Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

*На правах рукописи*

ЗЫЛЕВА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА

# РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Специальность – 5.10.3

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
профессор, кандидат искусствоведения

Докучаева Елена Евгеньевна

**Москва**

**2026**

**Содержание**

**Введение** **4**

**Глава I. Изучение и реконструкция приемов плетения, шитья и низания из речного жемчуга XVIII-XIX вв.** **32-68**

1.1. Жемчужный промысел в северных регионах России **32**

1.2. Основные понятия, термины и материалы в работе с речным жемчугом **41**

1.3. Приемы плетения и низания из речного жемчуга: способы и разновидности **50**

1.4. Техника «сажения» жемчуга и приемы шитья жемчуга на тканевых поверхностях **56**

1.5. Символика и семантика украшений из речного жемчуга **63**

Выводы по I главе **66**

**Глава II. Художественное формообразование и технико-технологические особенности жемчужного декора в традиционном костюме Русского Севера XVIII-XIX вв.** **69-146**

2.1. Жемчужный декор в комплексе народного костюма Северных губерний России **69**

2.2. Головные украшения – девичьи и женские: региональные и конструктивно-художественные особенности **75**

2.3. Серьги: типология, конструкции, формообразование, декор **108**

2.4. Нагрудные и шейные украшения – типология, конструктивные и декоративные особенности **131**

2.5. Наручи в ансамбле костюмного комплекса, своеобразие приемов и мотивов в декоративном оформлении **139**

2.6. Сравнительный анализ жемчужного декора Северных и Центральных губерниях России XVIII — начала XIX вв. **142**

Выводы по II главе **145**

**Глава III. Речной жемчуг в декоративном убранстве церковных облачений и окладах икон России XVIII-XIX вв. 147-167**

3.1. Символико-семантическая роль и стилевая эволюция жемчужного декора в церковных облачениях XVIII-XIX веков **147**

3.2. Жемчужные ризы в окладах икон: символика, эволюция технико-технологических и художественных приемов **157**

Выводы по III главе **165**

**Заключение 168**

**Список литературы 172**

**Список сокращений 194**

## Введение

Жемчужный декор представляет собой значимое явление в русской художественной культуре XVIII–XIX веков. Речной жемчуг на протяжении столетий определял специфику художественного убранства предметов народного костюма России, а также церковных облачений, утвари, окладов икон. Технико-технологические приемы работы с речным жемчугом (шитье, низание, плетение) сформировали устойчивые региональные традиции, отразившиеся на характере орнаментальных композиций, композиционно-конструктивных решениях и художественном формообразовании. Сохранившиеся в музейных собраниях России памятники декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков с жемчужным декором составляют значительный корпус источников, изучение которых позволяет выявить закономерности эволюции техник, установить региональную специфику отдельных центров и определить их художественные особенности.

**Актуальность исследования** обусловлена необходимостью комплексного изучения жемчужного декора – самобытного явления русской художественной культуры XVIII–XIX веков как в традиционном народном, так и церковном искусстве. Жемчужный декор определял региональную специфику художественного убранства предметов народного костюма России, церковных облачений и окладов икон, выполняя статусную, обрядовую и символическую функции.

В музейных собраниях России хранятся обширные коллекции памятников с жемчужным декором XVIII–XIX веков, значительная часть которых не подвергалась систематическому научному исследованию. Утрата многих произведений и неудовлетворительное состояние сохранившихся предметов актуализируют задачу их фиксации, исследования и реставрации.

Несмотря на музейную значимость этих памятников, технологические приемы работы с речным жемчугом не систематизированы, отсутствуют критерии атрибуции предметов по территориальной принадлежности, не установлены

закономерности эволюции техник от XVIII к XIX веку и динамика перехода от натурального жемчуга к материалам-заменителям. Не выявлены процессы взаимовлияния церковных и народных традиций жемчужного шитья, что препятствует формированию целостного представления о жемчужном декоре в русской художественной культуре. Эти лакуны создают серьезные проблемы для музейной практики: невозможность точной атрибуции предметов по региональной принадлежности, отсутствие критериев датировки, недостаток научно обоснованных методик реставрации жемчужного декора.

**Степень разработанности темы исследования**

Речной жемчуг представляет собой один из важнейших материалов традиционного декоративного искусства России XVIII–XIX веков. Несмотря на наличие обширного научного корпуса исследований, посвященных народному костюму и русскому декоративно-прикладному искусству, взаимосвязи технико-технологических особенностей и художественной выразительности в жемчужном декоре остаются недостаточно изученными.

В XIX – начале XX веках исследования были, в основном посвящены добыче речного жемчуга в России. К этим публикациям относятся работы С.В. Руссова «Словарь жемчужный или описание мест и вод, на пространстве России находящихся в коих ловится жемчуг» (1829)[1]; Н.П. Казанского «Жемчужные раковины вообще и в России в особенности» (1891)[2]; Н.Ф. Романченко «Несколько слов о русском жемчуге» (1912)[3]. Некоторые сведения о жемчужном декоре встречаются в описании народного костюма, который также начинают изучать исследователи в XIX – начале XX веках. Это четырехтомное издание «Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, изданные по высочайшему соизволению В.А. Прохоровым (1881-1885)[4]; статья В.В. Стасова

[1]Руссов С.В. Словарь жемчужный или описание мест и вод, на пространстве России находящихся в коих ловится жемчуг – Санкт-Петербург: [б. и.], 1829. – 47 с.
[2] Казанский Н.П. Жемчужные раковины вообще и в России в особенности – Санкт-Петербург: тип. М.М. Стасюлевича, 1891. – 40 с.
[3] Романченко Н.Ф. Несколько слов о русском жемчуге // Старые годы. – 1912. – Март. – С. 3-21.
[4] Прохоров В.А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, изданные по высочайшему соизволению: в 4 т.. – Санкт-Петербург: тип. Императорской Академии наук, 1881-1885.

«Заметки о женских головных уборах (Тамбовской и Калужской губерний), изданных по рисункам П.И. Севастьянова и И.И. Горностаева» (1863)[5]. Описание особенностей костюма и головных уборов, декорированных жемчугом, находим в этнографических работах: Семевского М.И. «Торопец – уездный город Псковской губернии. 1016 – 1864» (1864)[6]; Ефименко П.С. «Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии» (1872)[7]. Отдельного внимания заслуживают научные публикации Л.В. Трифоновой [8], в которых представлен краткий, но информативный обзор традиционного карельского и русского костюма. В своих статьях исследовательница опирается на материалы «Этнографической экскурсии» М.А. Круковского, вышедшей в 1904 году, что свидетельствует о непреходящей научной значимости его работы. Более того, отдельные фотографии из коллекции Круковского были воспроизведены в различных изданиях [9], посвященных традиционной культуре Карелии, что указывает на их широкое признание в научном сообществе и значимость для изучения материальной культуры региона.

Понимая важность сохранения традиционного русского искусства, в конце XIX – начале XX веков любители старины начинают собирать коллекции национальной одежды. В рамках историографического анализа особое место занимает статья Д.В. Айналова «Образцы старинного русского шитья и кружев Н.Л. Шабельской»[10], опубликованная в «Трудах Восьмого археологического съезда в Москве» (1897). Данная работа представляет собой одно из первых научных исследований коллекции Н.Л. Шабельской, в которой большое место занимