевка, а также представленные в собрании РЭМ²¹, почти аналогичны по крою²², прямополиковые, длинные, почти до колен; по плечам, линиям поликов, вороту и подолу украшены черной вышивкой традиционным для здешних мест швом "набор" с ромбическим узором.

Степень орнаментации мужских рубах, как и женских одежд, находилась в прямой зависимости от степени их праздничности. Свадебные мужские рубахи отличались характером и масштабом вышитого узора, использованием шелковых лент и цветного плетеного кружева, которые пришивали к подолу; к ним также обязательно надевали узкий пояс с "кругами" и грибатуку. В орнаментации праздничных рубах женатых мужчин, как правило, присутствовали белые "фарботы".

И женские, и еще в большей степени мужские костюмы во многих местах уже в 1930-е годы вышли из употребления. Территория бывшего Бирюченского уезда в этом плане еще до недавнего времени оставалась наибольшим очагом, сохраняющим национальные традиции. Еще в 1950-е годы свадьба в с. Нижнепокровском игралась по старому обряду, наряд невесты состоял из домотканой рубахи, "наборной" поневы, передника и сороки. В с. Афанасьевка с 1960-х

и до середины 1990-х годов существовал большой фольклорный коллектив, все участницы которого выступали в местных костюмах. Лишь в последние годы в связи с болезнью его создателя и руководителя Е. Т. Сопелкина коллектив прекратил свою деятельность. Кстати, именно Е. Т. Сопелкину обязаны ГИМ, Музей этнографии и другие музеи наличием в них костюмов и их отдельных деталей из этого села.

Между тем этнографическая достоверность поступающих в музеи костюмов и отдельных предметов одежды, в силу различных причин, чаще по незнанию, а порой из-за личной заинтересованности их владельцев, бывает нарушена. Так, соединяются в один комплекс не соответствующие друг другу детали, к категории праздничных причисляются вовсе не являющиеся таковыми. К примеру, приобретенная в 1960-е годы в качестве свадебной мужская рубаха из с. Афанасьевка в действительности является рубахой женатого мужчины. Предложенные в 1998 г. к закупке в музей в этом же селе две мужские рубахи оказались женскими. Вероятно, уже в 1930-е годы их стали использовать как мужские, пришив к подолу белую холстину и увеличив длину.

В результате в коллекциях музеев костюмные комплексы собираются неправильно, а публикации по этому вопросу грешат неточностями, а порой и серьезными ошибками.

Таким образом, собранный Сергиево-Посадским историко-художественным музеем-заповедником материал значительно расширяет представление о бытовавших в Бирюченском уезде Воронежской губернии во второй половине XIX—середине XX в. костюмах, о характере и способах их орнаментации. Он позволяет точнее дифференцировать костюмы по территориальному признаку, определить их назначение, установить с большей или меньшей степенью достоверности возрастное, семейное, а иногда и социальное положение их владельцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Записки Императорского Русского Географического общества. Т. XII. СПб. 1857. С. 295.

² Воронежская беседа. СПб. 1861. С. 264.

³ АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 31. Л. 6.

⁴ Воронежские губернские вестн. 1865. № 35.

⁵ Исключением является материал, полученный РГО в 1853 году, из слободы Уразовой соседнего с Бирюченским Валуйского уезда. В нем сообщается о

том, что наряду с юбками и кофтами из нанки и ситца в будние дни "надевают вместо юпок женщины плахты и запаски..." (АГО. Р. 9. Он. 1. Д. 54. Л. 3).

⁶ "Малоросс, не способный от природы к тяжелым трудам пахаря, предпочитает всегда какую-нибудь торговлю..." (АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 6. Л. 1 об.).

⁷ АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 32. Л. 11 об.

⁸ В периоды, когда ордынцы устраивали набеги на русские земли, все население вооружалось и выступало на защиту Отечества. Обычно же служилые люди несли службу по заведенному порядку, выезжали для наблюдения в сторожи и т. д., а в свободное время обрабатывали землю. "Дети боярские" — служилые люди "по отечеству" — получали земли вместе с крестьянами, жившими на них. Напротив, на землях, полученных служилыми людьми "по прибору", крестьян не было, и они вынуждены были сами заниматься ее обработкой. (Белявский М. Т. Олноворцы Черноземья. М., 1984. С. 3.)

⁹ Такое деление достаточно условно. Оно связано с хранящимся в СПМЗ материалом, устными свидетельствами старожилов, незначительными опубликованными материалами, данными АГО.

¹⁰ К свадебному наряду использовали "гарус" с тремя "кругами", к костюму немолодой женщины — с двумя или с одним. Старухи носили "гарус" без "кругов", украшенный только бисером, с крестом внизу.

¹¹ "Торговая" рубаха — это домотканая рубаха, изготовленная из покупных, выторгованных на базаре х/б ниток.

¹² Весь комплекс приобретен из одного дома, костюм изготовлен матерью владелицы.

¹³ Возможно, именно понева "белгородка" из собрания ГИМ опубликована в определителе "Крестьянская одежда населения Европейской России". (М., 1971. Ил. 64.)

¹⁴ В более раннее время поневы расшивали не шерстяными, а шелковыми нитями. (АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 4. Л. 6 об.)

¹⁵ АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 4. Л. 17.

¹⁶ Эту информацию сообщили старожилы села, ее подтверждают сведения, полученные РГО в 1854 году (АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 4. Л. 4).

¹⁷ Там же. Л. 4.

¹⁸ Там же. Л. 7.

¹⁹ На Петров день надевали красные, из сатина, рубаху и передник.

²⁰ АГО. Р. 9. Оп. 1. Д. 4. Л. 4.

²¹ Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. Л., 1894. Ил. 72.

²² На рубахах из с. Афанасьевки — длинный узкий разрез посредине груди, на рубахе из с. Казацкое — грудной разрез закрыт планкой.

1. Свадебный костюм с наборной
поневой
1920-е гг., с Афанасьевка.
Вид сзади.



2. Женский праздничный костюм
с поневой "баранчиком кругом
на бели"
1930-е гг., с. Афанасьевка.



3. Женский праздничный костюм
с поневой "сосною в 4 глазка",
1930-е гг., с. Афанасьевка.
Вид сбоку.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ И ЦВЕТОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СМОЛЕНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА НА РАННЕМ ЭТАПЕ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ

Изучение истории формирования русского традиционного костюма ограничено жесткими хронологическими рамками, которые ставят материалы коллекций одежды. Большая часть материалов, которыми оперируют исследователи, относится ко второй половине XIX — началу XX в. Крайне мало предметов традиционного костюма XVIII в. и совсем единичны — XVI—XVII вв. Во многих регионах одежды XVI—XVIII вв. вообще не сохранилось. Письменные источники также неравноценны. Они в большей мере характеризуют городской костюм, чем традиционный народный. Причем письменные источники по ранним периодам приводят только названия предметов, а не характеризуют их типологически.

Попытки реконструкции русского традиционного костюма на раннем этапе его формирования предпринимались рядом исследователей. Но во многих случаях эти работы сводились к подгонке археологического материала под имеющиеся письменные источники и наложению его на этнографические коллекции, причем без учета этнической и социально-политической истории регионов.

Смоленская земля располагает крайне скудными материалами для изучения истории формирования традиционного костюма. Ранние письменные источники, содержащие упоминания о смоленском костюме, относятся к концу XVI—XVII вв. Археологические материалы крайне фрагментарны. Часть их, хранящаяся в ГИМе, была опубликована М. Н. Левинсон-Нечаевой¹. Археологические материалы являются единственным источником, позволяющим получить хоть и неполные, но более или менее объективные данные по традиционному костюму.

Надо отметить, что фрагменты традиционной одежды сельского населения происходят в основном из курганных погребений. Фрагменты тканей сохраняются только около украшений из цветных металлов и серебра, окислы которых консервируют ткань, в основном только шерстяную. Поэтому размеры находимых при раскопках фрагментов тканей не превышают размеров площади украшений. В женских погребениях остатки тканей обычно находят с украшениями головы, шейными и нагрудными ожерельями, а также на руках, у колец и браслетов. В мужских погребениях украшений практически не бывает, и фрагменты тканей сохраняются в основном у поясных колец, пряжек и застежек-фибул.

Без реставрации найденные фрагменты мало пригодны для анализа и тем более для реконструкции одежды. По заказу Смоленского музея-заповедника реставратор по тканям А. К. Елкина провела реставрацию 51 фрагмента тканей из курганного могильника у д. Харлапово под Дорогобужем, расположенного на р. Днепре, в центре Смоленщины. Могильник, датируемый XI — нач. XIII в., был раскопан в 1953—1955 гг. смоленским археологом Е. А. Шмидтом². Полученные в ходе реставрации результаты дают достаточно объективную базу для изучения раннего этапа смоленского традиционного костюма.

Отреставрированные ткани относятся к 14 женским и 5 мужским погребениям. Фрагменты, взятые для реставрации, были найдены у головы, шеи, груди, рук и пояса. Все отреставрированные ткани, за исключением фрагментов привозного шелка, шерстяные, выполненные в технике саржевого и полотняного переплетений. Саржевое переплетение выполнено в три нити — 2/1, один фрагмент в четыре — 2/2. В тканях с полотняным переплетением густота нитей основы колеблется от 12 до 18, а утка — от 10 до 12. Все орнаментированные фрагменты выполнены с использованием дополнительных холщовых нитей, окрашенных в желтый цвет, в некоторых случаях, возможно, и неокрашенных. При помощи этого дополнительного утка получали так называемую "ромбовидную" саржу. Холщовая нить полностью истлела, и на ткани ромбовидный узор читается в виде углублений, образующих орнаментальное переплетение. Надо отметить, что данная техника ромбовидной саржи встречается в раскопках памятников, расположенных в зоне древнего обитания финно-угорских племен.

В основе орнаментации тканей из Харлапова лежит 21 элемент (см. табл. 1). В основном это различные варианты ромба и креста. За исключением нескольких элементов, которые есть на тканях из раскопок других курганов Дорогобужского уезда³, это практически полный орнаментальный набор. В женской одежде чаще сочетание

двух и трех отдельных элементов, реже — четырех (см. табл. 2). Орнаментом украшались головные уборы, детали одежды у шеи, на груди и рукава. Причем, исходя из расположения украшений для рук, у которых взяты фрагменты тканей, можно говорить о полной орнаментальной затканности рукавов. Особых отличий в орнаментации головного убора и различных деталей одежды не наблюдается, хотя это, возможно, связано с фрагментарностью материалов.

В мужской одежде орнаментированы только фрагменты ткани, найденные с плечевой застежкой-фибулой, скрепляющей плащ, и в одном случае ткань, найденная у пояса. Это позволяет говорить о том, что однотонные мужские плащи имели по краям орнаментированные полосы — вставки. Но было ли это во всех случаях, судить трудно. Элементы орнамента те же, что и в женской одежде (см. табл. 2).

Орнаментация всех тканей выполнена в технике браного ткачества.

Выявленные элементы орнамента и их сочетание характерны, судя по этнографическим материалам, для восточной половины Смоленской земли. К наиболее старым вещам, в которых отмечены эти орнаменты, относятся поневы так называемого "бельского" типа. Надо отметить, что из раскопок других курганов Дорогобужского уезда происходят образцы тканей, имеющие характерную "понеvную" технику ткачества и украшения⁴.

Данные, полученные по цветовой гамме одежды, достаточно интересны. Для окрашивания нитей основы и утка в синий цвет использовалось индиго, а для окраски в красный и желтый цвета — марена. Из местных растительных красителей получали желтовато-коричневатые оттенки. Один фрагмент ткани западноевропейского производства из мужского погребения (кург. № 21) был окрашен в черный цвет. Другие цвета практически не использовались. По сути дела, вся цветовая гамма женского костюма сводилась к сочетанию синего и красного цветов с элементами желтого. В таблице 3 приведены данные по цветовой характеристике тканей. Из нее видно, что если фон ткани был синим, то есть нити основы и утка окрашены в синий цвет, то цвет браного орнамента был красным. И наоборот. Дополнительный уток, при помощи которого получали ромбовидную саржу, во всех случаях был желтым.

Прослеживается закономерность в чередовании цвета частей женской одежды. Если в головном уборе преобладал красный цвет, то на рукавах, груди — синий. И наоборот. На таком противопоставлении цвета строились все женские костюмы из Харлаповского могильника.

В остатках тканей из мужских погребений преобладает красный

цвет. Но это относится не ко всему комплексу одежды, а только к верхней — плащу. Он был окрашен в красный цвет, в ряде случаев имел синюю орнаментированную полосу по краю. В целом цветовая гамма мужского и женского костюма была одинакова. Такая цветовая гамма отмечается в ряде документов по истории Смоленщины, относящихся к началу XVII века. Подобное цветовое сочетание характерно не только для Смоленской земли. Судя по материалам из других регионов, оно уходит в дославянскую историю этих мест. Необходимо отметить, что цветовая гамма и орнаментальный строй в ряде комплексов из Харлапова дополнялись набойкой местного производства и особенно часто — привозным византийским шелком, которым отделялись детали одежды. Судя по материалам из раскопок древнерусских городов, эта мода была перенята селянами очень рано и только теми, кто имел отношение к внешним торговым связям. Это позволяет утверждать, что использование покупного материала в отделке народного костюма, столь характерное для конца XIX — нач. XX в., имеет давнюю традицию.

Описанные выше харлаповские ткани, а также материалы из раскопок других памятников Смоленщины являются объективной источниковедческой базой для изучения смоленского традиционного костюма, начиная с XI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левинсон-Нечаева М. Н. Ткачество // Очерки по истории русской деревни X—XIII вв. Труды ГИМ. Выпуск 33. М., 1959.

² Шмидт Е. А. Курганы XI—XIII веков у дер. Харлапова в Смоленском Поднепровье // Материалы по изучению Смоленской области. Вып. 2. Смоленск, 1957. С. 184—280.

³ Левинсон-Нечаева М. Н. Указ. соч. Рис. 10. 12; Савин Н. И. Раскопки кургану у Дарагабускім і Ельнінскім паветах Смаленскай губ. // Праці археолёгічнай камісії.

⁴ Левинсон-Нечаева М. Н. Указ. соч. С. 22—25.

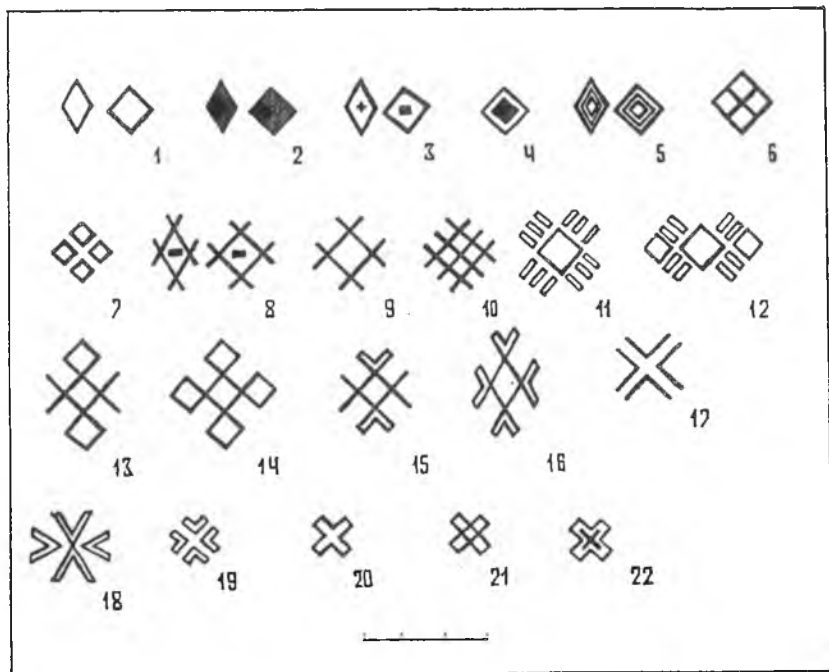


Таблица 3

№ КУРГАНА/ ПОГРЕБЕНИЯ	ЦВЕТ ФОНА			ЦВЕТ ОРНАМЕНТА			ХАРАКТЕР ПЛЕТЕНИЯ ТКАНИ		ДАТИРОВКА (по Шмидту Е.А.)
	СИНИЙ	КРАСНЫЙ	ДР. ЦВЕТА	СИНИЙ	КРАСНЫЙ	ЖЕЛТЫЙ	САРЖЕВОЕ	ПОЛОТНЯНОЕ	
ЖЕНСКИЕ ПОГРЕБЕНИЯ									
3/1	С				К				11 в.
4/1		К		С		Ж	2/1		11 в.
5/2	С				К	Ж		182 × 132	11 в.
48/2	С				К		2/1		11 в.
48/2		К					2/2		11 в.
48/2		К		С			2/1		11 в.
48/2	С				К	Ж	2/1		11 в.
9/1	С				К	Ж	2/1		НАЧ. 12 в.
9/1		К		С		Ж	2/1		НАЧ. 12 в.
70	С				К	Ж	2/1		НАЧ. 12 в.
19/2	С				К	Ж	2/1		СЕРЕД. 12 в.
19/2		К							СЕРЕД. 12 в.
42/1	С				К			132 × 122	СЕРЕД. 12 в.
46/2		К						122 × 102	СЕРЕД. 12 в.
46/2	С				К	*	2/1		СЕРЕД. 12 в.
46/2	С				К	Ж		142 × 122	СЕРЕД. 12 в.
51/2	С					Ж		152 × 102	СЕРЕД. 12 в.
51/2	С					Ж		102 × 92	СЕРЕД. 12 в.
25/2	С				К	Ж		132 × 102	КОН. 12 в.
28	С				К	Ж	2/1		КОН. 12 в.
28	С					Ж		152 × 102	НАЧ. 13 в.
28		К						162 × 102	НАЧ. 13 в.
28	С				К	Ж	2/1		НАЧ. 13 в.
28		К						132 × 102	НАЧ. 13 в.
31	С				К	Ж		182 × 142	НАЧ. 13 в.
31		К		С		Ж	2/1		НАЧ. 13 в.
61/1		К						122 × 102	НАЧ. 13 в.
МУЖСКИЕ ПОГРЕБЕНИЯ									
44		К							11 в.
44		К						+	11 в.
71		К					2/2		КОН. 11 в. - НАЧ. 12 в.
71		К					2/2		КОН. 11 в. - НАЧ. 12 в.
9/2		К					2/1		НАЧ. 12 в.
9/2		К						+	НАЧ. 12 в.
9/2		К					2/2		НАЧ. 12 в.
9/2	С				К	Ж	2/1		НАЧ. 12 в.
49		К					2/2		НАЧ. 12 в.
49		К					2/2		НАЧ. 12 в.
64/2	С	К			К	Ж	2/1		НАЧ. 12 в.

**Ф. Э. МОДЕСТОВ,
Н. М. НЕМЫКИНА,
В. Г. КУНТАШЕВА**

ЖЕНСКИЕ КРЕСТЬЯНСКИЕ РУБАХИ СМОЛЕНСКОЙ ГУБЕРНИИ

(типология, технология изготовления)

Исчезновение за последние десятилетия большого количества деревень и уход из жизни носителей традиционного костюма заставляют исследователей обращать все большее внимание на историю развития и особенности народной одежды. Это связано с тем, что народный костюм многих областей России изучен недостаточно полно. Особенно это относится к регионам, имеющим сложную этническую структуру.

Смоленский музей-заповедник проводит в настоящее время большую работу по составлению общего атласа Смоленского народного костюма, охватывающего период от его возникновения до середины XX века. К работе привлечены не только богатые музейные коллекции и архивные документы, но и материалы современных экспедиций по изучению народной одежды.

В данной статье будет освещен небольшой вопрос, касающийся женских рубах. Это всего лишь часть общей темы "Смоленский народный костюм". В рамках проведенного исследования было изучено 270 женских крестьянских рубах. Эта коллекция формировалась на протяжении длительного времени. Первые сборы для музея были начаты княгиней М. К. Тенишевой в начале XX века. В 1910—1920-х годах такую же работу проводила смоленский краевед и археолог Е. Н. Клетнова. Экспедиции Смоленского музея в 20—30-е годы значительно дополнили собрание женской традиционной одежды. Но основную часть коллекции рубах Смоленского музея удалось

© Кунташева В. Г., 1999

© Модестов Ф. Э., 1999

© Немыкина Н. М., 1999

сформировать благодаря экспедициям, организованным в период с шестидесятых по девятые годы. Значительный в количественном отношении материал для анализа, а также широкие хронологические рамки позволяют создать типологию женских рубах Смоленщины.

В основу систематизации положены общие принципы, разработанные в статьях Н. И. Лебедевой¹, Н. П. Гринковой², Г. С. Масловой³, Л. Э. Калмыковой⁴. Эти исследователи в своих работах уже давали первичную классификацию женских смоленских рубах, но поскольку их выводы носили обобщающий характер для целых регионов, то назрела необходимость более детального изучения именно смоленского материала. Необходимо также учесть, что на территории Смоленской губернии проживали представители двух этносов — белорусы и русские, а до начала эпохи средневековья этническая картина была еще более усложненной. Сосуществование двух народов на территории Смоленщины наложило отпечаток на традиционный костюм.

В целом смоленские рубахи относятся к типу поликовых, но по крою и технологии изготовления их можно разделить на ряд локальных типов. Нами предложена следующая классификация женских крестьянских рубах Смоленской земли.

На северо-западе Смоленщины господствующим является поречско-касплянский тип рубахи (рис. 1). Это название предложено потому, что данный тип концентрируется в основном на землях бывшего Поречского уезда и имеет характерную привязанность к реке Каспле. Надо отметить, что аналогичные рубахи также бытовали на территории Витебской области. Поречско-касплянский тип рубах характеризуется рядом технологических особенностей. Преобладают цельные рубахи, сшитые из 3-х полотнищ: переднее и заднее полотнища соединены боковым, перегнутым по основе вдвое. Ширина каждого из них колеблется от 42 до 49 см. Переднее полотнище короче заднего, а боковое имеет прямоугольный срез спереди. Такой крой необходим для оформления горловин у рубах. Длина окружности горловин у поречско-касплянских рубах колеблется от 56 до 68 см, а небольшие полки пришиты по утку. Необходимо отметить особый крой рукава, который относится к типу клинастых рукавов. Особенностью его кроя является то, что от прямого полотнища с затканными браным и выборным ткачеством краями отрезался клин, по длине равный половине или превышающий половину длины полотна. Клин пришивался к верхнему краю по стороне отреза. С противоположной прямой стороны пришивался большой клин, выкроенный вместе с четырех- или трехугольной ластовицей, что придавало рукаву наибольшую глубину в пройме (от 40 до 50 см).

Особенностью поречско-касплянского типа рубах является то, что нижние 2/3 стана вытканы полностью льняными нитями, а в качестве верхней части по утку использовались белые бумажные нити.

Вторым типом, характерным для Смоленщины, является дорогобужско-ельнинский, занимающий центральную часть Смоленской земли и охватывающий большую часть бывших Ельнинского и Дорогобужского уездов (рис. 2). Рубахи этого типа бывают как цельными, так и составными. Как правило, они сшиты из трех полотнищ, аналогично поречско-касплянским рубахам. Ширина полотнищ колеблется от 36 до 45 см. Рубахи имеют прямые полики, пришитые по утку полотнищ стана, и особый крой рукава: от прямого полотнища отрезался клин и пришивался к противоположной стороне, состыковываясь с ластовицей, имеющей подтреугольную или квадратную форму. Данный тип рукава имеет меньшую глубину проймы, чем поречско-касплянский (от 30 до 40 см).

Особую локальную зону образуют рубахи лопино-немыкарского типа (рис. 3). Зона распространения этих рубах располагается в 25 км юго-восточнее г. Смоленска и охватывает в основном бывшую Спасскую волость Смоленского уезда. Данный тип имеет характеристики, которые связывают его с дорогобужско-ельнинским, и одновременно ему присущи многие черты, характерные только для этого региона. По крою рукавов рубахи близки дорогобужско-ельнинскому типу, но если там клин отрезался от части полотнища рукава, то в рубахах лопино-немыкарского типа — от всей длины рукава. Характерной особенностью лопино-немыкарских рубах является то, что полик пришивался по основе полотнищ стана. Это позволяло создавать большую соборность у ворота рубахи и дополнительный объем рукава. Расположение полотнищ стана аналогично двум предыдущим типам. У части рубах лопино-немыкарского типа полик пришит по срезанным под углом от 25° до 45° полотнищам стана.

Особым типом рубах, бытовавших на юго-востоке Смоленщины, является угранско-знаменский. Зона его распространения — среднее течение реки Угры на северо-западе бывшего Юхновского уезда. Угранско-знаменские рубахи цельные, сшиты из 4-х полотнищ, ширина которых колеблется от 38 до 42 см. Два полотнища расположены по центру переда и спинки, два других перегибаются по основе и пришиваются по бокам. Рубахи угранско-знаменского типа имеют полики, цельнокроенные с рукавами, которые пришиты по основе переднего и заднего полотнищ стана. Рукава полностью затканы узорным ткачеством и имеют две разновидности кроя: с отрезанным и пришитым клином (рис. 4) и прямые (рис. 5).

В результате экспедиции, проведенной в 1920-е годы исследователем Н. И. Лебедевой на территории Сычевского уезда, было отмечено бытование рубах туникообразного кроя. Данный тип характерен в основном для среды старообрядцев⁵. Но так как старообрядческие поселения охватывали не только Сычевский, но и часть Гжатского уезда Смоленской губернии, то зону распространения данных рубах следует расширить. Дополнительные полевые исследования позволят уточнить границу распространения туникообразных рубах. В этом же районе вышеупомянутой экспедицией также зафиксирован редкий вид рубах с кроем рукава "по-топорному"⁶.

Все вышеописанные типы рубах являются старыми. Помимо различий в крое они имеют характерные отличия в орнаментации.

Среди рубах Смоленщины выявлен ряд вариантов, сохраняющих наиболее древние приемы кроя. К их числу относятся в первую очередь рубахи с прямыми поликами, пришитыми по основе в разрез полотнищ стана подобно косым поликам (рис. 6). Впервые это явление было отмечено Н. И. Лебедевой⁷. Эта особенность отражает замену рубах с косыми поликами на рубахи с прямыми. На Смоленщине рубахи данного типа выявлены на территории Ельнинского, Дорогобужского и Духовщинского уездов. Эти рубахи сохраняют элементы кроя туникообразных рубах, т. е. одно из полотнищ согнуто по утку на плече. Такой же особенностью, отражающей смену косого полика на прямой, является отрезание части полотнища стана под различными углами для пришивания прямого полика. Этот крой впервые был выявлен в материалах из коллекции одежды Смоленского музея-заповедника.

Самым поздним типом рубах, характерным для Смоленщины, являются рубахи с прямыми рукавами (рис. 7). Во многих регионах они вытеснили более древние типы рубах и заняли основную территорию Смоленщины. Рубахи этого типа сшиты из 3-х полотнищ, расположение которых аналогично тому, которое характерно для поречско-касплянского, лопино-немыкарского и дорогобужско-ельнинского типов. Рукава этих рубах сшиты из одного цельного полотнища с добавлением 1/2, 1/3 частей полотнища. Некоторые варианты этих рубах имеют пришитую или вшитую в разрез квадратную ластовицу. Края рукавов у запястья собраны либо под манжет, либо под нашивку. Обычно они завершаются брыжами. Особенность кроя рукавов данного типа рубах, как правило, не позволяет использовать технику ткачества для украшения края рукава, поэтому большая часть этих рубах украшена вышивкой. В распространении рубах с прямым рукавом наблюдается характерная особенность: на территории так называемой Белорусской Смолен-

щины попки в рубахах пришиты по утку, а на территории великороссов — по основе полотнищ стана.

К числу рубах позднего типа относятся рубахи с кокеткой, которые в литературе⁸ выделяются в самостоятельный тип. На Смоленщине рубахи с кокеткой занимали очень ограниченную и компактную территорию. Они бытовали на пограничье центральной части Дорогобужского и северной части Ельнинского уездов. Крой рукавов у данных рубах аналогичен крою рубах с прямыми рукавами.

Каждому типу рубах на Смоленщине соответствует особый тип поясной и горничной одежды. Замещение одного вида одежды на другой в большинстве случаев приводит также к изменению самого типа рубахи.

Поречско-касплянский, лопино-немыкарский, дорогобужско-ельнинский являются характерными типами рубах для Белорусской Смоленщины, а угранско-знаменский имеет прямые параллели с рубахами, бытовавшими на территории Калужской и южной части Московской губерний (рис. 8).

Дальнейшее изучение женских крестьянских рубах Смоленщины позволит уточнить границы распространения типов и получить точную картину развития крестьянской одежды.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лебедева Н. И. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки. Часть первая. Народный костюм, прядение и ткачество. М., 1927. С. 13—30; Ганцкая О. А., Лебедева Н. И., Чижикова Л. Н. Материальная культура русского сельского населения западных областей (во второй половине XIX — начале XX в.) // Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. М., 1960. С. 45—48.

² Гринкова Н. П. Одежда "трудовлян" Ржевского уезда // Этнография. 1926. № 1. С. 161—162.

³ Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XI—начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 600—614.

⁴ Калмыкова Л. Э. Материалы по народному искусству XIX — начала XX в. Народная одежда северных регионов Смоленского края // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. М., 1990. С. 107—119.

⁵ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 14.

⁶ Там же. С. 18.

⁷ Там же. С. 17.

⁸ Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX — начала XX в. // Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1967. С. 221.

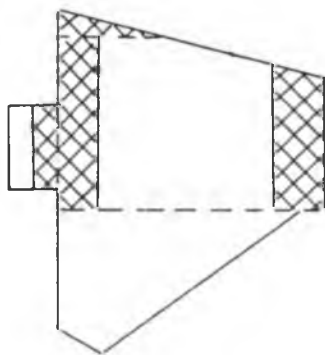
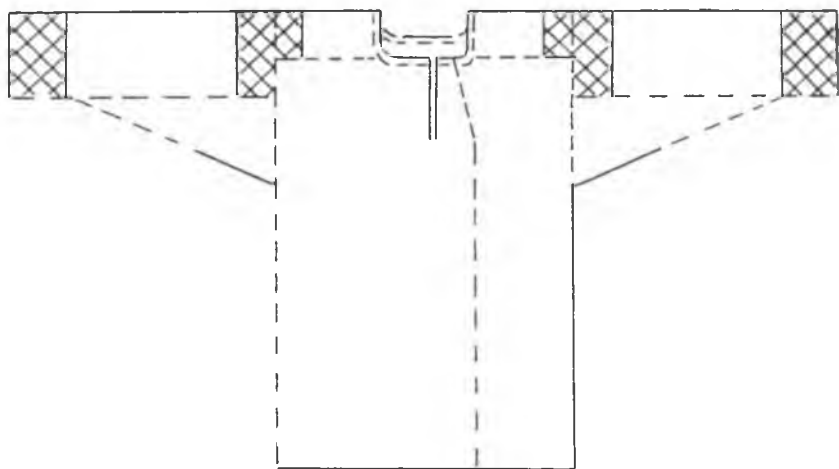


Рис. 1. Поречско-касплянский тип рубахи.

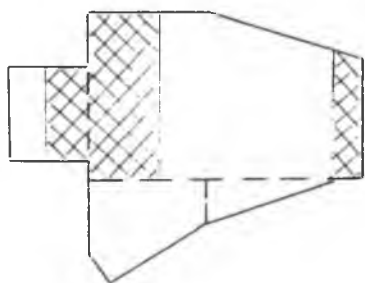
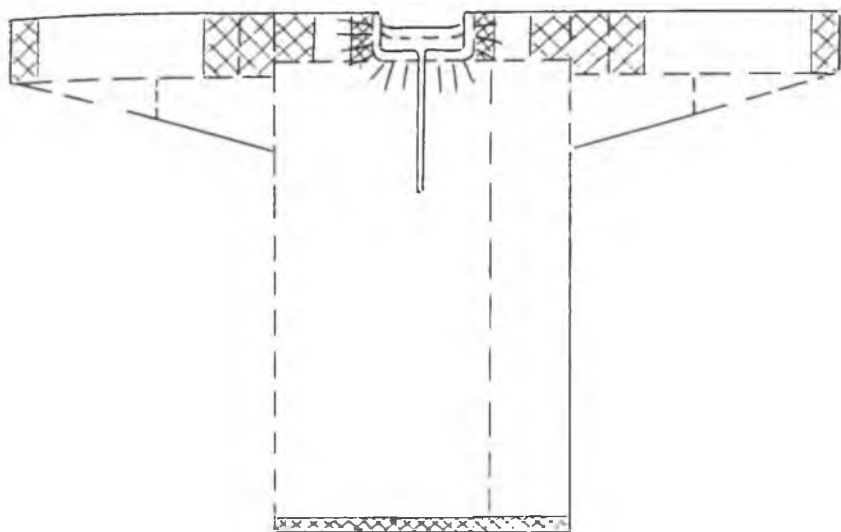


Рис. 2. Дорогобужско-ельнинский тип рубахи.

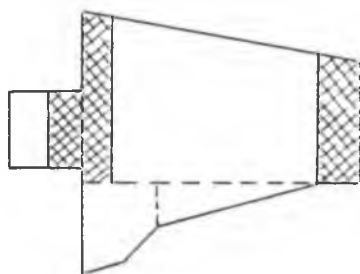
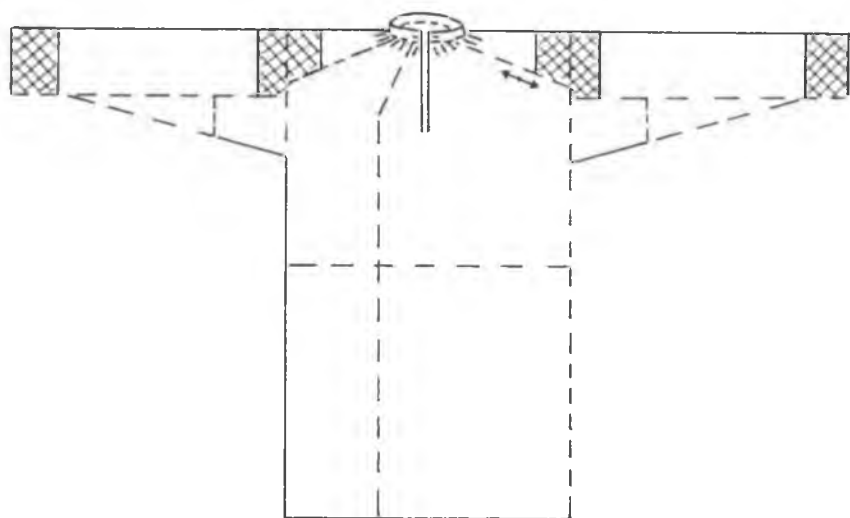


Рис. 3. Лопино-немыкарский тип рубахи.

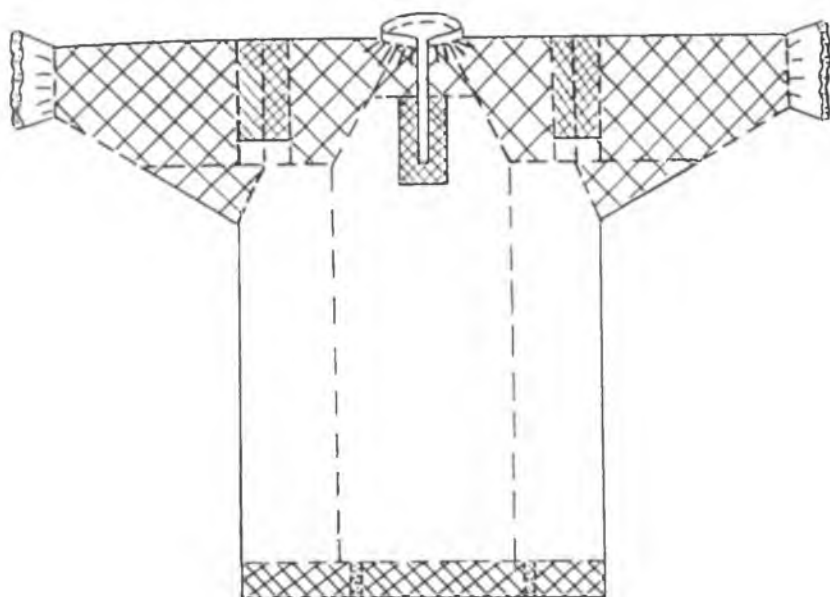


Рис. 4. Угранско-знаменский тип рубахи (подтип 1).

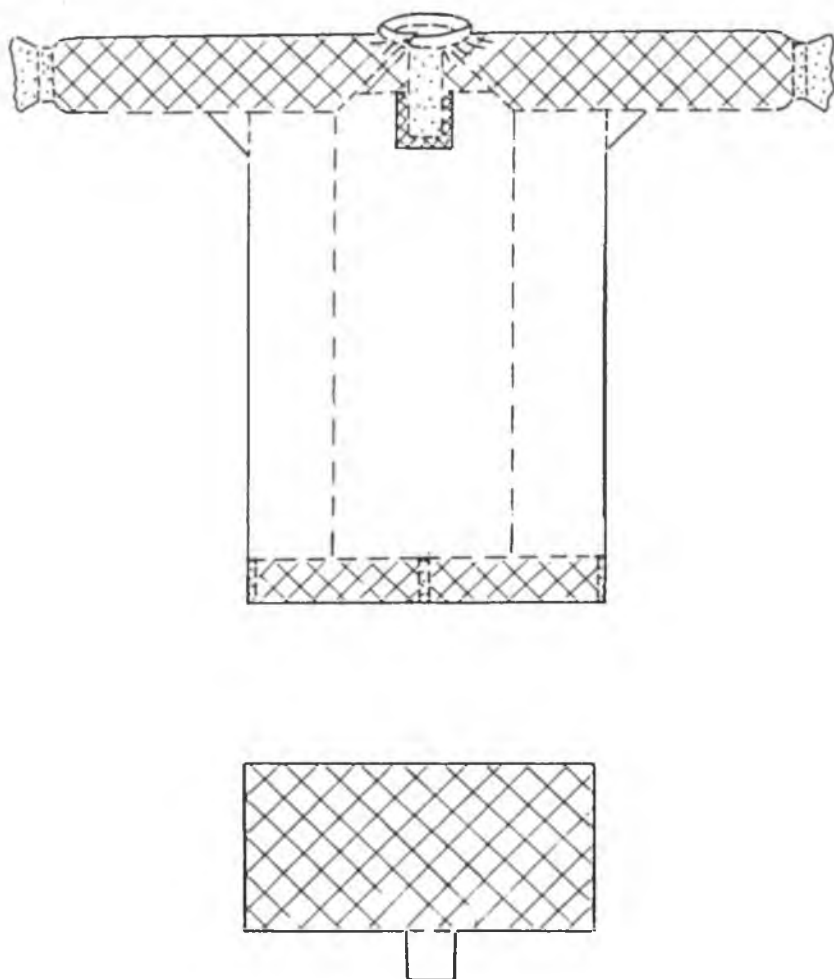


Рис. 5. Угранско-знаменский тип рубахи (подтип 2).

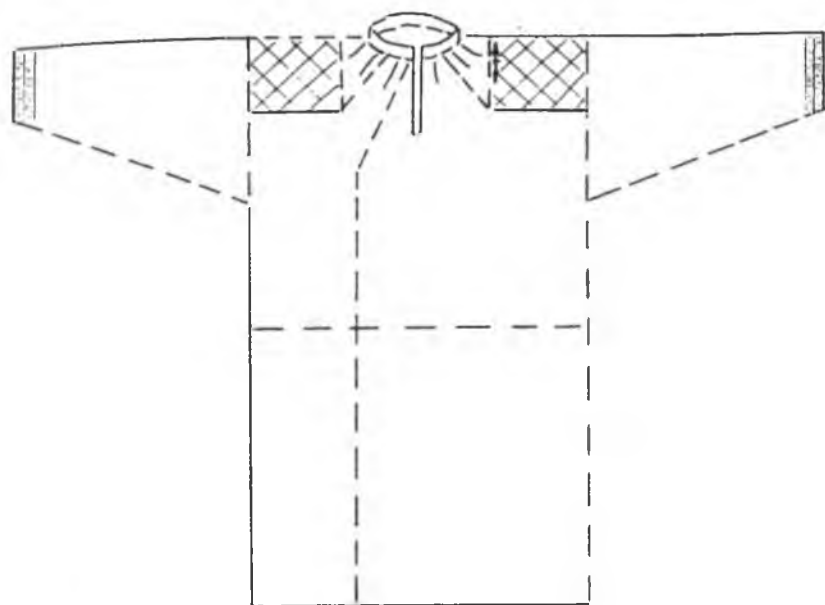


Рис. 6. Тип рубахи с прямыми полками, пришитыми подобно косым полкам.

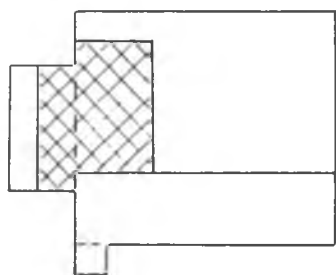
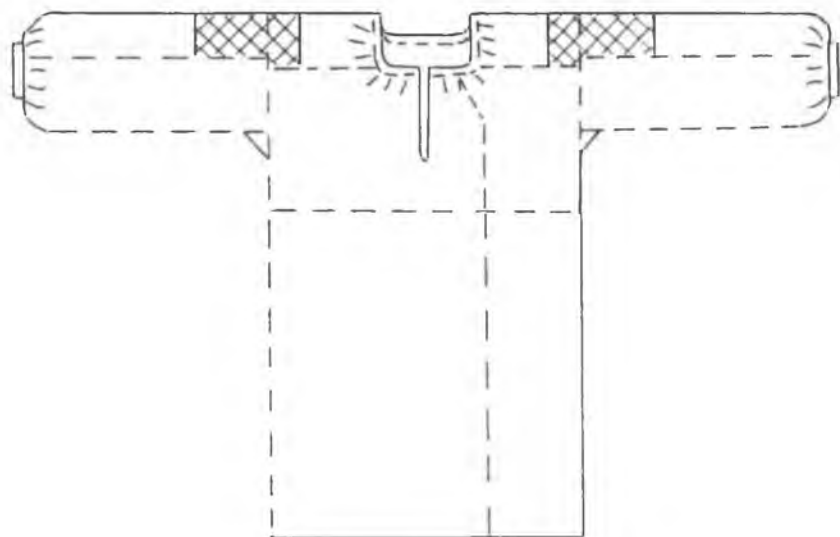


Рис. 7. Тип рубахи с прямыми рукавами.

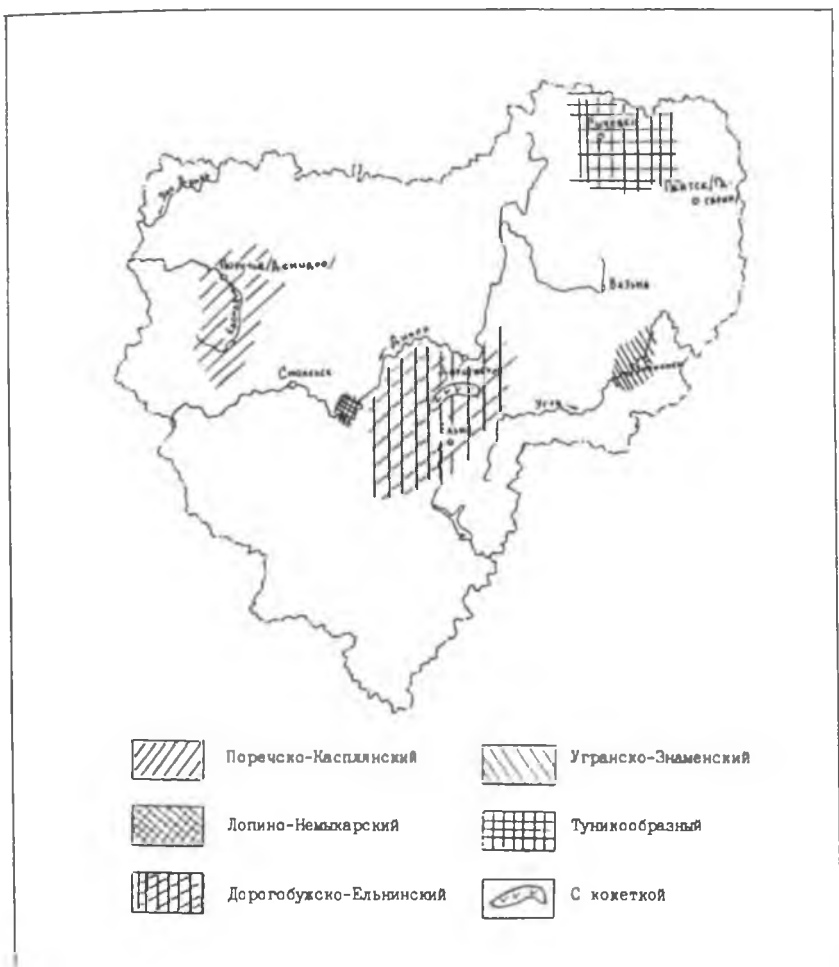


Рис. 8. Карта бытования основных типов смоленских рубаш.

КОСТЮМ В ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ГОРОДЕЦКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Если традиционный крестьянский костюм в его региональных модификациях изучается давно и обстоятельно, то проблема проникновения в сельскую местность городской моды пока еще мало исследована. Тем не менее обращает на себя внимание тот факт, что в центральных областях России в эпоху капитализации деревни исконно крестьянская праздничная одежда активно вытеснялась модным городским платьем. Это явление, отражавшее резкие перемены в мировосприятии и бытовом укладе жителей села, нашло своеобразный отклик в народном искусстве. Яркий пример тому — городецкая живопись на прялках.

Искусство городецкой прялочной росписи сформировалось во второй половине XIX века в известном своими промыслами Балахнинском уезде Нижегородской губернии. Его очагами стали селения Хлебаиха, Курцево, Косково, расположенные в округе крупного торгового центра — волжского Городца, где на быт и культуру деревни сильнейшее влияние оказывал город. Знакомые с лубочными картинками и олеографиями, городецкие мастера превращали прялку в своего рода картину, исполняя клеевыми красками на широкой доске сиденья, называемой "донцем", сценки праздничных народных гуляний и застолий, изображая катание в коляске или гарцующих всадников. Благодаря разъемной конструкции прялки, донце можно было отделять от гребня и вешать на стену избы в качестве украшения. Особой сложностью отличались многофигурные композиции на "нарядных" (то есть не употреблявшихся для работы) прялках, с которыми деревенские девушки-невесты ходили на свя-

точные посылки. Такие прялки, стоившие дорого, утверждали достоинство невесты, указывали на благосостояние ее семьи. На святочных посылках они располагались в ряд над "девичьей" лавкой и образовывали подобие выставки, служившей фоном для игр и танцев молодежи.

Деревенские парни, приглядывавшие на посылках себе невесту, на святках делали окончательный выбор. И не случайно основными темами "донечной" живописи стали темы любви, ухаживаний и свиданий, а ее героями — разряженные по-городскому "барышни" и галантные "кавалеры". При этом шегольский костюм с точно схваченными модными деталями играл такую значительную роль в образном строе прялки-картины, что долгое время являлся для исследователей народного искусства главным аргументом в определении содержания росписи: в ее сюжетах усматривали воплощение представлений крестьянских художников о притягательной для покупателей донец городской жизни, их стремление передать облик и нравы горожан¹. Однако увидевшая свет в 1971 году статья В. М. Василенко о содержании в крестьянском искусстве заставила задуматься над тем, что народный мастер никогда не был сторонним наблюдателем чужой жизни, что в его произведениях "глубокая заинтересованность в изображаемом, желание видеть себя в изображенном" бесспорны и закономерны².

Мысли Василенко получили развитие в работе М. П. Званцева "Городецкие инкрустированные донца", опубликованной в нижегородском сборнике "Записки краеведов" (1973)³. В ней автор дал анализ содержания образов резных донец, предшествовавших в этом районе расписным, и тех сюжетов, которые перешли из резьбы в роспись. Исходя из того значения, какое придавалось прялке в местных свадебных обрядах, привлекая материалы этнографии и фольклора, ученый убедительно доказал, что ряд изображений — не что иное, как иллюстрации свадебных песен. Таковы сцены хороводов и посылков, явления девушкам-пряхам жениха с конем⁴, торжественного предстояния двух всадников (жениха и дружки⁵) у цветущего дерева (древа жизни) и их символическая охота на птицу-Лебедь (аллегория сватовства, добывания невесты⁶).

Званцев установил, что персонажи резьбы 1850—1860-х годов показаны в типичной крестьянской одежде, имеющей много сходства с городским платьем, что крестьянские валяные шляпы-"гречевники", выделявшиеся неподалеку, в Семеновском уезде, напоминали цилиндры, а праздничные кафтаны — укороченные и сильно приталенные сюртуки. Он привел примеры изображений крестьян в подобной одежде в лубочных картинках и описание кафтана в свадебной

песне 1860-х годов: "Я брала свои золотые ключи, отмыкала окованы сундуки, вынимала черно-плисово сукно, я кроила жениху кафтан, чтоб ему не долог был, чтоб ему не короток был, по подолу был раструбистый, по подпазушкам перехватистый, чтобы он легко на коничке скакал, хорошеничко разъезживал"⁷. Интересно, что в варианте этой же песни, записанной позднее, в 1875 году, земским деятелем А. В. Карповым в Арзамасском уезде Нижегородской губернии, вместо кафтана уже фигурирует более модный сюртук. А изображения чрезвычайно пышных платьев девушек на резных и первых расписных донцах объясняются тем, что в 1860-е годы в поволжских деревнях носили кринолины или заменяли их пятью-шестью накрахмаленными нижними юбками⁸.

Условная манера городецкой скобчатой резьбы с инкрустацией мореным дубом позволяла прежде всего воспроизводить модный силуэт одежды, тогда как новая, утвердившаяся в 1870-е годы техника росписи донец сделала возможным конкретизировать детали костюма, насытив образы "картины" актуальной информацией и усилив тем самым их выразительность. Свидетельством того, как красноречиво "рассказывает" костюм о жизни пореформенной городецкой деревни, служит прялка мастера Антона Васильевича Мельникова из Хлебайхи, находящаяся в собрании Государственного Русского музея (инв. № Р-2888). Ее роспись еще сохраняет связь с "силуэтным" стилем резьбы, но в традиционной сцене с деревом жизни, занимающей верхний ярус донца, явное новшество: всадники одеты в военные мундиры и круглые шапочки-"драгунки" с овчинным околышем и красным суконным верхом. Эта деталь костюма подмечена художником не случайно: в то время вблизи Городца на летних квартирах стоял Нижегородский драгунский полк, и лихие всадники, усачи-драгуны, пленяли воображение сельских красавиц.

Мечтать девушке не возбранялось, а вот замуж ее старались выдать в состоятельную, уважаемую деревенским миром семью, какая и представлена в нижнем ярусе донца. Здесь изображен приход новобрачных к родителям жениха, которых они застают за чаепитием. При всем лаконизме в обрисовке интерьера, точно отобранные детали: огромные настенные часы с расписным циферблатом, с висячей гирей и медным маятником, стол с самоваром и фарфоровой посудой — не оставляют сомнений в достатке хозяев дома. В этом убеждает и костюм. Хозяин, явно преуспевающий "тысячник", но из тех, кто сюртук надевает только "на люди", а дома довольствуется ситцевой рубахой и простыми крестьянскими портами. Манеры у него тоже деревенские: он важно пьет чай, держа блюдце на растопыренных пальцах и поддерживая левой рукой локоть правой.

Зато его жена встречает гостей в платье городского покроя с пышной юбкой-колоколом, туго стянутым в талии лифом, с широкими рукавами и небольшим декольте, декорированным горизонтальной драпировкой. Лишь слишком крупная и яркая клетка материи, из которой сшито платье, выдает деревенский вкус его обладательницы. На молодой платье такого же фасона, но из более "благородной" однотонной ткани, оживленной легким волнистым узором. Молодожен в щегольском "долгополом" сюртуке. Приветствуя родителей, он приподнимает настоящий цилиндр, обнажая голову и демонстрируя модную прическу на прямой ряд с зачесом висков кольцами. Умение мастера выразительно охарактеризовать обстановку дома и костюм персонажей сцены, акцентируя наиболее существенные детали, обуславливает целостность художественного образа прялки-"картины" и стилистическое единство росписи.

М. П. Званцев справедливо считал подобные сюжеты отражением праздничного быта зажиточной верхушки деревенского общества и того жизненного идеала, к которому должно было стремиться все крестьянское сословие⁹. Была ли реальная почва для этого идеала? Ответ на этот вопрос можно найти в исследованиях А. В. Карпова, описавшего в конце 1870-х годов ряд промыслов Балахнинского уезда, в том числе и "донечный"¹⁰. По сообщению ученого, в регионе, где более восьмидесяти процентов крестьян занималось промысловой деятельностью, жители славились трудолюбием, предприимчивостью и грамотностью, большинству жилось богато и привольно "от существования многих выгодных промыслов и судоходства". Он отмечал высокий жизненный уровень населения и близость его быта мещанскому. В деревнях здесь стояли крашенные двухэтажные дома с мезонинами, принадлежавшие волжским капитанам и "тысячникам", разбогатевшим от местных промыслов. Обстановка такого дома, "прибранного на купецкую руку", подробно воспроизведена знатоком быта заволжан П. И. Мельниковым (А. Печерским) в его романе "В лесах": в комнатах красовались кафельные печи-голландки, "по стенам, в рамках красного дерева, два зеркала, да с полдюжины картин за стеклом повешено. Стулья и огромный диван красного дерева крыты малиновым трипом, три клетки с канарейками у окон... В каждом окне занавеска миткалевая с красной бумажной бахромкой"¹¹.

Нередко просторные дома летом сдавались под дачи горожанам, чьи манеры и туалеты становились предметом обсуждения местных жителей. Деревенские и сами старались не отставать от городской моды. "Одеваются здесь более, чем по-мещански",— писал Карпов. В одежде молодого мужчины обязательны зимнее драповое пальто

с каракулевым и даже бобровым воротником, кожаные сапоги, сюртучная пара или тройка, фуражка, крахмальные рубашки из нижегородских магазинов, в будни — белье из ситца. Молодая женщина имеет праздничные шелковые и шерстяные платья (в сарафане ее уже не пустят в хоровод), кожаные полусапожки, а для зимы — бурнус, крытый сукном, с воротником, и дорогую шаль. "По одежде заволжан можно сравнить с жителями пригородных селений", — заключал земский деятель¹².

Итак, с городским костюмом крестьянские живописцы были достаточно хорошо знакомы, наблюдая его не только в Городце, куда возили прялки на продажу, но и в собственной деревне — в дни праздников и народных гуляний. И конечно же, источником вдохновения (и подручным материалом) были для них лубочные картинки с сюжетами из мешанской и купеческой жизни (роспись приданого купеческой дочери, развлечения купцов на ярмарке и т. д.), с иллюстрациями романсов, влюбленными парочками. За лубками специально ездили на Нижегородскую ярмарку, в Городец их доставляли владимирские офени¹³. Особой популярностью пользовались дешевые литографии с изображениями модников и модниц. А академик В. П. Безобразов, собиравший сведения о нижегородских раскольниках в начале 1880-х годов, удивлялся тому, что в женских староверческих скитах Заволжья рядом с религиозными лубками на стенах были наклеены листы светского "весьма игривого" содержания и картинки мод, вырезанные из журналов¹⁴.

О художнике Гаврииле Лаврентьевиче Полякове из деревни Хлебаихи старожилы промысла рассказывали, что в доме этого грамотного, всеми уважаемого человека, помимо книг священного писания, находилась собранная им обширная коллекция лубочных картинок, а на окне виднелась стопка журналов "Нива", возбуждавших любопытство односельчан. В часы досуга мастер любил рассматривать иллюстрации, охотно показывал их деревенским ребятишкам. Прялки Полякова отличались от прочих как редкостной красотой живописи, так и необычными сюжетами: он один писал батальные сцены на манер лубочных. Так, в 1881 году им были исполнены композиции "Взятие Карса" (Нижегородский художественный музей) и "Сражение под Ординополем (Адрианополем)" (Загорский историко-художественный музей) на тему недавно отшумевшей русско-турецкой войны (1877—1878 гг.). В этих сценах, размещавшихся в нижней части донец, художник не только передавал динамику битвы, мужество сражающихся солдат или храбрость генерала, гарцующего на белом коне под вражескими пулями, но и чрезвычайно скрупулезно изображал военный костюм, головные уборы, детали обмундирования

и амуниции пехотинцев и артиллеристов, не забывая и о знаках отличия, блестящих пуговицах и генеральских эполетах.

С таким же вниманием относился он и к костюму штатских — персонажей его любимого сюжета "Проводы новобранца", сопровождавшего "баталии". Так, в верхнем ярусе прялки из Нижегородского музея представлена сцена последнего гулянья будущего солдата в кругу сельской молодежи. Группа нарядных девушек и юношей, словно позирующих перед объективом фотоаппарата, заключена здесь в затейливую рамочку, что сообщает композиции сходство с фотографией, приобретавшей в это время популярность в среде сельской "аристократии". Деревенские барышни в интерпретации Полякова — это воздушные создания в легких светлых одеждах. Фасон их пестреных платьев с облегающим фигуру укороченным лифом и пышной баской, с расширяющейся книзу юбкой, лежащейся мягкими складками и отделанной кружевами, — это шик минувшего десятилетия. Особую элегантность их облику придают крохотные шляпки и цветные зонтики. Под стать модницам и кавалеры-франты в визитках и пиджаках, застегнутых на одну верхнюю пуговку, в белых и темных брючках, в изящных ботинках на каблук.

Среди них — новобранец, играющий на гармошке и жалующийся на свою горькую участь в песне (текст ее приведен под изображением). Он одет беднее других — в рубашку, выпущенную из-под жилета, и традиционные крестьянские порты, заправленные в сапоги. Этим костюмом художник словно намекает на причину несчастья своего героя: возможно, в небогатой крестьянской семье не нашлось средств, чтобы откупиться от солдатчины. Философскую ноту в образный строй живописного повествования вносит венчающее эту сцену изображение огромных часов — символа времени, которое отныне потечет по-разному для солдата, разлучающегося с родными краями, со своей возлюбленной, и для его более счастливых сотоварищей, остающихся дома.

В 1880-е годы необыкновенная популярность городецких прялок способствовала росту промысла, однако художникам приходилось концентрировать свое внимание на сюжетах, пользовавшихся наибольшим спросом, таких, как "Гулянья", "Гошенья", "Застолья". В мастерских В. К. Смирнова, И. К. Лебедева, Сундуковых, Крюковых, соперничавших между собой, эти темы получали собственную трактовку, а при установившихся канонах в решении подобных композиций изобретательность живописцев проявлялась в оригинальной разработке деталей — предметов обстановки и костюма персонажей. В этих сценках влюбленные пары, являющие своего рода идеал "добра молодца" и "красной девицы", воспеты в народных песнях,

чинно восседают за накрытыми столами или торжественно предстоят перед зрителями в окружении затейливых декораций интерьера или садового павильончика с непременными часами, отмечающими время свиданий. Они как бы приглашают нас полюбоваться их красотой, изысканными манерами (кавалеры держат барышень под ручки или обнимают за талию) и, конечно, их праздничными нарядами, не уступающими городским. Невольно вспоминается песня: «Ой ты, душечка, красна девица, Мы пойдем с тобой разгуляемся Вдоль по бережку Волги-матушки. Эх, пускай на нас люди зарятся: "Ну и что ж это, что за парочка"»¹⁵.

Передавая особенности костюма, мастер старается уловить последние веяния городской моды, но при этом учитывает и различные вкусы жителей деревни, переживающей социальное расслоение. Поэтому кавалеры одеты по-разному: одни — в вышитых косоворотках, в ладно сидящих поддевках, в фуражках и сапогах, другие — в сюртучных парах или тройках, цветных жилетах, в визитках, пиджаках, то приталенных, однобортных, то двубортных, прямого покроя, с рядами блестящих пуговиц. Не ускользают от внимательного взгляда художника и такие детали, как характер лацканов, массивная булавка на галстук, цепочка от часов, украшающая жилет. Эти франты носят светлые и полосатые брючки, остроносые туфли, шляпы, опираются на трости и зонтики. А тому, кто сомневается, что все это было в деревне, можно напомнить строчки местной частушки: "У мово-то ли милого нету зонта голубого. Продам сена воз-другой, куплю зонтик голубой"¹⁶. Иногда встречаются среди кавалеров и статные молодцы в военной форме, а также отслужившие свой срок солдаты в военных фуражках, с огромными орденскими звездами, надетыми прямо на вышитую рубашку.

С меньшим старанием изображали городские живописцы и женский костюм, подмечая новые направления в моде, изменения силуэта платья, новые способы его отделки. Так, если в 1870-е годы они акцентировали пышность юбки на кринолине, то в последующее десятилетие — плавный переход от лифа к юбке, расширяющейся книзу. Мастеру Василию Клементьевичу Лебедеву из деревни Косково очень хотелось передать эффект турнюра, но так как в городецкой росписи фигуру изображали только в фас, то турнюр оказывался не сзади, а сбоку, а образ модницы получался несколько гротескным. Его брат Игнатий, более искусный художник, выполнявший миниатюры рукописных книг по заказам богатых купцов, создавал сложные композиции гошений в двухэтажном доме, обставленном "на городской манер". Своих героинь он одевал в бальные туалеты нежных тонов с глубоким декольте, удлиненным

лифом и юбкой, асимметрично задрапированной тюником, их шейки и высокие прически он украшал нитями жемчуга. Нарядам этих "аристократок" соответствовали и костюмы сопровождавших их молодых людей — строгие темные сюртуки, дополненные светлыми брюками.

На расписных донцах конца XIX—начала XX века в женском костюме акцентируются гибкость линий, волнообразность динамичного силуэта, что свидетельствует о понимании народными мастерами обаяния стиля модерн. Городецкие барышни являются покупателям прялок также в причудливых одеяниях покроя "кимоно", с прическами, делающими их похожими на японок или китайнок. Но еще более охотно деревенские живописцы изображают девушек в скромных мешанских платьях с воротником-стойкой или в кофте с маленькой баской (типа "казак") и расклешенной юбке, компенсируя простоту фасона нарядами отделками (галстучки, кружевные вставки, ряды блестящих пуговиц), широчайшими буфами "отлетающих" от лифа рукавов или воланами на подоле платья.

Натурные фотографии знаменитого нижегородского художника-фотографа А. О. Карелина, запечатлевшие облик его земляков, представителей разных сословий, в 1870—1890-е годы¹⁷, позволяют идентифицировать костюм, изображенный городецкими мастерами, с той одеждой, какую носили нижегородские купцы и мешчане, жители уездных городков. Но при этом необходимо сделать ряд оговорок. Во-первых, несмотря на все старания крестьянских живописцев, этот костюм горожанину мог показаться несколько старомодным, так как городская мода приходила в деревню с некоторым опозданием. Судя по исследованию Карпова, бальных туалетов в деревне не носили: их изображение — скорее мечта, чем реальность. Наконец, создавая образ городского костюма по законам своего искусства, художник вкладывал в него свою фантазию, а порой и чувство юмора, утрируя модные детали, заостряя наиболее характерные его приметы, давая ему свою оценку. Он подчеркивал декоративную выразительность модного силуэта, добавлял костюму красочности, превращал складки и воланы платьев в затейливый узор.

Вообще же костюм персонажей городецкой росписи нельзя рассматривать вне той образно-художественной системы, которая сложилась в декоре донец и смысл которой определялся назначением прялки как свадебного подарка и предмета, игравшего особую роль в свадебном обряде. Не случайно изображение "идеальной пары" в окружении атрибутов зажиточного дома (колонн, занавесов, часов, самовара, диванов, зеркал) сродни величанию "молодых", их красоты,

костюма, их дома в свадебных песнях. Роспись на прялке была своего рода напутствием жениху и невесте, пожеланием любви и согласия, богатой и счастливой жизни. В этом контексте городской костюм становился символом жизненного благополучия и одновременно способом выразить новые представления о красоте и достоинстве человека, отвечающие новым условиям существования пореформенной деревни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Воронов В. С. Бытовой жанр в резьбе и росписи крестьянского искусства // Среди коллекционеров. 1923. № 5. С. 15—26; Малицкий Г. Л. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань. 1923; Разина Т. М. Русское народное творчество. М., 1970. С. 120—123.

² Василенко В. М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX веков // Русское искусство XVIII—первой половины XIX века. М., 1971. С. 133—188.

³ Званцев М. П. Городецкие инкрустированные донца // Записки краеведов. Горький. 1973. С. 139—156.

⁴ В свадебных песнях жених едет к невесте "на рязвом конечке".

⁵ Дружка изображался всадником, так как в первую брачную ночь он верхом на коне объезжал вокруг горницы, где почивали молодые, и размахивал саблей, отгоняя нечистую силу.

⁶ Невесту в свадебных песнях величали "лебедушкой".

⁷ Званцев М. П. Указ. соч. С. 146.

⁸ Там же. С. 143—156. Сообщая сведения о кринолинах в одежде поволжских крестьянок, Званцев ссылается на статью И. Доброзакова "Село Катунки с его приходскими деревнями" (Нижегородский сборник. Т. 1. 1867 г.).

⁹ Званцев М. П. Нижегородские мастера. Горький. 1978. С. 112.

¹⁰ Карпов А. В. Валеный и щепной промыслы в Семеновском и Балахнинском уездах Нижегородской губернии // Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Вып. 6. СПб., 1880. С. 563—621.

¹¹ Мельников П. И. (Андрей Печерский). В лесах. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1963. С. 10.

¹² Карпов А. В. Судостроение в Чернорецкой волости Балахнинского уезда // Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Вып. 7. СПб., 1881. С. 777—799.

¹³ О приобретении лубков на Нижегородской ярмарке рассказывал старый мастер И. А. Мазин, в Городец привозились они главным образом из Мстеры и Гольшевки Владимирской губернии, в 1870—1880-е годы сюда доходили и листы из московских типографских заведений (литографии А. Абрамова, В. Пономарева и др.).

¹⁴ Безобразов В. П. Семеновский уезд и раскольничий мир // Русская мысль. Кн. XI. М., 1883. С. 151—153.

¹⁵ Русские народные песни. М., 1983. С. 40.

¹⁶ Народная поэзия Горьковской области. Вып. 1. Горький, 1960. С. 280.

¹⁷ Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. Нижний Новгород, 1990.



Мастер Гавриил Лаврентьевич Поляков,
деревня Хлебаиха Балахнинского уезда
Нижегородской губернии.

**Фрагмент расписного донца прялки
(городецкая роспись) "Взятие Карса".**

Сцена проводов новобранца. 1881 г.
Нижегородский государственный
художественный музей.



Мастер Василий Клементьевич Лебедев,
деревня Косково Балахнинского уезда
Нижегородской губернии.
Фрагмент расписного донца (городецкая
роспись) "Сказка об Иване-царевиче и
Елене Прекрасной". Начало XX века.
Нижегородский государственный
художественный музей.

Мастер Дмитрий Иванович Крюков,
деревня Косково Балахнинского уезда
Нижегородской губернии.
Фрагмент расписного донца (городецкая роспись)
"Парочки". Начало XX века.
Нижегородский государственный художественный музей.



**Н. В. ПАНФИЛОВА,
М. В. БОЙКАЧЕВ**

**СОБРАНИЕ
НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
КУПЦА Д. В. СИРОТКИНА
(1865—начало 1950-х годов)
В НИЖЕГОРОДСКОМ ИСТОРИКО-
АРХИТЕКТУРНОМ МУЗЕЕ-ЗАПОВЕДНИКЕ**

Дмитрий Васильевич Сироткин родился в 1864 или 1865 году (к сожалению, точная дата рождения неизвестна) в д. Остапово Пуреховской волости Балахнинского уезда Нижегородской губернии. Его отец Василий Иванович занимался крестьянским трудом и мелкой торговлей. Он скупал по окрестным деревням у местных кустарей деревянные изделия, сплавлял их вниз по Волге и продавал этот пользовавшийся большим спросом товар вместе с баржами. Дела шли неплохо. В 1860-е годы Сироткины переезжают в Нижний Новгород. Отец покупает сначала один пароход, а затем строит на заводе В. И. Калашникова в Нижнем Новгороде другой пароход, названный "Воля" в память отмены крепостного права. На нем вместе с отцом и начал плавать Дмитрий Сироткин. Был и за повара, и за матроса, и за штурвального, а затем стал капитаном "Воли". В 25 лет он женится на дочери казанского пароходчика Четвергова и поступает на службу к тестю. В 1895 году Дмитрий Васильевич обзаводится своим первым собственным пароходом. Постепенно его капиталы увеличиваются, а с ними растет и количество судов.

В 1907 году он образовал торгово-промышленное и пароходное товарищество Д. В. Сироткина в Нижнем Новгороде с капиталом в 1,5 млн. рублей. Под его флагом плавают уже 15 буксирных пароходов и 50 барж. Это пароходное товарищество являлось одним из крупнейших на Волге, а сам Дмитрий Васильевич был видной и авторитетной фигурой в пароходном деле всего Поволжья. В 1907

© Панфилова Н. В., 1999

© Бойкачев М. В., 1999

году он избирается председателем Нижегородского биржевого комитета, а с 1908 года Сироткин — бессменный председатель совета судовладельцев Волжского бассейна. Его имя становится настолько популярным, что попадает в волжский городской фольклор. В пригородных слободах пели: "Как на Волге на реке все у Митрия в руке..." В 1910 году он фактически становится главой торгового и промышленного общества "Волга", объединившего несколько промышленных и пароходных компаний. Сироткин был отличным руководителем, талантливым инженером и истинным патриотом своей страны: он настаивал на замене паровых судов дизельными, говорил о необходимости строительства новых судов и ратовал за развитие российской судостроительной промышленности. В 1911—1912 годах недалеко от Нижнего Новгорода он возводит судостроительный завод "Нижегородский теплоход", существующий и по сей день. Корабли общества "Волга" в количестве 40 буксиров и 150 барж появляются на Каспийском море, на Северной Двине, Оби, Иртыше, Дунае. При его участии была сконструирована и построена крупнейшая на Волге нефтеналивная баржа "Марфа Посадница" водоизмещением 9 тыс. тонн. За основу конструкции судна была взята старинная русская расшива.

Он занимался благотворительностью, любил книги, музыку и устраивал литературно-музыкальные собрания. На его баржах для работников были устроены библиотеки с хорошо подобранной литературой. А. М. Горький отзывался о нем как о грамотном пароходовладельце, умном человеке, бойком честолюбце с широкой натурой. За общественную деятельность Сироткин был награжден медалью "За усердие", а в марте 1913 года его избрали городским головой. На этой должности он пробыл до 1917 года. В своей программной речи Дмитрий Васильевич произнес: "Я хотел бы служить городу всем сердцем и разумом". За время его правления была построена целая сеть городской канализации, центр города электрифицирован, заключен договор с обществом Московско-Казанской железной дороги о строительстве через реку Оку постоянного моста, была расширена сеть современного двухколейного трамвая — первого в России. Дмитрий Васильевич говорил: "Необходимо расширять сеть школ, необходимо насаждать ремесленное и техническое образование. Пора нам отказаться от иноземного производства, необходимо все делать самим". В городе открываются учительский институт, женское ремесленное училище. В годы войны при содействии Сироткина в Нижний Новгород был эвакуирован Варшавский политехнический институт, на базе которого в 1918 году у нас в городе создан первый советский университет¹. В 1912 году по

инициативе и на средства Дмитрия Васильевича в Нижнем Новгороде был открыт магазин-склад "Кустарные изделия Нижегородской губернии". Согласно идее учредителя, склад ставил своей задачей содействие кустарной промышленности Нижегородской губернии путем организации через склад сбыта изделий кустарей и улучшения качества кустарных произведений. В нем собирались наиболее интересные для широкого покупателя образцы кустарных изделий. В то же время он играл роль музея кустарных промыслов губернии, где посетитель знакомился с многочисленными видами промыслов. Стремясь поднять качество кустарных изделий, Сироткин организует производство улучшенных образцов, снабжая мастеров специальными рисунками и чертежами. Он командует их в школы и мастерские других губерний, содействует в деле приобретения новейших инструментов, помогает заготавливать доброкачественные материалы. Сироткин выдает кустарям субсидии. В своей деятельности он руководствуется следующими соображениями: "В настоящий момент, когда изделия русских кустарей должны заменить многие предметы иностранного производства, работа по оказанию помощи кустарям требует особых жертв и усилий, а идея помощи русской кустарной промышленности приобретает в настоящее время громадное государственное значение"².

Для повышения профессионального уровня мастеров на средства Д. В. Сироткина в г. Семенове Нижегородской губернии открываются в 1912 году — школа инструкторов столярно-токарного производства, а в 1916 году — школа художественной обработки дерева, ставшая в настоящее время основной базой подготовки художников хохломской росписи и резьбы по дереву. Очень многое им было сделано, еще больше — задумано, но наступил 1917 год. Дмитрий Васильевич отказывается баллотироваться на второй срок. В этом же году он эмигрирует, живет в Белграде (Югославия), владеет несколькими пароходами, плавающими по Дунаю. Умер Д. В. Сироткин в начале 1950-х годов.

Необходимо показать еще одну грань личности Сироткина. Дмитрий Васильевич по вероисповеданию был старообрядцем белокришского согласия. Старообрядцы составляли особый клан, занимавшийся в основном торговлей и промыслами и в какой-то мере даже тяготившийся земледелием: в их глазах хлебопашество — занятие низкое. Наблюдалась определенная закономерность: там, где старообрядцев было больше, промыслы и торговля были более развиты, промышленная деятельность велась более активно. Старообрядцы завладели промышленностью и торговлей в большей части Нижегородской губернии. Клан старообрядцев был очень деятелен, а его

члены зажиточны, однако разделение их на различные согласия существенным образом ослабляло старообрядчество, не давая ему стать могучей общерусской силой.

Показательно отношение Сироткина к своим единоверцам. На улице Ильинской в Нижнем Новгороде при своем доме он устроил старообрядческую молельню и богадельню для престарелых. В 1910 году ее адрес сменился — Сироткин перевел ее на ул. Жуковскую, неподалеку от своего нового особняка, построенного в 1916 году на Волжском откосе. Дмитрий Васильевич был дипломатичен как с властями, так и с единоверцами, не желая портить отношения с первыми и "насиловать волю и желания" вторых. Вместе с другими он ратовал за возвращение старообрядцам отобранных у них церковью, монастырей, имущества. В то же время он был человеком широких взглядов и не старался оградиться от внешнего мира, замыкаясь в старообрядческой среде. Из официального письма № 945 от 6.10.1904 года за подписью товарища министра внутренних дел П. Дурново на имя нижегородского губернатора мы узнаем, что "раскольники Дмитрий Сироткин, Дмитрий Вышегородцев и другие, в числе пяти человек, ходатайствуют о выдаче им официального разрешения на производство сбора пожертвований со всех раскольников, приемлющих Белокриницкое священство, с целью устроить в Империи ряда санаторий для неимущих больных, без различия их вероисповедания".

Выступления Д. В. Сироткина на Шестом Всероссийском съезде старообрядцев в августе 1905 года, проходившем в Нижнем Новгороде, показали его большую начитанность, широкий кругозор и стремление уйти от фанатичного следования канонам старой веры. Так, например, по поводу Совета попечительства и сроков его избрания он привел пример из практики избрания ректоров в университетах Германии, подчеркнув, что "при несменяемости утрачивается принцип общины". В то же время Дмитрий Васильевич имел не только деловой, но и философско-поэтический склад ума и в одной из речей, посвященных деятельности известного старообрядца Н. А. Бугрова, произнес: "Не мне ценить великие заслуги Николая Александровича, его доброе сердце подобно морю, глубина которого еще не известна"³.

На съезде Сироткин постоянно ратовал за коллекционирование предметов старины, высоко ценя собирательскую деятельность коллекционеров из Городца старообрядцев Г. М. Прянишникова и П. А. Овчинникова⁴. По его инициативе участники съезда совершили поездку в Городец для ознакомления с коллекциями и выразили благодарность съезда Прянишникову и Овчинникову за их труд по собиранию древних икон, книг, рукописей и других предметов

старины. Д. В. Сироткин считал собирателей старины гордостью старообрядчества и отмечал значение древностей для старообрядческой истории.

Все свои лучшие черты характера Сироткин унаследовал от родителей. Преосвященный епископ Арсений на панихиде по матери Дмитрия Васильевича Вере Михайловне Сироткиной отметил "ее ревность по вере и старания в защиту угнетаемых и обиженных". Д. В. Сироткин создал фонд ее имени для поддержания церковного пения в храмах. Она скончалась 21 августа 1902 года в своем доме на ул. Жуковской и предана земле на Старообрядческом кладбище в Нижнем Новгороде. Среди архивных документов нами обнаружено ее духовное завещание, в котором указаны наследники: дети — Дмитрий Васильевич, Василий Васильевич, Анна Васильевна (по мужу Белокрынкина) и зять покойной — Николай Александрович Белокрынкин. Среди трех свидетелей, при которых было написано завещание, значится и Иван Григорьевич Усов, проживавший в Нижнем Новгороде по Верхней Набережной в доме Сироткина. Интересно, что некий Василий Григорьевич Усов из Святска Черниговской губернии, выступая на 6-м съезде старообрядцев, ратовал за изыскания старинных вещей и организацию музея и хранилища древностей.

К сожалению, в завещании не говорится о передаче старинных предметов, хотя можно сделать предположение, что часть вещей из коллекции Сироткина могла быть унаследована им от матери.

Первую запись о поступлении коллекции Дмитрия Васильевича в Исторический музей мы находим в книге поступлений за 1919—1921 гг.: "Нижегородская губернская чрезвычайная комиссия передала от Сироткина в Исторический Музей в декабре 1919 года" следующие предметы (далее прилагается список). В Государственном архиве Нижегородской области имеется документ со списком предметов коллекции Сироткина, переданных в Исторический музей из Фонда секции охраны памятников искусства и старины от 29 декабря 1919 года за подписью хранительницы Фонда А. Ильиной⁶. Фонд занимался собиранием, хранением и распределением памятников старины среди губернских музеев. Таким образом, можно сделать вывод, что предметы, составляющие коллекцию Сироткина, были конфискованы губернской чрезвычайной комиссией и через Музейный фонд 29 декабря 1919 года направлены в Нижегородский исторический музей. Было установлено имя эмиссара секции по делам музеев, охране памятников искусства и старины, занимавшегося передачей этих предметов,— Иван Иванович Иванов. В Государственном архиве Нижегородской области имеются его отчеты о деятельности в период с января 1919 года по 29 мая 1920 года⁷.

Иванов имел опыт работы с предметами искусства, служа помощником у широко известного фотографа, художника и коллекционера Андрея Осиповича Карелина, а в свободное время занимаясь рисованием. Из отчетов нами установлено, что он совершил пять экспедиционных поездок в Городец, Сергачский и Павловский уезды для выявления и вывоза имущества из помещичьих усадеб. Подобная деятельность проводилась и в Нижнем Новгороде. Именно в период с февраля по апрель 1919 года в составе соединенной комиссии по учету буржуазного имущества Иванов принимал по описи вещи из дома Сироткина, в том числе и те, которые впоследствии составили музейную коллекцию.

Д. В. Сироткин имел собственные дома на ул. Ильинской и Верхней Набережной Волги, где ему принадлежал большой участок земли между ул. Жуковской и Нижегородским Откосом. Здесь, в каменном двухэтажном здании, построенном в 1880-е годы, вероятно, жила мать Дмитрия Васильевича, а после смерти находились домовая церковь (молеельня) и богадельня. Рядом в 1913—1916 годах архитекторы братья Веснины построили Сироткину новый особняк, спроектированный как общественное здание в расчете на его последующую передачу городу и использование в качестве музейного здания. В 1924 году оба здания на Верхней Набережной были переданы под художественный отдел Нижегородского областного историко-художественного музея. В ведение музея была передана и молеельня, признанная по решению Главнауки историческим памятником. К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, из какого дома были конфискованы интересующие нас предметы.

В 1919 году, по данным книги поступлений, в Нижегородский исторический музей был передан 321 предмет, составивший коллекцию купца Д. В. Сироткина. В нее входили:

I. Шали, платки, косынки:

- шерстяные шали — 20 предметов,
- шали ковровые — 8 предметов,
- платки шерстяные — 5 предметов,
- платки тканые — 2 предмета,
- платки шелковые — 54 предмета,
- платки бумажные — 61 предмет,
- золотные платки — 10 предметов,
- золотные косынки — 12 предметов.

II. Элементы народного костюма:

а) русского:

- сарафаны шелковые — 17 предметов,
- сарафаны шерстяные — 4 предмета,
- душегреи — 2 предмета,

- фартуки — 2 предмета,
- кофта, безрукавка, шугай — по 1 предмету;
- б) мордовского:
 - головные уборы — 5 предметов,
 - детали головных уборов — 6 предметов,
 - шушпан — 1 предмет,
 - фартук — 1 предмет.
- III. Ковры — 5 предметов.
- IV. Шкатулки — 4 предмета.
- V. Альбомы, отделанные перламутром, — 2 предмета.
- VI. Подносы — 3 предмета.
- VII. Папка лаковая кустарной работы — 1 предмет.
- VIII. Фарфор — 89 предметов.
- IX. Стекло — 2 предмета.
- X. Вазы малахитовые — 2 предмета.

На протяжении восьмидесяти лет данная коллекция претерпела количественные изменения. Еще в 1919 году часть предметов была передана в Нижегородские художественные мастерские. В 1922 году заведующий Историческим музеем А. Крылов просит возвратить их в музей. Часть предметов была действительно возвращена, но некоторые остались в мастерских*. Ряд предметов был передан в Нижегородский художественный музей. Несколько сарафанов из коллекции были временно переданы в Нижегородский городской театр и возвращены в музей в 1928 году. Некоторые предметы, например, шкатулки, после их передачи в музей были снова возвращены в Музейный фонд, и судьба их неизвестна. Альбомы вскоре были отданы их владельцам. Ряд экспонатов, например малахитовые вазы, переданы в Починковский музей, два блюда и чашка — в Арзамасский музей Нижегородской области. Определенное количество вещей отсутствует по не выясненным нами причинам.

В настоящее время из 172 предметов первой позиции (шали, платки, косынки) на учете в нашем музее состоят 140 предметов. Из 17 русских шелковых сарафанов в наличии 15. В музее хранятся 59 ситцевых набивных платков из коллекции Д. В. Сироткина. На 6 платках имеются клейма фабрики Михаила Титова в Москве. Они датируются 1850—1860 годами. Три платка имеют клеймо "Товарищества Прохорова Трехгор. мануфактура", на двух из них дата — 1847 год. Четыре платка помечены клеймом фабрики братьев Прохоровых. Их можно датировать второй половиной XIX века. 7 платков определены как относящиеся к 1840—1850 годам, 23 платка — к 1850—1860 годам. 15 платков отнесены ко второй половине XIX века. Одна шаль с клеймом фабрики Лабзина и Грязнова датируется 1883 г.

В музее хранятся 15 шерстяных шалей с набивным рисунком. На двух из них — клеймо фабрики братьев Гучковых (вторая половина XIX века). На одной — клеймо фабрики Бутикова, еще одна — с клеймом фабрики Н. Т. Смирнова. Остальные шали можно отнести также ко второй половине XIX в. Шаль с тканым рисунком датируется серединой XIX века, а другая шаль — 1870—1880 годами. Платок шерстяной с тканым рисунком изготовлен в середине XIX века. Один из двух шерстяных платков с набивным рисунком (с клеймом фабрики Гучкова) датирован второй половиной XIX века, другой — серединой XIX века.

В фондах музея шелковых шалей и платков из коллекции Сироткина — 42. На трех предметах имеются клейма фабрики московского купца Щербакова, фабрики братьев Гучковых и фабрики Чернышевой. В музее находятся 10 шелковых золототканых платков. На двух из них — клеймо фабрики Левина первой четверти XIX века. Три платка шелковых с золотной вышивкой относятся к середине XIX века. Эти платки представляют особый интерес, т. к. они были выполнены в Нижегородской губернии, где известны такие центры золотного шитья, как Арзамас, Городец и Лысково на Волге. Золотошвейные платки и косынки были праздничными головными уборами женщин Нижегородской губернии. По стилистическим особенностям вышивки выделяются платки и косынки двух типов. К первой группе относятся платки, вышивка на которых располагалась углом, занимая три четверти поверхности. К этой группе принадлежит один из платков коллекции Сироткина. Он почти квадратный (86 × 89 см), сшит из шелка коричневого цвета, с двух сторон обшит золотной бахромой. В вышивке использован разнообразный набор золотных и серебряных пряденых нитей, бити, блесток. В узоре можно насчитать 14 мотивов: лента, расположенная по краю платка; бант, перехватывающий ленту; гроздь винограда; разнообразные цветы; вазон, расположенный в центре композиции, и др. Все эти элементы гармонично соединены в общую композицию.

В вышивке применялись разные приемы наложения нити: пряденую нитью "в прикреп по карте", "в прикреп" по ткани без настила и битью "в лом". В XIX веке в среде старообрядцев Балахнинского уезда были распространены моленные шелковые черные платки, которые условно можно отнести ко второй группе золотошвейных платков. Центром их изготовления был город Городец. В коллекции Сироткина имеются два подобных платка. Их носили, закалывая под подбородком два соседних конца, а сам платок в развернутом виде спускался на спину. Это большие квадратные платки с размерами сторон 103 см и 116 см. По краям они обшиты золотной

бахромой. В композиции вышивки выделяется широкая густая кайма из непрерывных ветвей, цветов и винограда, а также более разреженная середина с небольшими отдельными веточками цветов и ягод. Кроме вышеперечисленных приемов шитья, здесь также использован тамбурный шов "на проем".

В коллекцию входят 4 шелковые косынки золотной вышивки, датируемые серединой XIX века. Они были широко распространены в Нижегородском Поволжье от Городца до Лыскова. В народе косынки получили название "головки". Их размеры составляют в среднем 145 × 68 см. Косынки сшиты из шелковой тафты и атласа черного и темно-лилового цветов. На одной имеется золотная бахрома на углах. Вышивку на косынках можно классифицировать по двум типам. На одних плотная вышивка расположена на очелье (в трех фигурных медальонах) и на углах. Мотивы узоров повторяются, как на платках первой группы. На косынках второго типа вышивка идет по очелью широкой полосой из цветов, листьев и легких завитков, а по углам расположены небольшие веточки. Узоры и приемы шитья аналогичны применявшимся на платках второй группы.

В коллекции 4 сарафана из шерстяной ткани российского производства с подшивкой из коленкора и ситца. Они датируются серединой XIX века. Тип сарафана прямой или круглый на узких лямках. Они сшиты из нескольких полотнищ ткани, ширина подола доходит до 420 см. Тонкая шерстяная ткань в белую и лиловую клетку с "огурцами" и цветами; пестрая в красных тонах с полосами из цветов и овалов; в коричневые и лиловые полосы с цветами; черная с розами на ветках и листьями. К такому же типу сарафана относятся 5 сарафанов, сшитых из штофа (4 — малинового цвета, а пятый — василькового). Один позднее был перешит в юбку. Сарафаны сшиты на руках, по подолу нашита золотно-серебряная бахрома, подкладка из коленкора, набойки и ситца. У двух из них подол, верх и проймы обшиты голубой, а у третьего — зеленой тесьмой.

Подобные сарафаны широко бытовали в Балахнинском уезде в селах Пурех, Городец и др. в середине и второй половине XIX века. Поверх сарафанов часто надевали штофную душегрею с длинными рукавами и круглым воротником. Местное название душегреи в Балахнинском уезде — "галанка". Два сарафана сшиты из шелка голубого и лилового цветов с затканными золотными узорами в виде гирлянд и букетов цветов. Они также относятся к типу круглых сарафанов. Их ширина 356 см и 390 см. Имеется 5 круглых сарафанов второй половины XIX века из шелкового муара голубого, розового, коричневого тонов, с небольшими букетиками пестрых цветов. Под-

кладка из серого и коричневого коленкора, на подоле — золотная бахрома. Верх сарафана и подол обшиты лиловой лентой. Их размеры колеблются в небольших пределах. Длина — от 108 см до 118 см, ширина — от 410 см до 456 см. Бытование подобных сарафанов отмечено в Среднем Поволжье. В музее имеется несколько сарафанов подобного типа из богатого промыслового села Безводное Нижегородского уезда. Такой сарафан носили по праздникам молодые девушки из зажиточных крестьянских семей. С ним надевали белые кисейные рукава, украшенные вышивкой и кружевом, золотошвейную епанечку и головной убор — ленту из золотного позумента с нашитыми перламутровыми плашками, жемчугом и разноцветными стеклами. В коллекции 2 распашных косоклинных сарафана из шелка вишневого и василькового цветов. По переднему шву пришит золотный шнур и филигранные пуговицы — 18 и 20 штук. Подкладка у одного — из вишневого коленкора, у другого — из голубой саржи.

В коллекции Д. В. Сироткина имеются две епанечки, получившие в Нижегородской губернии название "холодники". Это короткая одежда на лямках со сборами на боках и спине, стеганная на вате. Они сшиты из малинового бархата с вышивкой "по карте" золотными нитями и блестками. Вышивка расположена на двух полах и 17 сборах. В основе композиции на полах — мотив вазона с цветком. Из него поднимается стебель с цветами и гроздьями винограда. Общая композиция вышивки на сборах представляет собой три параллельных ряда цветов. Края обшиты золотной бахромой и галуном. Холодники были широко распространены в Нижегородском Поволжье в середине и второй половине XIX века. Носили их в основном девушки в качестве летней одежды, надевая на шелковый круглый сарафан. В фондах нашего музея имеется большая коллекция подобной одежды. К середине XIX века относится душегрея с длинными рукавами из вишневого бархата с круглым воротником, надевавшимся отдельно и напоминавшим пелерину. На спинке заложены складки. Рукава и подол обшиты золотной бахромой. Длина спинки 57 см.

Одежда, представленная в коллекции Дмитрия Васильевича Сироткина, являлась характерной для старообрядческой среды середины XIX—начала XX века. Известно особое отношение старообрядцев к одежде. Вот что писал в середине XIX века известный писатель и исследователь старообрядчества в Нижегородской губернии П. И. Мельников-Печерский: "...православный носит свою одежду просто по привычке; раскольник же, старающийся внести свои религиозные толкования и в самые житейские мелочи, в каждой вещи, принадлежавшей к его одежде, видит что-то освященное и изменить ее, хотя в малости, считает грехом".

Наиболее богатые старообрядцы в своей повседневной жизни часто отступали от "уставной одежды". Утром старообрядец мог быть одет в модный фрак, завит рукою немца-парикмахера, раздушен французскими духами и повязан модным галстуком, а на молении он совсем в другом виде: на нем надет кафтан в распахку, пояс на косоворотке спущен ниже пупа, широкие штаны запущены в выростковые сапоги¹⁰ и на правой руке висит кожаная лестовка. Женщины старообрядки, обыкновенно одевающиеся в модные платья и шляпки, танцующие на балах, ходят на молитву обязательно в сарафанах и платках, надетых в роспуск¹¹.

При изучении музейной коллекции Д. В. Сироткина мы пришли к следующим выводам.

Наличие большого количества шалей и платков говорит о специальном целенаправленном их собирании на протяжении длительного периода — с середины XIX века до начала XX века, при этом предпочтение отдано отечественным российским фабрикам.

Имеются среди них также платки и косынки золотошвейной работы нижегородских мастериц.

Количество, а также сохранность сарафанов и душегрей свидетельствуют скорее не о специально собранной коллекции старинных предметов, а о том, что их использовали по прямому назначению, т. е. носили в определенных случаях. Это вполне логично, поскольку мы имеем дело со старообрядческой семьей.

Для Нижегородской губернии, расположенной в средней части Европейской России, характерно сочетание в народной одежде черт северорусского и южнорусского костюмов. Хотя преобладающим на территории губернии был сарафан, на юге носили и понёву. Есть различия в покрое, цвете и декоре сарафанных комплексов северных и южных уездов Нижегородской губернии.

В коллекции Дмитрия Васильевича Сироткина собрана одежда, бытовавшая в поволжских селениях Балахнинского, Нижегородского, Семеновского и Лысковского уездов. Именно тут проживало наибольшее количество нижегородских старообрядцев. Предметы коллекции позволяют обнаружить непосредственную близость к народной одежде северных губерний России. А связи Нижегородского Поволжья с Русским Севером уходят в глубокую историю, еще ко времени заселения нашего края. Не случайно, изучая истоки и особенности Нижегородского народного искусства, мы постоянно обращаемся к Русскому Северу, чувствуя животворные нити, связующие нас.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Галай Ю. Г. Служа сердцем и разумом // Местное самоуправление Нижегородской области. 1996. № 2. С. 63—71. Казаев И. В. Городской голова. меценат. предприниматель // Нижегородский предприниматель. 1997. № 1. С. 22—23.

² Склад "Кустарные изделия Нижегородской губернии". Нижний Новгород. 1915. С. 5—6.

³ Труды шестого Всероссийского съезда старообрядцев. Нижний Новгород. 1905.

⁴ Среди городецкого купечества, особенно принадлежавшего к старообрядчеству, было много собирателей древних книг, икон и других предметов старины. До нас дошли их имена: П. А. Овчинников, Г. М. Прянишников, Н. И. Беклемишев, А. Д. Малехонов и др. Одно из первых мест среди городецких собирателей принадлежит Петру Алексеевичу Овчинникову (1843—1912). Волжский купец-хлеботорговец. Проживал в селе Городец. Старообрядец. Член Совета Всероссийского братства беглопоповцев. В 1911 году, выйдя из состава братства, присоединился к старообрядцам Белоокриницкой иерархии. Всю жизнь собирал рукописные и старопечатные книги. В его собрании насчитывалось 836 предметов. Занимался издательской деятельностью.

Григорий Матвеевич Прянишников (1845—1915). Купец второй гильдии. Предки жили около села Ковернино и с XVIII века занимались пряничным производством. Старообрядец. Попечитель Городецкой старообрядческой часовни. У него была уникальная коллекция икон, монет, мелкой пластики, золотного шитья, книг и прочих древностей. Большую ценность имели собранные им 300 старопечатных и 200 рукописных книг. В его доме находилась мастерская, в которой под его руководством работали иконописцы, каллиграфы и художники книжной миниатюры.

⁵ ГАНО. Ф. 178. Оп. 95. Ед. хр. 2185.

⁶ ГАНО. Ф. 1684. Оп. 1. Ед. хр. 7.

Анна Евдокимовна Ильина с 3 марта по 15 ноября 1919 года исполняла обязанности эmissара Секции по делам музеев и охране памятников искусства и старины, а с 15 ноября 1919 года по 15 мая 1920 года являлась научным сотрудником и хранителем Музейного фонда данной секции.

⁷ ГАНО. Ф. 1684. Оп. 1. Ед. хр. 28.

И. И. Иванов совершил следующие экспедиционные поездки:

— в феврале в Городец для обследования текущего состояния архива графини Паниной. Знакомился с состоянием дел в Городце. Установил, что архив в количестве 24-х ящиков находится в полной сохранности в подвалах женской гимназии. Представил доклад во Всероссийскую Коллегию по делам музеев в Москве;

— в марте в Сергач для обследования имущества Пашковых, Жомини, Клодт и Приклонских, находящегося в уездном земском отделе;

— в апреле и мае это имущество было им вывезено в Нижегородский Музейный фонд:

— в сентябре в имение Пашковых. Вывезено в Нижегородский Музейный фонд 12 мраморных статуй, собрание картин, гравюр, фарфора, тканей и другие предметы;

— в декабре в Павловский уезд. Обследование на предмет вывоза имущества Шереметевых-Клейт.

Из Чрезвычайной Комиссии вывезены вещи Абомелек-Лазоревых, которые, вместе с предметами из Соединенной комиссии по учету буржуазного имущества, предназначались для музея и были направлены в Музейный фонд. Туда же были вывезены иконы и картины из собрания Дегтярева, живопись, находившаяся в транспортно-материальной части, а также коллекция старинного оружия из артиллерийского управления и предметы из жилищного отдела. Была взята на учет коллекция Орлова-Давыдова.

⁸ ГАНО. Ф. 1684. Оп. 1. Ед. хр. 40.

⁹ Доброзраков И. Село Катунки с его приходскими деревнями // Нижегородский сборник. Т. 1. 1867. С. 176.

¹⁰ Выростковые сапоги — сшиты из шкуры молодой рогатой скотины, переговававшей: выделанная кожа, по качеству между опойком и юфтью. (В. Даль. Толковый словарь. М.: Худож. литература. 1935. Т. 1. С. 318).

¹¹ Мельников Н. И. Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии // Действия Нижегородской Губернской Ученой Архивной Комиссии. Т. IX. Нижний Новгород, 1910. С. 267—269.

ВАРИАНТЫ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА В ЗАЛЕСОВСКОМ РАЙОНЕ АЛТАЙСКОГО КРАЯ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Залесовский район — один из типичных районов Алтая по сложившемуся в нем этнографическому составу населения. Как и в других территориях степной части Алтая, старожильческий, преимущественно старообрядческий слой в конце XIX—начале XX века был в значительной степени размыт переселенческим потоком из губерний Европейской России. Как известно, своих переселенцев дали Алтаю буквально все губернии, в Залесове же современные их потомки чаще всего называют местами выхода своих отцов и дедов Рязань и Поволжье.

Специфической особенностью района является наличие большого количества переселившейся сюда мордвы, которая либо проживала обособленно, в своих населенных пунктах, либо подселялась к русским, образуя в деревнях и селах так называемый "мордовский край".

Ввиду столь большой этнографической пестроты неудивительно разнообразие типов женской одежды, бытовавшей на территории этого сравнительно небольшого района в 1-й трети XX века.

Основным источником информации по данному вопросу послужили материалы совместной полевой экспедиции в Залесовский район сотрудников Лаборатории исторического краеведения БГПУ и ГХМАК в июле 1998 года, в ходе которой были опрошены старожилы 1910—1920-х гг. р.

Очень часто на вопрос: "Какую одежду раньше носили?" информанты отвечают: "Все было: и сарафаны, и платья, и юбки с кофтами", из чего следует, что все эти формы женской одежды

какое-то время бытовали параллельно; приверженность к ним была различной в разных этнических и имущественных слоях.

Наиболее архаичный из указанных выше видов одежды — сарафанный комплекс — был в употреблении исключительно в среде старообрядцев. Есть много указаний на то, что "расейские" переселенцы, во всяком случае в исследуемый период, сарафанов не носили.

Словом "сарафан" старожилы обозначают как лямочные сарафаны, так и горбачи. Обращает на себя внимание, что информанты, помня о существовании лямочных сарафанов, часто не могут вспомнить в подробностях их внешний вид, из чего следует, что эта разновидность одежды к 20-м годам XX века уже встречалась достаточно редко. Информантка из села Пещорки А. И. Ачкасова, 1911 г. р., утверждала, что во времена ее детства и юности "сарафаны на лямочках только старенькие носили!".

По тем словесным описаниям, которые все же удалось получить, лямочный сарафан данной местности — очень длинная и очень широкая одежда: его подол можно было поднять выше головы. Верх такого сарафана по всей окружности собирался на боры или складки. Лямки шириной 4—5 см перекрещивались на спине.

В селе Залесово информантка 1926 г. р. дала описание виденного ею в детстве сарафана ее бабушки-кержачки: сшитый из кашемира кирпичного цвета, он был вверху вкруговую собран на плотно прилежавшие друг к другу складки шириной около 0,5 см, глубиной около 15 см, причем по краю каждая складка была прошита вручную нитью контрастного золотистого цвета, швом, имитирующим машинную строчку. Очевидно, этот шов был одновременно и конструктивным — он закреплял складку, — и декоративным. Лямки у этого сарафана не перекрещивались и не соединялись на спине, а были пришиты параллельно друг другу; такой способ оформления проймы Л. Ф. Фурсова считает поздним, в целом же описанный сарафан, по устоявшейся типологии, можно отнести к круглому.

Гораздо лучше помнят старожилы Залесовского района другой тип сарафана — горбач, который они чаще называют "горбун".

Горбуны здесь шили на кокетке, с очень широким подолом. Информанты утверждают, что это была основная одежда кержачких женщин. Повседневные горбачи могли быть сшиты из простой ткани, даже из домашнего холста, праздничные же шились из дорогих материалов: шелка, шерсти, атласа. Цвета могли быть разные; информанты называют зеленый, черный, коричневый, желтый, бордовый и т. д.

Т. А. Столбова, 1918 г. р., уроженка села Пещорки, рассказала, что от матери ей досталось два горбача, сшитых из материала

"греноп" (возможно, переименованное "гроденапль" — плотная шелковая ткань, распространенная на территории Алтая). Они были выкроены из трех полос ткани, шириной около 1 м 20 см каждая. Единственной декорированной деталью горбача был стоячий ворот ("ошейник"), который отстрачивался машинной строчкой зигзагом разноцветными нитками.

Горбачи могли шиться с рукавами и без рукавов. В последнем случае они надевались с рубахами. Рубахи могли быть и белые, и цветные, шились они с традиционным использованием более дорогого материала на верхнюю часть — рукава — и материала попроще, например, домотканого холста, — на становину. Старожилы помнят, что такие рубахи шились просто, без бортов, и что они могли быть с вышивкой, но не помнят ни ее мотивов, ни того, на каких местах она располагалась.

Сарафанный комплекс в соответствии с традицией дополнялся самотканым поясом, который мог завязываться на боку "бантиком". Пожилые кержачки иногда носили пояса на теле, под одеждой.

В книге "Традиционная одежда русских старожилов Верхнего Приобья" ее автор Е. Ф. Фурсова приходит к выводу, что в 1-й четверти XX века горбач из повседневной и праздничной одежды превращается в одежду пожилых женщин; молодые же стремятся носить либо сарафан на лямках, либо юбку с кофтой⁴. В ряде сел Залесовского района мы столкнулись с обратной традицией. Судя по тому, как хорошо сохранился горбач в памяти старожилов, в указанный период он бытовал здесь именно как один из основных видов женского старожильческого костюма, в то время как лямочный сарафан становился одеждой пожилых женщин, что означало его постепенный выход из употребления.

Эта особенность локальной традиции, однако, не была повсеместной: ряд информантов утверждает, что кержачки по виду ничем не выделялись и носили то же, что и все, то есть юбки и кофты.

Юбка в сочетании с кофтой — вид женской одежды, широко распространенной на Алтае среди старожилов-нестарообрядцев, казаков, переселенцев⁵. Кроме того, мордва, проживавшая бок о бок с русскими, часто заимствовала у них этот вид одежды.

Вариантов юбок и кофт было очень много. Шили их, как правило, сами крестьянки: "модисток не было". Материал, употреблявшийся для их шитья, зависел от их вкусов и достатка. В бедных семьях всю одежду шили из домотканого холста, иногда ее красили отваром корней растений, при этом цвет получался "темный сзелена". Для шитья юбок также употребляли пестрядь — клетчатый разноцветный домотканый холст.

Зажиточные слои населения для шитья праздничной одежды приобретали сатин, сатинет, гарус, кашемир, шерсть и другие ткани. Цвета их могли быть любые; в качестве излюбленных старожилы называют голубой, розовый, бордовый.

"Парочками" называли не только юбку и кофту из одной ткани, но и любую устойчивую в ношении пару: например, голубую кофту в сочетании с бордовой юбкой.

Независимо от используемого материала юбки шили очень широкими: одна из информанток вспоминает, что ее мать перешила свою подвенечную юбку из голубого сатина на халат. Длина их также была значительной — по выражению одной из информанток, "ног не видеть". На поясе юбки собирались и на резинку, и с помощью вздержки. Иногда шились "ремни" — пояса из того же материала, которыми стягивалась и закреплялась юбка. У обрусевшей мордвы было принято на юбках закладывать складки; в этом случае юбки застегивались на пуговицы.

Юбки украшались воланами — "уборками", Уборки были очень разнообразными и могли располагаться на разных уровнях, чаще всего — на уровне колена. В моде были двойные уборы: верхняя, поуже, чуть-чуть закрывала нижнюю, пошире. Уборки кроились из того же материала, что и юбка.

Также модной и особо щегольской деталью считался низик — нижняя юбка из коленкора с пришитым к подолу кружевом, связанным крючком из белых хлопчатобумажных ниток. Щегольство состояло в том, что край кружева виднелся из-под верхней юбки.

Старожилы описывают и другой тип юбки — неширокой, с двумя разрезами, так называемыми пролещинами, по бокам, глубиной около 15 см. С каждой стороны пролещины нашивалось по три пуговицы.

Кофточки к юбкам здесь также шились разнообразные. Как правило, они не были приталены и носились навыпуск, поверх юбки. Рукав был заужен к запястью. Низ его либо собирался на нитку борами и обшивался манжетой — "обшлагом", либо закладывался в складки или зашпы, на которые нашивались кружева или полоски ткани, при этом нижний край был выпущен. У плеча рукав мог быть приподнят складками. Ворот делали и отложной, и стойкой, в этом случае его могли отделать машинной строчкой зигзагом контрастными по цвету нитками. Пуговицы могли быть и спереди, и сзади. В последнем случае впереди под горловиной закладывали складочки или зашпы. Кофточка могла быть отделана воланами из ткани или покупных кружев; нашивались они и вертикально, и полукругом, в один или несколько рядов.

Повседневные юбки и кофты носили с нижней рубахой, сшитой с таким расчетом, чтобы ее не было видно из-под кофты. Выглядели такие рубахи, по словам старожилов, "как теперь ночнушки". Если рубаха была слишком короткой, то для тепла надевали еще и нижнюю юбку. Старожилки рождения 1910-х гг. в юности уже носили "пantalоны с кружевами", но предыдущее поколение девушек их еще не носило: это считалось за грех. Рассказывают, что первые pantalоны начали шить из белых домотканых полотенец.

В исследуемый период в крестьянский быт входит платье. Мы не располагаем сведениями о ношении платьев в кержацкой среде и у мордвы, но у русских переселенцев и старожилов-нестарообрядцев платье носили достаточно многие женщины. По словам информантов, шилось оно "просто" — с длинными рукавами, обшитыми "обшлагами", с воротом-стойкой. Ширина его могла быть значительной: упоминавшаяся выше А. И. Ачкасова утверждает, что на свадебное платье ее матери пошло 12 аршинов голубого сатина. К такому платью полагался покупной ремень с блестящей бляшкой.

Судя по ряду признаков, в указанный период платье в популярности еще уступало юбке с кофтой и горбачу: кержаки, мордва и часть "расейских" переселенцев пока оставались верны своим традиционным видам одежды. В. А. Липинская в книге "Старожилы и переселенцы" утверждает, что платье "входит в быт гораздо медленнее, чем парочка"⁶.

Обращает на себя внимание, что практически не встречается упоминаний о повседневных платьях, сшитых из простых тканей. Больше вспоминают о дорогих платьях из шелка, атласа и других покупных материалов; часто говорят, что наряд невесты состоял из нарядного, красивого платья. Создается впечатление, что в той среде, в которой платье получило распространение, оно бытовало исключительно в качестве праздничной одежды.

Женская повседневная одежда дополнялась такой обязательной деталью, как фартук. Фартуки обычно шили поясными, без грудки. Холщовые фартуки носили повседневно, на праздничные употребляли колленкор, сатин, батист и т. д.

Женские головные уборы, бытовавшие в селах Залесовского района, в исследуемый период еще сохраняли традицию деления на девичьи и уборы замужних женщин. Девушки носили платки, сложенные в полоску, оставлявшие открытым верх головы, либо просто подвязывали платок "косынкой". У женщин наиболее популярна была шашмура с явственно выделенным "обручком", или "кишочкой". Шашмуры носили только те женщины, которые венчались со своими

мужьями; те же, кто были только зарегистрированы, шашмур не носили, так как являлись невенчанными.

Шашмуры были распространены, пожалуй, у всех групп населения района: и у кержаков, и у "расейских" переселенцев, и у мордвы.

Поверх шашмур повязывали различные платки: информанты упоминают шерстяные полushалки, атласные, газовые платки, катетки — большие нарядные шерстяные платки, а также длинные шарфы из газа.

Другой вариант бытовавшего здесь женского головного убора — сапец. Давая его словесное описание, информанты подчеркивают, что сапец по своей сути — то же, что и шашмура, то есть шапочка, забирающая волосы, повязанная сверху платком. Однако, в отличие от шашмуры, сапец данной местности имел высокое жесткое очелье — "большое, как гребень". Очелье было украшено и поэтому не закрывалось платком, а выставлялось напоказ; платок или шарф накладывался по его верху и завязывался назад. Ткань для очелья выбирали дорогую и красивую, как правило шелк, причем цвет подбирали "к лицу", и расшивали ее узорами — "цветами" из кусочков фольги.

Такой тип сапца напоминает вариант праздничного головного убора Петропавловского уезда Акмолинской области, описанный О. Н. Шелегиной⁷, называвшийся и шашмурой, и цепцом, который объединял в себе элементы и шашмуры, и кокошника, так как имел декорированные, шитые золотом и мишурой элементы, не закрываемые платком.

В изучаемом районе сапцы бытовали только у кержаков и довольно слабо сохранились в памяти старожиллов. Они помнят только видимую, украшенную часть сапца и очень мало — закрытую, затылочную его часть.

В верхней женской одежде, носимой в холодное время года, различий гораздо меньше, и связаны они не столько с этнографической принадлежностью, сколько с материальным положением. Например, все перечисленные выше группы населения носили шабуры осенью и весной, но беднейшие слои носили их и зимой, вместо шубы, надевая под них для тепла "лопотину" — стеженную куделью холщовую одежду такого же простого кроя, что и шабур, только с пуговицами. В других случаях куделью стежили сам шабур, тогда его называли "одежина" и лопотину под него не надевали.

Зажиточные женщины в межсезонье носили полусаки — короткие приталенные полупальто из черной домотканой шерсти, вообще весьма распространенные на территории Алтая⁸.

Все информанты хорошо помнят шубы из овчины мехом внутрь.

В данной местности не было традиции крыть такие шубы тканью, как в других территориях Алтая и Западной Сибири, но зато их здесь часто красили черной краской, отварами коры ивы и вербы — это называлось "дубом": получались оттенки желтого, коричневого, красного цветов. Шили такие шубы мастера-умельцы.

Существовали определенные различия в крое женских и мужских шуб: мужские шились отрезными по талии и слегка расклеванными в нижней части с помощью небольших клиньев, женские же были прямыми и цельными, исключая борчатки — отрезные и сильно присборенные в талии черные шубы. Женские шубы в качестве украшения могли быть обшиты по бортам каким-либо другим мехом. Женщины носили также касавейки — короткие приталенные шубы, плотно облегающие фигуру.

Шубы шили и из шкур ягнят, предварительно выдержав их в молоке и натерев мылом.

Обычной повседневной обувью были "обутки" — кожаная обувь кустарной работы "под вид галош" — не выше щиколотки. Поверх обутки обшивались перегнутой полоской ткани, в которую вставлялись веревочки, — на них обутки стягивались и закреплялись на ноге. Мордва и рязанские переселенцы плели лапти; первые "драли корье на болоте", вторые использовали кору "горошника" — акации. Птели простым переплетением — "клетками". Носили также чуни; их вязали из льняных веревочек на одну иголку. Лапти и чуни носили с портянками. Выходной обувью служили покупные черные ботинки с узкими носками на низком каблуке, "с длинными голяшками", со шнурками либо со вставленными с боков резинками.

В селе Думчево покупные ботинки на шнурках были редкостью, здесь была своя сапожня, и сапожники сами умели шить модные ботинки. Сами делали колодки из березы, которые, когда обувь была готова, вытаскивались за веревочку. Такие ботинки делались "со свисташками" — кнопками, которые доставали у городских сапожников. На шитье одной пары ботинок уходило три дня. Умели здесь также шить сапоги. Лучшей кожей для ботинок и сапог считалась овечья и собачья. Пимы умели катать многие крестьяне, но были и мастера, к которым обращались с заказами. Катали пимы по-разному: иногда одинаковыми, "на одну ногу", иногда сразу выделывали правые и левые. Женские пимы выкатывали "интереснее": более тщательно выделывали "почвы" — подошвы. Зажиточные крестьяне носили "боярковые" валенки, украшенные вышитыми или крашеными рисунками в виде полос и цветов. По свидетельству старожил, вышивались только белые пимы.

Таким образом, в 1-й трети XX века на изучаемой территории

бытовала достаточно разнообразная женская одежда. Архаичные ее формы, такие, как лямочный сарафан, неотрезной горбач и другие, в исследуемый период уже вышли или начали выходить из употребления, но в обиходе еще оставались варианты специфической старожильческой женской одежды, в особенности у более устойчивых к воздействию внешних влияний групп — кержаков. Когда кержацкий слой вследствие миграций и раскулачиваний покинул села района, взаимовлияния и упрощения в одежде быстро привели к ее унификации и исчезновению специфических вариантов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полевые материалы ОРПРПТР ГХМАК.

² Фурсова Е. Ф. Традиционная одежда русских старожиллов верхнего Приобья (конец XIX—начало XX в.). Новосибирск, 1997.

³ Гальских Е. В. Популярныи ткани алтайских жителей во второй половине XIX века // Этнография Алтая и сопредельных территорий. Барнаул, 1998.

⁴ Фурсова Е. Ф. Указ. соч. С. 59.

⁵ Клокова Л. И. Нагрудная одежда и юбка в крестьянской среде // Этнография Алтая и сопредельных территорий. Барнаул, 1998. С. 99—100.

⁶ Липинская В. А. Старожилы и переселенцы. Русские на Алтае: XVIII—начало XX века. М., 1996. С. 137.

⁷ Шелегина О. Н. Очерки материальной культуры русских крестьян Западной Сибири. Новосибирск, 1992. С. 170.

⁸ Липинская В. А. Указ. соч. С. 138.

**НАРОДНАЯ ОДЕЖДА
НА ПЕРВОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
ВЫСТАВКЕ ИСТОРИЧЕСКИХ
И СОВРЕМЕННЫХ КОСТЮМОВ
И ИХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ**
(ноябрь 1902—1903 гг.)

В конце XIX—начале XX века в русском обществе наметились существенные изменения в оценке своего культурного наследия. Появился подлинный интерес к искусству былых веков. П. И. Щукин, И. А. Морозов, А. А. Бахрушин, П. М. Третьяков, Н. Л. Шабельская создают крупные частные собрания. В Абрамцево, Талашкино сформировались своеобразные художественные центры, развивавшие традиции народного искусства.

Ф. И. Буслаев, И. Е. Забелин, А. А. Бобринский, В. В. Стасов активно выступали в печати, публиковали памятники народного творчества. Статьи и книги А. Н. Бенуа, творчество других представителей "Мира искусства" заставили по-иному взглянуть на деревянное зодчество, архитектурные ансамбли петровской, екатерининской, александровской эпох.

Наметился коренной перелом и в экспозиционной деятельности. В Петербурге, Москве одна за другой открываются интереснейшие выставки: Международная выставка художественных афиш (СПб., 1897), Международная художественная выставка (СПб., 1900), Первая Международная художественно-промышленная выставка изделий из металла и камня (СПб., 1903—1904), Всероссийская кустарная выставка (1902, 1913), Международная научно-промышленная выставка "Детский мир" (СПб., 1903). Иначе стали подходить и к художественному оформлению выставок. Историко-художественная выставка русского портрета, подготовленная С. П. Дягилевым в 1905 году в Таврическом дворце, не только открыла для современников плеяду блестящих и не похожих друг на друга портретистов Рокотова,

Левицкого, Боровиковского и других, но и стала образцом хорошего вкуса и творческой фантазии Дягилева.

Россия стала активнее вывозить свои раритеты и за рубеж, на Всемирные выставки. Так, коллекции Н. Л. Шабельской были показаны на выставке в Чикаго (1893 г.), в Брюсселе и Антверпене (1894 г.). На Всемирной выставке в Париже народные костюмы, образцы вышивки и ткачества вызвали "всеобщее удивление и восторженные похвалы".

Среди всех названных выше Первая Международная выставка исторического и современного костюма выделялась своей масштабностью, представительностью и значительностью. До сих пор специальных статей об этой выставке нет, чрезвычайно редки и упоминания о ней. Однако периодическая печать тех лет, альбом фотографий, выполненных ведущим мастером К. К. Булла, и каталог самой выставки, хранящиеся в библиотеке Академии художеств в Петербурге, а также и обнаруженные автором отдельные документы, касающиеся участия в выставке Олонецкой губернии, дают повод для введения всех этих материалов в научный оборот. На наш взгляд, это значительно обогатит наши представления об истории костюма, в том числе и народного.

Первая Международная выставка исторического и современного костюма готовилась под эгидой Министерства финансов. Всеми делами по ее организации и подготовке занимался комитет "под Августейшим покровительством Ея Императорского Высочества Великой Княгини Ксении Александровны", сестры императора. Председательницей комитета была княжна М. Щербатова. Приглашения принять участие в выставке были заблаговременно отправлены во все губернии. Выставка была открыта в Таврической дворце 24 ноября 1902 года. Свои разнообразнейшие экспонаты представили Россия, Германия, Франция, Австрия, Швеция, Румыния, Сербия, Абиссиния, Индокитай. Выставка подразделялась на два раздела: историко-этнографический и промышленный, где можно было увидеть готовое платье, шляпы, образцы ювелирного искусства, парфюмерии, творчество парикмахеров. Замечательным было и то, что выставка давала возможность увидеть и процесс изготовления одежды, обуви, головных уборов, швейных игл, а также коллекции по производству льна и шелка, выделке пеньки и шерсти, выработке кож (со всеми инструментами, насчитывавшими 67 экспонатов!). Один из очевидцев писал в самом массовом по тем временам журнале "Нива": "Уже при беглом осмотре... невольно изумляешься, какие бесконечно разнообразные комбинации из тканей, металлов и кожи люди умеют придумывать для прикрытия своего грешного тела".

Россия была представлена наиболее полно: Московская, Петербургская, Архангельская, Вологодская, Новгородская, Олонецкая губернии, Управление калмыцким народом, Малороссия и др.

Русский Север был представлен образцами костюмов, вышивки, кружев, полотенец из Новгородской, Вологодской, Олонецкой губерний и из частных коллекций Ф. П. Кручинина, Н. И. Рукавишникова, Н. Ф. Романченко, А. А. Парланда, К. Е. Маковского, Ю. И. Успенской, С. Т. Большакова, Т. Т. Туманова, Ф. Т. Иванова.

Среди экспонентов было также Общество помощи ручному труду, много делавшее для изучения народного творчества, поддержки мастеров. В Олонецкой губернии, в заонежских селениях, местах бытования традиционной вышивки, было несколько пунктов этого Общества. Агенты Общества обеспечивали работой, необходимыми материалами около трехсот мастериц. Вышитые заонежанками воротники, манжеты, накидки продавались в магазинах Петербурга, поставлялись во Францию, Великобританию, США. На выставку Общество представило народные костюмы, образцы вышивок из Тульской, Орловской, Тверской, Полтавской, Мордовской губерний.

Товарищество М. С. Кузнецова показало на выставке свою коллекцию мелкой пластики из фарфора в национальных костюмах. В историческом отделе были представлены коллекции нескольких собирателей. Ф. П. Рукавишников выставил женские костюмы XIX века, украшения, ларцы, чарки, самовары. Н. Ф. Романченко — кокошники, серьги, табакерки, Ю. И. Успенская — большую коллекцию пуговиц. Профессор, автор собора Спаса на Крови, академик архитектуры А. А. Парланд занял своими экспонатами три витрины. Он показал старинные украшения (кольца, серьги, цепи), ларцы и замочки.

Известный живописец К. Е. Маковский демонстрировал свою коллекцию одежды (сарафаны, шугаи, душегреи, рукава), головных уборов (кокошники), а также посохи, ларцы из кости и дерева.

Богатейшую коллекцию изделий из жемчуга и бирюзы начала XIX века показывал генерал М. П. Фабрициус.

Из Вологодской губернии наряду с одеждой, вышивками и кружевами были привезены производившиеся ремесленниками, супругами Заборскими (д. Останково Кадниковского уезда), приспособления для ухода за волосами из рога и кости: гребни, шпильки, головные щетки.

Среди экспонентов было несколько музеев. Так, Московский Исторический музей показал собрание кокошников XVI—XVII вв., принадлежавшее императрице Марии Федоровне. Нарвский музей археологии представил на выставку старинную одежду, мундиры,

портреты. Нижегородский городской художественный и исторический музей — мужскую и женскую одежду XVIII века и обувь.

Троице-Сергиева лавра экспонировала кафтан Иоанна Грозного, а Саввино-Сторожевский монастырь — становой кафтан царя Алексея Михайловича и платье царевны Софьи.

Интересно и то, что на выставке была представлена и повседневная одежда старообрядцев Севера России и Сибири из частных коллекций. Московский антиквар, обладатель богатой рукописной библиотеки С. Т. Большаков показал мужской кафтан, сарафан и кокошники, подручник и лестовки, посуду — ковши и стаканы. Коллекционер Т. Т. Туманов — вериги и власяницу, а Ф. Т. Иванов — чуйку.

Олонецкая губерния представила на выставку 30 экспонатов. Это были, по словам губернского чиновничества, "старинные женские, более выдающиеся костюмы" Каргопольского, Пудожского, Петрозаводского уездов. Статистический Комитет специально подготовил описания костюмов.

В Каталоге выставки был особо выделен праздничный девичий наряд, принадлежавший матери В. Д. Лысанова из деревни Сенная Губа. Для его демонстрации Статистический Комитет заказал специальный манекен. Костюм, как было подчеркнуто, был полным. В его комплект входили сарафан парчовый, с низкой грудкой, с пышными складками; короткая парчовая, без рукавов, на лямках, душегрея; широкие, короткие, с буфами, рукава (их называли в Заонежье "польскими"), а также украшения: жемчужные серьги со станками, несколько ниток жемчужных бус (ожерелье), богатейшая, украшенная драгоценными камнями и жемчугом корона с жемчужной же поднизью, кольца, браслеты, батистовый платок и широкая девичья парчовая лента.

В. Д. Лысанов побеспокоился и о том, чтобы костюм был надет на манекен с соблюдением "всех местных приемов". Для этой цели он попросил одного из своих односельчан, проживавшего в Петербурге, посетить Таврический дворец и проследить за этим.

Костюм Лысанова был оценен в 500 рублей, и Музей императора Александра III даже изъявлял желание его приобрести в свои фонды, которые только начали формироваться. Однако довольно образованный по тем временам и интересовавшийся стариной В. Д. Лысанов знал подлинную цену своему сокровищу. Достаточно сказать, что его отец был волостным писарем, председателем уездной земской управы и в свое время помогал П. Н. Рыбникову собирать былины в родном Заонежье. По пути, проторенному отцом, пошел и сын. Он стал не только известным предпринимателем, основавшим в

Петрозаводске Городской общественный банк, "Онежское пароходное общество", пивной завод "Олония", но и гласным Думы, городским головой. Всю жизнь он собирал фольклор и в 1916 году издал в Петрозаводске книгу "Досюльная свадьба, песни, игры и танцы в Заснежье", в которой с большой любовью описал и народный костюм, и песни, и свадебную причетъ и поместил несколько фотографий крестьян в традиционной одежде, в том числе и в том костюме, что был представлен на упомянутой выставке в Петербурге.

Олонецкий губернский Статистический Комитет был награжден Дипломом первой степени (с правом на золотую медаль) "за интересные костюмы крестьян Пудожского и Каргопольского уездов". В настоящее время цветная ксерокопия этого диплома демонстрируется на выставке "Одежда конца XIX—начала XX века из фондов Карельского государственного краеведческого музея".

Возможно, со временем, после более глубокого изучения архивных материалов и периодической печати (к сожалению, в Петрозаводске печать начала века представлена в библиотеках слабо), можно будет дать более полную информацию об участии Олонецкой губернии в данной выставке. Надеюсь, что и в других регионах появятся публикации по этой теме. Пока же затруднительно давать оценку тому, какое влияние оказала Первая Международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей на художественную жизнь того времени. Однако несомненно то, что наряду с многочисленными зрителями ее активно посещали художники и фотографы. Известный мастер Карл Булла выполнил целую серию фотографий, которые публиковались в самом популярном в начале века журнале "Нива". Впоследствии эти фото вошли в альбом, ныне хранящийся в библиотеке Академии художеств.

Вероятно, что среди посетителей выставки был и художник Иван Билибин, который имел глубокие познания в области истории, археологии, этнографии, увлекался историей костюма и оформлял театральные постановки. В 1909 году И. Я. Билибин написал статью "Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII веках", где он, можно сказать, воспел красоту русского костюма, органично дополнив свои обоснования образными словами из былин, записанных в свое время от сказителей Олонецкой губернии.

"Покрой русского платья,— писал И. Я. Билибин,— незатейлив, но затейливы были детали его, пуговики, застежки... Русские любили свое платье и вкладывали в него поэзию".

Поэзия русского костюма, его красота и величественность, во всем блеске продемонстрированные на Международной выставке, прошедшей под августейшим покровительством великой княгини

Ксении Александровны, несомненно, нашли непосредственное отражение и в придворной жизни. Зимой 1903 года прошло три бала, куда приглашенные (а их было до трех тысяч человек) должны были явиться в костюмах времен царя Алексея Михайловича. Первый бал был устроен в Эрмитаже, второй — в концертном зале Зимнего дворца и третий — во дворце графа А. Д. Шереметева. Последний также был участником названной выставки. Он экспонировал на ней седло Карла XII, подаренное Петром Великим фельдмаршалу Б. П. Шереметеву после Полтавской битвы.

В библиотеке Академии художеств хранится альбом бала, состоявшегося в Зимнем дворце в феврале 1903 года (10 томов). Недавно, в 1992 году, он был переиздан в малом формате как приложение к журналу "Полиграфия".

В книгах воспоминаний великого князя Александра Михайловича и фрейлины императрицы Анны Вырубовой приведены описания этих балов и нарядов. Так, по воспоминаниям Александра Михайловича, Николай Второй и императрица были одеты в царские одежды времен Алексея Михайловича. Александра Федоровна в парчовом костюме, величественном головном уборе была "поразительно хороша", а Николай Второй для своего костюма "был невелик ростом". Великий князь подробно описал свой наряд и наряд жены, великой княгини Ксении Александровны. Ксения была одета в богато вышитый наряд боярыни, сиявший драгоценностями, а Александр Михайлович — в платье сокольничьего: белый с золотом кафтан с нашитыми на груди и спине золотыми орлами, розовую шелковую рубашку, голубые шаровары и желтые сафьяновые сапоги. Фотографии этой супружеской четы приведены в альбоме "Бальное платье российской знати".

Анна Вырубова в своих воспоминаниях также сообщила, что для этих балов предварительно было составлено двадцать пар, которые должны были танцевать "русскую". В их число входили Вырубова с сестрой, княгиня Зинаида Юсупова, танцевавшая этот танец, по словам Александра Михайловича, "лучше балерины", и др. Танец репетировали несколько раз в зале Эрмитажа. На репетиции заглядывала и императрица, о чем также сообщила Вырубова. На балах танец был исполнен с большим мастерством и вызвал, по воспоминаниям Александра Михайловича, "аплодисменты и молчаливое восхищение" у всех присутствовавших.

Директор Императорских театров В. А. Теляковский в своих воспоминаниях отметил и то, что для участников бала в Эрмитажном театре был дан спектакль (название его он не приводит). Артисты, занятые в тот вечер, были поражены тем, что все зрители, включая директора театров, были одеты в старинные костюмы.

Надеюсь, что со временем откроются и новые подробности об этих интереснейших событиях начала века: Первой Международной выставке исторического и современного костюма и их принадлежностей и придворных балах, все гости которых были в традиционных народных костюмах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 года: В 10 т. СПб., 1904.

² Бальное платье российской знати. М., 1992.

³ Билибин И. Я. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII веках // Старые годы. 1909. Июль—сентябрь. С. 440—456.

⁴ Великий князь Александр Михайлович. Книга воспоминаний. М., 1991. С. 174.

⁵ Израелова С. Чудный русский "Теремок". История коллекции Натальи Шабельской // Родина. 1998. № 7. С. 55.

⁶ Каталог, состоящей под Августейшим покровительством Ея Императорского Высочества Великой княгини Ксении Александровны, Первой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей. СПб., 1902—1903.

⁷ Лысанов В. Д. Досюльная свадьба, песни, игры и танцы в Заонежье. Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1916.

⁸ Местная хроника // Олонецкие губернские ведомости. 1902. № 141. С. 2.

⁹ Отчет о деятельности Олонецкого губернского Статистического комитета за 1900—1904 гг. Петрозаводск, С. 42.

¹⁰ Первая Международная выставка современных исторических одежд. Фотографии К. К. Булла. Альбом. (Б-ка академии художеств. Шифр Шк. 2—2—1).

¹¹ Первая международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей // Нива. 1902. № 49. С. 982—984; № 50. С. 999—1000; 1903. № 10. С. 198—199.

¹² Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 59.

¹³ Фрейлина Ее Величества. Дневник и воспоминания Анны Вырубовой. М., 1992.



Праздничный девичий костюм.

с. Сенная губа. Заонежье. Первая Международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей. Экспонент В. Д. Лысанов. 1902—1903 гг.

МОЛОДЕЖНАЯ МОДА И ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО КОСТЮМА

Будучи художником-модельером, преподавателем истории костюма в учебно-производственном центре (лицее), дающем специальность конструктора, художника-модельера женской одежды, изучая традиции оформления русского костюма, просматривая репродукции картин художников XIX в.: Васнецова, Репина, Рябушкина, Маковского, которые донесли до нас всю неповторимую красоту старинного русского женского костюма, удивительную своеобразную красоту национального образа, его эстетическое осмысление, я поставила перед собой задачу привить моим ученицам такую же любовь к национальной русской одежде, какую испытываю я. Хотелось бы, чтобы они тоже ценили и понимали ее самобытность и уникальность. Свои уроки по истории русского костюма мы часто проводим в отделе этнографии музея ННГУ, где представлены интереснейшие костюмы Поволжья. Видя своеобразие оформления, необычность кроя, цветовую гамму старинного костюма, учащиеся сами понимают, какой богатейший материал для художника-модельера несет в себе эта одежда. Чувствуя, как наша современная молодежь стремится подражать эстетическим идеалам Запада, на занятиях я демонстрирую репродукции картин художников XIX в. Эти произведения показывают, как прекрасен был внешний облик древних русских, которые всегда вызывали восторженные отклики у европейцев. "Древние путешественники — люди различных вкусов и представлений о красоте, описывая русских, обязательно отмечали их высокий рост, особую статность, белую с ярким румянцем кожу, красивые русые волосы", — пишет Н. М. Каминская в своей работе, посвященной

истории костюма. Привлекательную статность, гордую осанку, колорит русского образа помогали подчеркнуть *стиль, покрой, декор русского костюма*.

Покрой — это статичный прямой расширенный книзу силуэт изделия, особый крой рукавов, что обеспечивало, с одной стороны, статичность костюма, а с другой — свободу движения.

Декор — это использование узорчатых тканей с эффектом золота, серебра, отделка вышивкой, кружевом, применение в декоре жемчуга, золотной нити и крупного сложного орнамента.

Одежда изготавливалась из эластичных, льющихся тканей (лен, шерсть).

В романе "Князь Серебряный" А. Н. Толстой так описывает костюм жены боярина Морозова Елены: "На ней был голубой "летник" с яхонтовыми пуговицами. Широкие кисейные рукава, собранные в мелкие складки, перехватывались повыше локтя алмазными зарукавниками".

Красота, самобытность русского национального костюма не раз вдохновляли выдающихся модельеров. Начиная с 1920 г., влияние народного искусства становилось все более осязаемым в коллекциях парижских и лондонских больших домов моды. Знаменитые парижские дома моды начала 20-х гг., такие как "Шанель", "Люсиль", "Мартиньель и Арман", "Поль Пуаре", создали в те сезоны модели *a la russ*. Их формы в общих чертах повторяли образы русского народного костюма. Отделка мехом, шапки в форме кичек, вышитые рукава, косоворотки, высокие сапоги — вот далеко не полный перечень элементов русской одежды в коллекциях больших домов моды на сезоны 1920—1928 гг.

Изучая народный костюм Поволжья, я прониклась идеей создать современный молодежный костюм, в основу которого также легли бы традиции народного костюма с элементами декора, кроя костюма Нижегородского края. Моим замыслом было создать не еще один вид "театрального костюма", который может только демонстрироваться на подиуме, не костюм для ансамбля в "русском стиле", а настоящий современный молодежный костюм в русских традициях, который бы носился молодежью и мог быть различного назначения:

- повседневный костюм;
- нарядная одежда для торжественных случаев;
- деловой костюм для молодой девушки.

В 1996 г. на базе нашего учебного центра был организован молодежный театр моды "Надежда", где впервые я попыталась создать коллекцию одежды такого направления — синтез русского традиционного и современного молодежного костюма. В костюме были использованы орнаментальные мотивы, узоры, традиционные

для нашего края. В летних костюмах использовались вышивка, аппликация и натуральные льняные ткани. В марте 1997 г. на конкурсе молодежных театров моды "Вдохновение", который проходил в Н. Новгороде, наш театр моды "Надежда" занял первое место и получил диплом за лучшую коллекцию в номинации "Оригинальные модели". Это особенно ценно, поскольку создавали конструкцию моделей, вышивали изделия сами участницы театра моды.

Видя, какой интерес проявили к подобным костюмам учащиеся и как тепло приняли эту коллекцию зрители конкурса, я захотела создать более расширенную коллекцию молодежной одежды, в которой бы отразились традиции оформления русского костюма, декора Нижегородского края.

Меня пригласили ознакомиться с материалами этнографической экспедиции в г. Балахну, в прошлом известный как центр русского кружевоплетения, сотрудники отдела этнографии музея Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Из экспедиции были привезены уникальные образцы старинного кружева. Главный хранитель музея Л. В. Ведерникова предложила мне попытаться соединить традиционное балахнинское кружево с современным молодежным костюмом.

Новая коллекция мне виделась в романтически-элегантном стиле, она должна была отвечать современным требованиям моды. Девушка в таком современном элегантном платье может пойти и на дискотеку, и в театр. Оно свободно облегает фигуру и не сковывает ее движения, придавая женственность облику. В то же время декор, оформление передают традиции народного костюма. Что же касается цветовой гаммы, мне захотелось исполнить данную коллекцию в пастельных тонах, а также с использованием белого и черного цветов. Это связано с особенностями городского костюма XIX в., в котором часто применялся такой прием, как использование белого кружева на белом фоне ткани и оформление черных юбок черным кружевом по низу юбки. Кроме того, учитывался возраст девушек, для которых создавалась коллекция (15—17 лет), их стремление к романтическим цветам (особенно в нарядных платьях). Ткани — тонкие, льющиеся (шерсть, вуаль, шифон). Изящное балахнинское кружево пелерин, накидок, шалей великолепно гармонирует с шерстью делового платья, с бархатом вечернего.

ОПИСАНИЕ МОДЕЛЕЙ

(А-1) *Вечернее платье*. Состоит из пелерины-накидки. По конструкции, силуэту пелерина напоминает традиционную русскую ду-

шегрею, имеет кокетку из атласа, воротник-апаш, отделана кружевом, выплетенным в традициях старого балахнинского кружева. Платье прямого силуэта на тонких бретелях (напоминает силуэт русского сарафана), сбоку имеет разрез. Рекомендуемая ткань — шерсть.

(В-1) *Вечернее платье из белой шерсти прямого силуэта.* Напоминает крой русского сарафана (на тонких бретелях) — накладное кружево, выплетенное в традициях старого балахнинского кружева. Дополнительная отделка — жемчужные бусины. В рисунке кружева отражены традиции нижегородского искусства; птица-пава, встречающаяся в росписях Городца, символизирует счастье. Дополнением к платью может служить шарф великолепного балахнинского плетения.

(А-2) *Платье из черной шерсти.* Оформление горловины напоминает женское праздничное украшение в народной одежде. Отделка — искусственный жемчуг, балахнинское кружево. Дополнением к платью служит кружевная шаль.

(В-2) *Платье из шерсти белого цвета делового стиля.* Имеет полуприлегающий силуэт. Крой жакета напоминает крой русского казакина. Отделка — прорезь и сетка, дополняется искусственным жемчугом.

ДЕТСКИЕ МОДЕЛИ

Просматривая материалы экспедиции музея ННГУ по Нижегородскому краю, проведенной летом 1998 г., я обратила внимание на художественные элементы кружева в виде птиц, стилизованных животных, насекомых, в некоторых просматривались элементы игрушек (на салфетках, накидушках, полотенцах). На основе этого богатейшего материала у меня родилась идея создать коллекцию одежды для самых маленьких (детей в возрасте 3—5 лет). Ткань для этих моделей я выбирала натуральную: лен светлых оттенков (розовый, голубой, кремовый). Эта ткань хорошо сочетается с балахнинским кружевом и удобна в носке: не теряет формы, не раздражает кожу ребенка, хорошо стирается.

В августе 1998 г. в Париже прошла неделя высокой моды. Пять дней в лучших салонах красоты семнадцать домов моды, "посвященных в высокую моду", и дома-гости, приглашенные принять участие в священном ритуале "haute couture" — высший класс пошива, демонстрировали свои коллекции высокой моды сезона 1998—1999 гг. Дома моды Нины Риччи, Луи Ферро, Кристиана Лакруа, Ива Сан-Лорана и др. отдали свои предпочтения шку,

возврату к прекрасной эпохе Возрождения, к национальному искусству оформления одежды. На подиуме снова царили элегантные платья с драпировками, силуэтами, облегающими фигуру. Преобладали тонкие ткани: шифон, шелк, тонкая шерсть. Шикарные вечерние пальто, отделанные вышивкой. Вечерние нарядные платья стало модно оформлять вышивкой в стиле эпохи Возрождения (блестками, бисером), что знаменует возврат к оформлению изделий в стиле 20-х гг. Вернулась в моду женственность прозрачных тканей, украшенных вышивкой и кружевом.

Французская пресса опять отмечала коллекцию Валентина Юдашкина, самобытность декора изделий, оригинальность вышивки жемчугом в русском стиле.

Таким образом, можно еще шире пропагандировать не только вышивку жемчугом, но и показать красоту отделки кружевом, вышивкой в традициях русского декора. Показать, как эти элементы органично вписываются в современный национальный костюм, подчеркивают русский образ.

И я надеюсь, что наша молодежь с удовольствием будет носить отделанную кружевом, аппликацией, вышивкой одежду, выполненную в лучших традициях национального русского костюма.









**ГОРОД САРОВ —
ЦЕНТР ТРАДИЦИИ
НИЖЕГОРОДСКОГО
КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ.
НИЖЕГОРОДСКОЕ КРУЖЕВО
В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ**

Невелик город Саров, расположенный на Нижегородской земле, но знаменит на весь мир. Одни, услышав это название, спрашивают: "Это там, где делают бомбы?". Другие связывают его с именем святого Серафима Саровского. Третьи вспоминают: "Саров — Арзамас-16, ядерный центр, Кремлев..." Все средства информации твердят о том, какое страшное производство получило развитие в Сарове. А нам хотелось бы, чтобы о нашем городе говорили как о центре одного из прекраснейших видов прикладного искусства — кружевоплетения. Сегодня в Сарове, где до 1992 года не было мастерии кружевоплетения, работают более трехсот кружевниц, на повестке дня — вопрос о создании центра кружевоплетения. Правда, скептики ухмыляются: "Есть кружева, нет их — разве это так важно? Это ведь не рубашки, не платья, не пальто, вообще — излишество". Да, действительно, кружева — это всего-навсего украшения. Вещь, казалось бы, в обиходе совсем не обязательная, особенно в наше время. И все-таки большинство современных женщин не могут смотреть на кружева равнодушно. Впрочем, раньше и мужчины знали толк в кружевах.

В XVI веке по Европе прокатилась волна повального увлечения кружевами. Кружева носили в виде воротников и манжет, из них шили платья и накидки, ими украшали мужские камзолы и облачения священников, обрамляли шляпы, ботфорты, перчатки и белье, обивали мебель, кареты, стены гостиных и спален. На протяжении почти трех веков любой мало-мальски состоятельный европеец даже и не представлял себе, что можно прожить без кружев. По кружевам

сходили с ума, на кружевах разорялись, вопросы, связанные с ними, обсуждали государственные советы, короли, кардиналы, министры.

В России искусство кружевоплетения получило развитие в XVII столетии. В это время в Европе стали популярны тончайшие кружева с растительным узором на тюлевом фоне из шестигранных и ромбических ячеек — малии, валансьен, блонды, шанталы. Поначалу такое кружево в Россию привозили, но вскоре технологию его изготовления освоили и русские мастерицы. К началу XX века в семнадцати губерниях России, в том числе и в Нижегородской, насчитывалось уже более 100 тысяч кружевниц. Центрами кружевоплетения в Нижегородской губернии были Балахна и Арзамас.

Автор книги "Арзамасские кружева. Рассказы о народном искусстве" (Н. Новгород: Волго-Вят. кн. изд-во, 1992) П. В. Еремеев пишет: "Во времена наших бабушек модными считались кружевные зонтики, вуалетки, перчатки, накидки, абажуры, постельные покрывала, накидки всякого рода, салфетки. Кружевами издавна отделявали женские да мужские костюмы. Купеческие дочери готовили себе в приданое из шелковых нитей косынки, фэйшонки (большие косынки) и многое другое. Со временем вошли в моду блонды, или накидки на плечи".

Долгое время кружевоплетение в Арзамасе и Балахне существовало как промысел. Кружева в громадном количестве скупали торговцы-перекупщики. Сбывались они и на Нижегородской ярмарке. Но со временем промысел начал угасать, и к концу прошлого века им занимались преимущественно старые женщины. К началу 1990-х годов традиция плетения кружев в Нижегородской области была почти утрачена. Кое-где на выставках самодеятельного творчества еще можно было встретить работы кружевниц, отличающиеся высокими художественными достоинствами, но эти кружева скорее вологодские, чем нижегородские. Названия "нижегородские", "балахнинские", а особенно "арзамасские", характеризующие особенность местных кружев, почти вышли из употребления. Некоторые сведения об арзамасских кружевах содержатся только в вышеназванной книге П. В. Еремеева, а также в работе Д. В. Прокопьева "Художественные промыслы Горьковской области".

В 1992 году, решив научиться плести кружева, я поехала в Вологду. Побывав в этом городе трижды, посетила предприятие "Снежинка", краеведческий музей, училище; в выставочном зале познакомилась с персональной выставкой М. Груничевой, встречалась с мастерами, с художниками. В перерывах между поездками много работала: плела образцы, расписывала свою технологию плетения. В последний приезд в Вологду я показала на предприятии

"Снежинка" все, что уже сделала. Мне сказали, что настолько подготовленным к ним еще никто не приезжал.

Желающих научиться плести вологодские кружева в нашем городе было очень много: школьницы, работающие и безработные женщины, пенсионерки. В 1994 году я начала вести занятия по кружевоплетению, а в 1995-м зарегистрировала частное семейное предприятие "Метелица", где обучала различным профессиям, в том числе и плетению кружев. Показав свои работы, классы, мастерские главному художнику-искусствоведу "Художественных промыслов Нижегородской области", я услышала от нее высокую оценку, которая, однако, сопровождалась и пожеланиями: "Все-то у вас хорошо. Но вот кружева — вологодские, а вышивки — владимирские. А кто же нижегородские восстанавливать будет?". Это побудило меня обратиться через газеты, радио, телевидение к жителям города с просьбой показать, если у кого-то сохранились, кружева, которые выплетали нижегородские мастерицы. Просьба оказалась услышанной: нам принесли три косынки и шарф. К тому времени из числа занимающихся в "Метелице" уже выделились наиболее способные и влюбленные в кружево ученицы: Н. В. Трифонова, Е. Б. Суворова, Н. Н. Сошникова, М. Н. Рыжикова, Н. И. Молчанова, М. В. Шишаковская, В. В. Волгина, Т. Н. Бугоркова, В. А. Киреева, Е. В. Ботячкова, Е. В. Петрова, Е. Д. Сычева, Л. Г. Лопатина, М. А. Ведишева и другие. Мы восстанавливали старинные вещи, по их мотивам разрабатывали новые. Предприятие стали приглашать на выставки и ярмарки в Нижний Новгород, Москву, Германию. На предприятии был оборудован выставочный зал, который с удовольствием посещали школьники и взрослые жители города.

На одной из выставок, которая проводилась в Нижегородском государственном университете им. Н. И. Лобачевского, я познакомилась с главным хранителем музея университета Л. В. Ведерниковой, которую очень заинтересовали наши кружева, особенно те, что мы восстановили. И с этого времени поиски нижегородских кружев мы начали вести вдвоем. В 1996 году мы с мастерицами предприятия "Метелица" вместе с научными сотрудниками Нижегородского госуниверситета и историко-художественного музея "Художественные промыслы Нижегородской области" отправились в Балахну и Правдинск. Возглавляла группу Любовь Владимировна Ведерникова. К сожалению, мастериц, умеющих плести балахнинские кружева, мы не нашли, а вот в историко-художественном музее Балахны впервые увидели такие кружева. Увиденное усилило желание восстановить балахнинские кружева и расписать технологию "балахонского" плетения. Интересовали нас и знаменитые балахнин-

ские блонды. Стремясь выяснить, что они собой представляют, мы с Любовью Владимировной решили проехать по бывшему Балахнинскому уезду, чтобы поговорить с жителями, найти кого-нибудь из мастериц или какие-нибудь изделия. Нам удалось привлечь внимание к этой идее, и часть расходов по осуществлению проекта взял на себя Нижегородский университет, часть — городская дума г. Сарова. Научное руководство проектом было возложено на кафедру истории религии и культуры ННГУ (руководитель — доцент кафедры, заслуженный работник культуры России Т. И. Емельянова).

18 августа 1998 года группа из восьми человек отправилась в экспедицию по бывшему Балахнинскому уезду Нижегородской губернии (современные Чкаловский, Городецкий, Балахнинский районы). За шесть дней мы побывали в двадцати населенных пунктах, нашли около сотни образцов кружев, произвели их замеры, фото- и видеосъемку, сделали необходимые записи. Мастериц, которые занимались бы балахнинским плетением, нам не встретилось, кружевные изделия принадлежали их детям и внукам, которые бережно их хранили. Нам показали рушники, подзоры, многопарное кружево (прошвы, кружево-край), платки, косынки, шарфы, файшонки, головной убор, кофточку, свадебную сорочку, воротники пальто и др. изделия. Несколько образцов нам подарили.

Здесь мы впервые услышали о том, что существовало еще и так называемое волжское плетение. Впоследствии мы восстановили увиденные в экспедиции косынки, выполненные в технике волжского плетения — сцепным способом. Что касается особенностей балахнинского плетения, то они состоят в том, что штучное изделие, имеющее законченный вид, выполняется многопарным способом. О балахнинских блондах писали Л. В. Ефимова и Р. М. Белогорская (Русская вышивка и кружево. М.: Изобразит. иск-во, 1985), а также Н. Т. Климова (Народный орнамент в композиции художественных изделий. Коклюшечное цветное кружево. М.: Изобразит. иск-во, 1993). Но, изучив особенности этого вида кружева, я бы хотела уточнить предлагаемые авторами названных работ определения: "Балахнинские блонды — это штучное законченное кружево, выплетенное многопарным способом; на фоне решетки выплетается рисунок (цветок, виноград, подсолнух). Это кружево является составной частью одежды или головного убора, то есть пришито к одежде или вшито в нее".

Вскоре у Л. В. Ведерниковой возникла еще одна идея — изготовить коллекцию современной молодежной одежды с кружевами балахнинского плетения и блондами. Этой идеей удалось заинтересовать Г. И. Красильникову — модельера-художника, дизайнера

одежды из Нижнего Новгорода, которая разработала эскизы модной одежды с кружевами. В сентябре 1998 года в г. Сарове была проведена встреча кружевниц города с участниками Балахнинской экспедиции и Г. И. Красильниковой. Мы организовали выставку, на которой кружевницы показали свои работы: воротники, косынки, жилеты, салфетки, мерное кружево, сувенирные изделия. Экспонировались и привезенные из экспедиции старые балахнинские кружева. На встрече сотрудники Нижегородского госуниверситета рассказали о том, что при ННГУ создан научный центр по изучению кружевоплетения. Г. И. Красильникова показала свои эскизы современной молодежной одежды и рассказала о созданной ею коллекции. Состоялась также встреча с представителями городской думы и администрации, на которой рассматривался вопрос о создании в Сарове центра кружевоплетения. Сейчас этот вопрос еще не решен окончательно, но уже то, что проблемы кружевоплетения привлекли к себе внимание городского руководства, департамента художественных промыслов, сотрудников университета, немаловажно.

За годы своего увлечения кружевоплетением я прочла значительное количество работ, посвященных этому художественному промыслу, познакомилась с нижегородскими, вологодскими, елецкими, рязанскими, михайловскими, Кировскими, вятскими, московскими мастерами. На этом этапе развития традиций нижегородского кружевоплетения мне представляются актуальными следующие задачи:

1. Восстановить балахнинские и арзамасские кружева.
2. Выпустить каталог балахнинских и арзамасских кружев.
3. Выпустить учебное пособие по кружевоплетению (технологии плетения).
4. Изготовить коллекцию современной одежды с саровскими кружевами по эскизам Г. И. Красильниковой.
5. Провести выставку старинных и современных нижегородских и саровских кружев.
6. Провести конференцию в г. Сарове или в ННГУ, на которой обобщить результаты проделанной работы.

Конечно, реализовать эти планы непросто, поэтому нам очень нужна поддержка — не только материальная, но и моральная. Мы надеемся, что современные модельеры будут использовать наши кружева, создавая одежду из натуральных тканей: льна, хлопка, шелка, чтобы россиянки могли носить достойные их платья и костюмы, а не китайско-турецкий ширпотреб. А когда у нас в Сарове рядом с музеем ядерной техники появится музей "Саровские кружева" и город станет известным центром кружевоплетения, тогда действительно красота спасет мир.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С ДЕТЬМИ ПО СОХРАНЕНИЮ ТРАДИЦИОННОГО ТКАЧЕСТВА НА ПИНЕЖЬЕ

Традиционные пинежские женские ремесла издавна передавались из поколения в поколение, но в последние несколько десятков лет связь эта практически утрачена. Остались единицы мастеров, которые сохранили эту традицию, но в силу своего преклонного возраста они не могут передать ее детям.

В селе Карпогоры открыт Дом народного творчества, в котором и работает единственный в районе клуб ткачества "Берегиня". Клуб ткачества был создан в 1990 году. Начинали мы, наверно как и все, на пустом месте. Было нам дано помещение при Карпогорской средней школе, школьный класс и школьные парты. И еще были старинные ткацкие станки, которые я собирала по району больше пяти лет и которые до поры до времени стояли у бабушек в деревнях. Больше никакого инструмента и оборудования не было. Но создание студии-клуба — это, можно сказать, уже итог проделанной предварительно исследовательской работы, а начиналось все намного раньше.

Около 20 лет я провела в поездках по району, которые были связаны с моей основной работой. Мой участок приходился на верхнюю часть района. От Явзоры в среднем течении Пинеги до Кучкаса — последней деревни в районе на границе с Лешуконским районом и Республикой Коми. Я бывала в каждом доме во всех деревнях, находящихся на расстоянии в 150 км вверх по Пинеге, и не по одному разу. Я вязала, и меня заинтересовали узоры на рукавицах, я начала их перерисовывать и собирать. Причем начала собирать все подряд. Основным центром вязания рукавиц считалась

в те годы д. Нюхча, а самой старой и авторитетной мастерицей была Мария Жигалова. Самое интересное было то, что все вокруг вязали модные тогда ягодки, снежинки, звездочки, и только она вязала старинными узорами, которые в ту пору считались некрасивыми. Многие меня потом спрашивали: зачем мне такие некрасивые старые узоры и неужели я буду такие рукавицы носить. Охотнее же покупались те же снежинки, ягодки, звездочки.

Она показала мне и семеричные узоры, которые называла "короткие", и объяснила, почему они так называются: оказалось, что это половина узора, который выбирался на полотенцах. Были там и узоры, которые ткались в поясах, потом я такие пояса встречала в Нюхче и соседних деревнях. Рассказала, как называются некоторые узоры, и объяснила, в каком случае и каким цветом вязать. Первые свои чулки я вязала по ее образцу. Вот так началась моя собирательская работа.

Бывая практически в каждом доме, я видела, как многие бабушки ткали пояса, но на приглашение попробовать самой я отвечала отказом, ссылаясь "на потом". Было это в 70—80-х годах, и можно сказать, что на моих глазах уходили последние мастерицы-ткачихи.

Раз в пять лет делался подворный обход-обмер всех частных построек в сельских Советах, и я неожиданно обратила внимание на то, что за прошедшие пять лет очень резко сократилось количество бабушек, которые ткут пояса. Вот тогда-то я и спохватилась, правда, было уже немножко поздно, многих мастериц уже не было в живых, некоторые переехали в дома престарелых, многие уже все забыли и не могли ничего объяснить. Мне приходилось искать. Искать специально и целенаправленно, спрашивать и ездить, ходить по несколько раз к одним и тем же старушкам в надежде: а вдруг вспомнят, а вдруг получится. Много раз бывало и так, что в предыдущие поездки я запоминала — вот здесь бабушка ткёт, вот здесь — плетёт пояса. А когда через некоторое время возвращалась, то оказывалось — бабушки уже нет в живых и спрашивать некого, и никто не может подсказать, как сделать то или другое. И все-таки я считаю, что мне повезло: я застала последних мастериц, которые были не "ученые", как мы, а с детства занимались женскими ремеслами: это была их жизнь, необходимость, работа. В те годы им было уже за восемьдесят. Тогда же начался сбор инструментов и деталей от ткацких станков. Все это считалось ненужным, лишним хламом и старьем и безжалостно выбрасывалось на свалку. Особенно, если умирала какая-нибудь бабушка, а дом наследовала молодежь, тут уж вывозился весь хлам. Тогда, встречая меня в деревнях идущую с какой-нибудь старой, никому не нужной деревяшкой,

люди смеялись: зачем тебе? И так длилось несколько лет. Затем смеяться перестали, а потом начали сами приносить для меня "деревяшки". У меня в одном из сельсоветов даже кладовка была для них — отвели специально, чтобы складывать, пока меня нет. Так у меня собралась коллекция старинных бердышек для поясов, которую я впоследствии передала в Пинегу, в филиал краеведческого музея. Бердышки мы взяли за образец при изготовлении инструмента для студии. Сейчас дети работают на современных бердышках, но образцом для них послужили старинные инструменты.

Больше года я искала мастерицу, которая могла бы мне показать, как основать тканый пояс без хлопчатобумажных нитей. Обошла практически всех бабушек, о которых упоминали, что раньше они ткали, но так никто и не смог помочь. Вспоминали: да, были раньше такие пояса, да, ткали, но сейчас уже не вспомнить, как и что делали. Несколько раз пытались основать, но ничего не получилось. Так никто и не смог основать мне пояс на бердышке.

Потом, уже в Кушкопале (это среднее течение Пинеги), Стахеева Мария Тихоновна показала мне такой же пояс, но основанный на сволочке. Она же мне объяснила, что на бердышке у них не ткали, ткали только на сволочках, а про бердышки она слышала, но никогда на них не работала — это пояса "верховски". Так она назвала деревни вверх по Пинеге. Впоследствии, по рассказам бабушек, я определила границу, где ткали на бердышках — от Верколы вверх по Пинеге, и где на сволочках — от Верколы вниз по Пинеге. А вот в самой Верколе и соседней с ней Летопале были и бердышки и сволочки.

Еще я обратила внимание на то, что некоторые детали ткацкого станка в тех же границах назывались по-разному. Мне в своих расспросах иногда приходилось "переводить" названия.

Мария Тихоновна рассказала, что раньше было четыре узора, которые ткались на одинаковом количестве нитей, но сама она помнит один, который мне и показала. Через несколько лет я совершенно случайно в старом проданном доме на стене нашла бердышко с основанным поясом, на котором был еще один из тех четырех узоров, о которых говорила Мария Тихоновна. Но самое главное было в том, что к бердышку и поясу была приложена бумажка с записью этого узора словами. После этого с помощью двух имеющихся у меня схем мне удалось восстановить и два оставшихся узора. Сейчас у нас в клубе девочки делают такие пояса, они представлены и на выставке. Это первые пояса, которые благодаря нам возродились вновь. После этого был еще пояс в бутылку или пояс на игле (спице), который бытовал в районе, но

забыли, как его плести. Со слов бабушек, с таких поясов начинали, плели лет с 5—6, и поэтому он забылся: "что-то там завязывается, а что — и не вспомнить". За этим поясом мы ездили в Архангельск на Варавино. Потом был пояс на кружках или дощечках. В районе такие пояса были, но их очень мало сохранилось, а технику выполнения никто не мог вспомнить, хотя комплект кружков, тоже в заброшенном доме, я нашла. За этим поясом мы тоже ездили в Архангельск к Клыкову Сергею Степановичу.

Сейчас мы пошли дальше, у нас в клубе выполняются не только простейшие пояса на кружках, но и пояса "пирогоми". У нас в районе эту технику знали, нашлись три пояса. А за приемами выполнения "пирогов" я в прошлом году специально ездила в с. Лешуконское к Бобрецовой Анне Захаровне.

В клубе ткачества занимаются 20 человек в возрасте от 9 до 15 лет. Обычно дети приходят в клуб в начале учебного года в 4 или 5 классе после экскурсии по Дому народного творчества. В начале года набирается 40—45 человек. Затем в процессе обучения, обычно в течение первой учебной четверти, происходит отсев, а к концу года остается из всей массы детей человек 5, иногда бывает больше, иногда не остается никого. Поэтому получается так, что первая учебная четверть уходит на занятие с детьми, которые в дальнейшем не остаются в клубе. Так повторяется ежегодно.

Занятия по расписанию у нас должны проходить два раза в неделю, по три академических часа, но придерживаемся мы этого расписания только с детьми, занимающимися у нас первый год. Больше двух раз в неделю я им заниматься не разрешаю. Потому что детям, не привыкшим сидеть спокойно на одном месте, заниматься очень однообразным и, согласитесь, довольно скучным занятием ежедневно по три школьных урока очень сложно. Действительно тут нужны огромное терпение и желание.

Начинаем мы со всеми одинаково: с самого простого плетеного пояса из 4 нитей (эта техника в районе была утрачена, восстановлена в студии в первые годы ее существования). Поэтому я не могу сказать, как называли этот пояс раньше. Мы ему придумали свое название: "пояс на ключах" (имеются в виду дверные ключи, которые используются как отвес), или "пояс на бочке с порохом". Для его изготовления можно использовать стеклянную баночку, наполненную дробью, к которой привязывается один конец пояса. Нам сказали, что это мужской пояс, плетется он на отвесе. Занимаемся мы освоением этой техники где-то около половины учебного года. Обычно, научившись его плести, большая часть детей и заканчивает свое обучение. Остаются те, кому становится действительно инте-

рсно. Мы сразу плетем не по одному поясу, а разные варианты — для отработки техники. Я пришла к выводу, что с детьми нужно делать как можно больше поясов одного вида, начиная с самых простых, тогда они лучше запоминают технику. Нужно изготовить поясов 10, чтобы можно было с уверенностью сказать, что пояс запомнят и потом смогут делать сами.

Затем мы переходим к "поясу на игле", или "в бутылку". Бабушки называли его "в графинчик". Техника его плетения в районе не сохранилась. Я встретила только одну бабушку, которая при расспросах смутно помнила, что в детстве они плели что-то в графинчик, но что и как — вспомнить не могла, было ей тогда 5—6 лет. Поясов, выполненных в этой технике, тоже не сохранилось. Мне удалось встретить только один такой пояс в фондах Архангельского музея изобразительных искусств, привезенный с Пинеги. Поэтому технику изготовления этого пояса мне показывали в Архангельске. Сейчас эта техника возрождена и возвращена в район. Такие пояса плетут не только у нас в студии, но и в обычных школах. Попытались это делать и в ДДУ после семинара-учебы для воспитателей детских садов, который я проводила в 1991 и 1992 годах, и в школах района на уроках труда, а также после семинара для учителей трудового обучения.

Этих двух поясов нам хватает на весь первый год занятий в студии, потому что, как я уже говорила, для лучшего запоминания техники необходимо сплести как минимум 10 поясов. Оба пояса мужские, поэтому для закрепления мы плетем пояса для мальчиков из клуба бытовой утвари.

В следующем году мы делаем более сложные пояса, которых нам также хватает на год. Это пояса женские, плетеные. Мы их называем "пояс на вилке", так как плетем мы их как бы на большой рогатке, куда пояс и наматывается. Такие пояса плелись и плетутся в скандинавских странах, в Прибалтике, и это нехитрое приспособление я подсмотрела во время одного из фестивалей в Таллинне. У нас на Пинеге мне показывали плетение такого пояса на стуле. Пояс в процессе плетения наматывался на спинку стула, что не всегда удобно, потому что после окончания работы пояс необходимо убирать, а чтобы продолжить работу — наматывать обратно на спинку стула. Считаю, что "рогатка" очень удобна — не надо каждый раз снимать и наматывать пояс для работы, в перерыве между занятиями можно просто поставить его, например, в туюсок (как мы и делаем), и стоит он себе там до следующего занятия.

На второй год обучения в клубе я не ограничиваю посещение ребенком занятий, дети сами выбирают, когда им удобнее приходиться.

Обычно удобнее это бывает каждый день, и те, кто в студии уже не первый год, приходят на занятия вместе с первогодками. Но два раза в неделю группа, которая занимается второй-третий год, на занятиях бывает одна. Я умышленно смешиваю группы и разрешаю приходить тем детям, которые занимаются уже несколько лет, в любое время, потому что они занимаются уже каждый практически по своей отдельной программе и новенькие видят то, что они смогут сделать в дальнейшем. Это большой стимул, и моя находка срабатывает. Кроме того, дети в клубе не делятся по возрасту, занимаются вместе и 9—10-летние, и 14—15-летние. Таким образом, получается единая творческая группа. Конечно, все дети разные, есть способные и одаренные, есть и такие, которым все дается с трудом. Поэтому получается так, что с каждым ребенком надо заниматься отдельно и отдельно разрабатывать для него учебную программу. Если точнее, то общая программа в студии одна, так как дети обучаются традиционным для Пинежского района женским ремеслам, но для каждого ребенка подбирается индивидуальный курс обучения. Есть у меня девочки, которым достаточно один раз показать и объяснить, а есть и такие, кто за четыре года обучения освоил только по два вида поясов. Но и такие тоже работают, просто медленнее.

На третий год мы осваиваем пояса "на кружках", или дощечках. Эта техника тоже была утрачена. Во время моих поездок по верхней части района я в старом заброшенном доме нашла кружки, но поясов встретила всего 4: один — в фондах Пинежского краеведческого музея, два — у частных лиц в среднем течении Пинеги, и один — копия пояса "пирогамми" из Лешуконского и Мезенского районов — у одной из участниц фольклорного хора в д. Кушкопала.

Как выполняются такие пояса, мне никто в районе сказать не смог. Поэтому мы с девочками специально приезжали в Архангельск к мастеру Клыкову Сергею Степановичу, чтобы он показал нам эту технику. Сейчас в студии ткнут разнообразные пояса "на кружках" — от простейших до поясов "пирогамми", за которыми я ездила к Бобрцовой Анне Захаровне в Лешуконский район.

Отдельно надо сказать о поясах на бердышке и сволочке. Технику тканья таких поясов мы начинаем осваивать с простейшего "пояса на бердышке". Девочке показываются приемы основания пояса в поперечную полоску, а затем на этом первом поясе мы отрабатываем технику. Мы в клубе такой пояс называем учебным. Здесь нет еще никакого узора, простые поперечные полоски, которые получаются за счет перемещения нитей основы. Зачем такой пояс нужен? А для того, чтобы ученик почувствовал, как мы говорим, ниточку. В процессе работы над этим поясом достигается нужное натяжение

нитей основы, нужное натяжение нити утка, обрабатываются ровный край пояса и плотность прибавания утка челноком. Все это, что приходит только с опытом, мы и называем "почувствовать ниточку". Иногда приходится повторять учебный пояс не по одному разу, чтобы добиться качества. Если этого не сделать, в дальнейшем хорошего изделия не будет. Здесь закладывается основа всех тканых и браных поясов.

Затем мы переходим к одному из простых изделий — поясу на бердышке с перебором 1/1. В основу этого пояса заложены только шерстяные нити, и узор получается за счет замены одной нити на другую. Наиболее простой пояс — из трех узорных нитей. Над этим поясом надо работать с каждым человеком индивидуально, потому что редко у кого все получается сразу и правильно. Обычно на понимание узора и правильное его выполнение уходит минимум пять занятий, то есть ребенку каждый раз объясняется принцип получения узора и выполняется несколько раппортов под контролем или руководителя, или кого-нибудь из старших девочек, кто уже освоил такие пояса.

Затем для следующего пояса берется раппорт узора из 5 или 7 нитей и для закрепления выполняется еще один тканый пояс с перебором 1/1 на бердышке, и только после этого мы приступаем к поясам, которые были найдены и восстановлены мной. Их четыре вида, они выполнены в одной технике, на одном количестве рабочих нитей, но с разными раппортами, и в зависимости от раппорта получаются четыре разных узора, имеющих каждый свое название. Из этих четырех дети выбирают себе для исполнения тот, который понравится, и в зависимости от желания девочка делает один или четыре пояса. Недавно на выставке в Карпогорах мы увидели пятый вариант такого пояса. Мастерница, которая его выполнила, уже умерла, а мы сделали с этого пояса копию.

Только после всех этих поясов мы переходим к сволочку. Как показал опыт работы с поясами на сволочках, даже сам процесс основания такого пояса для ребенка сложен. Необходимо основать не менее четырех поясов под контролем и с проверкой правильности снования, и лишь затем можно разрешать снова пояс самостоятельно. Большую трудность вызывает нитница, которую нужно выполнить очень внимательно и не отвлекаясь.

На сволочке мы сначала делаем пояс с перебором 1/1, такой же, как на бердышке. Так получается более понятно для ребенка. А затем переходим к браным поясам, и история повторяется снова: с каждым в отдельности проводится по несколько занятий под контролем руководителя. А потом делают, кто как может: у кого-то

пояс получается за месяц, но это очень редко, кто-то делает два-три месяца, а то и больше. Кому-то хватит этого пояса на весь учебный год и еще на следующий останется.

Пояса, представленные на этой выставке, выполнены в течение прошедшего учебного года и лета. Такие браные пояса в этом году мы делаем впервые. Освоили технику всего пять человек в студии, причем две девочки 10-летнего возраста, остальные старше — 14—15 лет.

Кроме поясов, в клубе ткачества по желанию можно освоить работу на ткацком станке. Для нас специально были сделаны шесть новых современных ткацких станков в Архангельском отделении Союза художников. Но есть и старинные ткацкие станки в рабочем состоянии. Все станки у нас даже невозможно разместить в кабинете — места не хватает. Поэтому мы ставим один учебный станок, общий, для всех желающих попробовать ткать. В станок заправлена основа для не очень широкого половика, чтобы с непривычки можно было без труда справиться. Есть запас тряпочек, которые надо разрезать, подготовить к работе (самое нелюбимое занятие у детей), а потом — по очереди за станок. Отрабатывается плотность прибивания утка, ровный край, сам процесс работы. На следующий год, при условии что родители покупают нитки на основу, дается возможность поставить станок, если к тому времени есть свободные станки, обычно у нас очередь.

По желанию ученицы весь процесс установки станка выполняется самостоятельно, в паре с более старшей из числа занимающихся в студии. Если девочка 10—12-летнего возраста мала ростом, то снует на воробах та, что постарше и повыше ростом, а остальное делает сама хозяйка ниток. Такое правило у нас работает уже три года. В результате на сегодняшний день пять человек могут самостоятельно поставить станок, т. е. приготовить его для тканья как половика, так и полотенца. Эти дети, старшей из которых 15 лет, не только сами все снуют и навивают на сволок, но и сами обничивают берда, то есть делают самостоятельно новые нитницы для станка.

Если девочка хочет выткать только половик на подготовленном к работе станке, то готовят его желающие из числа тех, кто хочет получить дополнительную практику. Так же мы поступаем и в том случае, когда к нам приходят взрослые женщины для того, чтобы выткать половики для дома. Обычно мы ставим одну стену (около 7 метров), нам этого хватает на учебный год. Чаще всего ставят станки с начала занятий. В начале учебного года мы посвящаем месяц заправке станков для работы. А потом в течение учебного года ткуются половики и полотенца.

Работы дети забирают домой, если были использованы свои материалы. Если материалы принадлежат Дому творчества, работа остается в клубе или передается в Дом творчества.

У меня уже достаточно большая коллекция узоров с полотенец и поясов, собранных в районе. Поэтому работаем мы только с пинежскими образцами. Многие узоры повторяются и на поясах, и на полотенцах. Практически у каждой девочки есть по несколько тетрадок: отдельно для поясов, отдельно для полотенец, куда она по желанию переносит схемы узоров. Для работы в клубе мы делаем специальные схемы на листках: прорисовываем узор фломастерами того же цвета, что и нитки на поясе, затем рисунок наклеиваем на картон и закатываем в пленку. Такой схемой можно пользоваться не один год и не одному человеку. У нас накопилось уже много прорисованных схем поясов разной степени сложности.

Срок обучения в студии не ограничен, чаще это зависит от желания и терпения ребенка, но, как показала практика, дети, начиная обучение с 4 класса, если остаются у нас, то занимаются до окончания средней школы. Поскольку жестких рамок нет, ребенок может позаниматься с поясами, затем по желанию попробовать свои силы в работе за ткацким станком, а потом вернуться к поясам. И так по несколько раз за годы обучения. В результате все время совершенствуется мастерство ребенка и меняется род занятий.

За годы работы "Берегини" мы принимали участие в районных, областных, региональных, международных выставках в разных городах и селах, в Москве и Санкт-Петербурге, Минске и Вятке, Вардэ и Париже. Работы девочек есть в Русском музее Санкт-Петербурга, Архангельском музее изобразительных искусств, в музеях скандинавских стран. Но мы не останавливаемся на достигнутом.

В этом году мы решили попробовать восстановить технику одноуточного браного ткачества. Техника такая в районе была, но сохранились только вещи, сам процесс выполнения утрачен. Но мы надеемся, что у нас получится и еще одна из техник будет восстановлена и вернется к жизни.

**ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИИ
С ОТДЕЛЕНИЕМ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ
РЕМЕСЕЛ УЧИЛИЩА КУЛЬТУРЫ**

Судьба народного искусства в конце XX века приобретает все большую остроту и актуальность. Интерес к нему возрос как в нашей стране, так и во всем мире. Вопросы о том, как сохранить и как возродить народное искусство, эту совершенно особую область духовной культуры, стоят в центре внимания специалистов-историков, этнографов, искусствоведов, музейных работников.

Работа, которую в течение нескольких последних лет ведет музей изобразительных искусств Республики Карелии,— это одна из попыток ответить на данные вопросы, соединяя теорию и практику с проблемой воспитания духовно богатой личности, осознающей свои корни, свои истоки, свою принадлежность к национальной культуре.

5 лет назад в Петрозаводске в училище культуры, которому в 1998 году исполнилось 60 лет, открылось отделение декоративно-прикладного искусства и народных ремесел.

Основное направление отделения — работа с текстилем: овладение различными техниками ткачества, вышивки, вязания, моделирования одежды, основанными на традициях народного искусства Карелии и в целом Русского Севера.

Все эти годы Музей изобразительных искусств и училище культуры тесно сотрудничают. Помимо консультаций педагогов, консультаций студентов при подготовке курсовых и дипломных работ, рецензий на дипломные проекты, участия в работе Государственной комиссии на госэкзаменах, обзора и анализа выставок работ студентов, сотрудники музея проводят занятия непосредственно в фондах. Строятся эти занятия по принципу от простого к сложному:

от закрепления имеющихся знаний, полученных в училище, до их расширения и углубления, от изучения конкретного произведения народного искусства до его осмысления в контексте истории и культуры, сравнения с работами профессиональных художников.

На занятиях в фондах музея студенты получают представления как о народном искусстве Карелии в целом, так и об его отдельных видах, изучают общие черты и локальные особенности произведений народного искусства в зависимости от принадлежности к традиционным этническим и историко-культурным регионам таким, как Пудожье, Заонежье (русские), Поморье (русские, карелы), Южная и Средняя Карелия (карелы), Прионежье (вепсы).

Итогом совместной работы сильного педагогического коллектива отделения, возглавляемого заслуженным работником культуры Карелии Г. С. Щербаковой, и Музея изобразительных искусств являются серьезные курсовые и дипломные проекты студентов.

Одно из направлений в работе отделения — создание этнографических реконструкций. Но это не бездумные, бездушные повторения, а пропущенные через себя, лично пережитые работы, свидетельствующие не только о серьезном знакомстве с лучшими образцами народного искусства, но главное, о глубоком понимании, чувстве своих корней и традиций.

Приведем несколько примеров. Для ритуального полотенца дипломица Елена Ивановна выбрала редкий для пудожской вышивки мотив, имеющий древнюю архаическую основу — изображение идолообразной стилизованной мужской фигуры. Мотив взят с конца полотенца, принадлежащего Музею изобразительных искусств Республики Карелии. Полотенце выполнено в трудоемкой счетной технике, требующей внимания и аккуратности, — технике набора. Здесь любые ошибки, как в ткачестве, заметны. Мастерство, с которым выполнено изделие, вызывает уважение. Девушка рассказывала о том, с какой радостью и с каким увлечением она работала. Может ли такое изделие быть рациональным, холодным? Конечно, нет. Среди дипломных и курсовых проектов много реконструкций народных костюмов: мужских, детских, женских — замужних женщин, девушек, свадебных. Это сложные работы, т. к. в каждый комплекс входят разнообразные предметы: головные уборы (повойники, кокошники, повязки), сарафаны, рубахи, шали, пояса, душегреи, шугаи. Они выполнены на основе изучения северорусского типа костюма. Здесь народные традиции используются практически в чистом виде. Прежде всего это касается принципов народного моделирования: особенностей кроя, конструкции, расположения декора. Это реконструкции, но в то же

время — творчество, т. к. здесь присутствует выбор. Выбор цветового решения ансамбля, построения костюма, т. е. его ритмического решения. А чувство цвета и ритма сугубо индивидуально у каждого человека.

К такого рода работам примыкает и композиция Елены Пенне "Вепсская свадьба", состоящая из 6 кукол: жениха и невесты, подружки и дружки, отца и матери жениха, расположенных на деревянной основе с использованием льно-пеньковой ткани. Студентка знакомилась с коллекциями музеев, изучала этнографическую литературу, в том числе Финляндии, Венгрии, Эстонии; консультировалась с одним из ведущих этнографов Карелии А. П. Косыменко, посещала вепские праздники и составила полную схему вепской свадьбы. Для проекта она выбрала самый, с ее точки зрения, интересный момент свадьбы, когда с молодой в доме жениха снимают платок и она становится полноправным членом семьи. Это дало студентке возможность представить основные возрастные слои вепского общества (молодых, стариков) и одеть их в разные виды одежды, характерные для вепсов: более древнюю, традиционную (круглый сарафан, самотканые рубахи, порты, юбка, свадебные головные уборы, свадебные полотенца, украшенные вышивкой и ткачеством, — костюмы жениха, невесты, родителей жениха) и более современную, шегольскую, в которой чувствуется влияние городской культуры, моды начала XX века (костюмы подружки и дружки). Данный дипломный проект имеет практическое значение, т. к. в коллекциях музеев республики вепский костюм представлен недостаточно хорошо.

Второе, не менее интересное, направление в работе отделения — создание современных изделий на основе национальных традиций. В данном случае народное искусство служит источником вдохновения, ключом к созданию современной вещи.

Праздничный комплект Натальи Кузьминой состоит из скатерти и 6 салфеток. Студентка использует современную технику вышивки — красный тамбур по холсту — и традиционный мотив, имеющий древнюю архаическую основу, — стилизованную женскую фигуру с поднятыми руками, проросшую цветами, окруженную птицами и животными. Мотив взят с полотенца, принадлежащего Музею изобразительных искусств. Отталкиваясь от него, она создает современную композицию с четко выраженными пропорциями и ритмами. Основная вышивка идет по краю скатерти, акцентируя его; она отличается плавными, округлыми контурами рисунка, плотностью. Вышивка и красная кайма придают изделию завершенность и замкнутость. Дополняют комплект 6 салфеток.

В ансамбль "Радость летних праздников" Елены Герасимовой входят платье-рубаха поморского типа, детское платье-рубаха, го-

ловной женский убор — повойник, девичья повязка. Это сложная, серьезная работа, привлекающая прежде всего благородством идеи — стремлением создать праздничный ансамбль, объединяющий разные поколения семьи вокруг наших традиционных национальных православных праздников, праздников возрождающихся: Троицы, Пасхи, храмовых праздников, а также праздников народных ремесел, в том числе и на острове Кижи.

В ансамбле использованы принципы народного моделирования, традиционные народные приемы украшения и орнаментации (цветные вставки из лоскута на рукавах, вороте, подоле). Платья-рубашки красивы и удобны. Народный крой позволяет легко и свободно двигаться, подчеркивая пластику движений. Удобен, красив и практичен материал — лен.

Подобных примеров можно приводить много, т. к. дипломные и курсовые работы свидетельствуют об общем достаточно высоком и, главное, ровном уровне подготовки студентов.

Но самое главное и ценное — это то, что на отделении (и хочется надеяться, что и в музее) создана определенная творческая среда, творческая атмосфера, помогающая молодым людям прийти к своим корням, своим истокам, а значит к самим себе, помогающая осознать, что ты не просто человек, живущий на какой-то географической территории, занимающей 1/6 часть земного шара, а что ты россиянин, что это твоя земля, твоя культура.

В последние годы сотрудники музея отмечают повышенный интерес к народному искусству. В музей обращаются с многочисленными просьбами о консультациях, занятиях любители искусства, народные мастера из Петрозаводска и районов республики, педагоги общеобразовательных школ, специальных учебных заведений, Домов творчества. Сотрудники музея стараются по возможности всем помочь, т. к. осознают, что в наше время, время усиливающейся дисгармонии, это крайне важно. Человек в такие периоды теряет точку опоры, устойчивость. Привычные ценности рушатся, новых нет, не за что ухватиться, не на что опереться.

Обращение к народному творчеству дает необходимую точку опоры, устойчивость. В нем нет дисгармонии и диссонансов, оно оптимально по своему мироощущению. Для современного человека это важно. Корни народного искусства, истоки — в глубине веков. И приобщаясь к ним, человек приобщается к вечности. Он чувствует себя соразмерным миру, природе, космосу. Он становится частицей этой реки, движущейся сквозь эпохи и времена. И осознает, что у него есть прошлое, есть настоящее и есть будущее. И это движение вечно.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Г. М. Баландина — руководитель детской студии ткачества "Берегиня" (с. Карпогоры Архангельской области).

М. В. Бойкачев — искусствовед. Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник (Нижний Новгород).

А. Н. Власов — доктор филологических наук. Сыктывкарский государственный университет (г. Сыктывкар).

С. В. Горожанина — ведущий научный сотрудник. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

Г. А. Григорьева — реставратор. Архангельский филиал Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря (Архангельск).

Т. И. Емельянова — кандидат искусствоведения. Нижегородский государственный университет им. Н. А. Лобачевского.

В. М. Жигулева — зав. отделом народного искусства. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

Л. М. Зайцева — старший научный сотрудник. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

Н. М. Калашникова — кандидат исторических наук, заместитель директора по научно-исследовательской работе Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург).

Л. Ф. Кислуха — заведующая отделом народного искусства Государственного музейного объединения "Художественная культура Русского Севера" (г. Архангельск).

Г. И. Красильникова — художник-модельер, руководитель центра молодежной моды (г. Нижний Новгород).

Н. О. Крестовская — старший научный сотрудник. Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург).

В. Г. Кунташева — методист по народным промыслам. Смоленский объединенный музей-заповедник (г. Смоленск).

И. В. Курпьянова — старший научный сотрудник отдела реконструкции и реставрации традиционной русской культуры

Государственного художественного музея Алтайского края (г. Барнаул).

Н. В. Ларикова — реставратор. Архангельский областной краеведческий музей (г. Архангельск).

Н. П. Лютикова — искусствовед. Комитет по культуре администрации Архангельской области (г. Архангельск).

Н. В. Мальцев — профессор, академик. Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург).

М. В. Миткевич — директор Государственного музейного объединения "Художественная культура Русского Севера" (г. Архангельск).

Ф. Э. Модестов — зав. отделом археологии. Смоленский объединенный музей-заповедник (г. Смоленск).

Т. А. Мошина — зам. директора по научной работе. Карельский государственный краеведческий музей (г. Петрозаводск).

Н. М. Немыкина — старший научный сотрудник. Смоленский объединенный музей-заповедник (г. Смоленск).

Н. В. Панфилова — искусствовед. Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник (г. Нижний Новгород).

З. Г. Пашкова — руководитель Карпогорского народного хора (Архангельская обл., с. Карпогоры).

В. Н. Ретина — руководитель Центра возрождения нижегородского кружевоплетения (Нижегородская обл., г. Саров).

Л. П. Соколова — научный сотрудник Музея изобразительных искусств республики Карелии (г. Петрозаводск).

М. А. Сорокина — старший научный сотрудник. Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург).

Н. В. Тарановская — старший научный сотрудник. Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург).

И. И. Шангина — доктор исторических наук. Российский этнографический музей (г. Санкт-Петербург).

**НАРОДНЫЙ КОСТЮМ
И СОВРЕМЕННАЯ МОЛОДЕЖНАЯ КУЛЬТУРА**
СБОРНИК СТАТЕЙ

Редактор *Е. Ш. Галимова*

Лицензия ЛР № 01021 от 20 мая 1997 г.

Сдано в набор 20.04.99. Подписано в печать 3.12.99.

Формат 60×84¹/₁₆. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,81. Уч.-изд. л. 14,99

Тираж 1000. Заказ 2111

Издательско-полиграфическое предприятие "Правда Севера"
163002, Архангельск, пр. Новгородский, 32, тел. 65-37-65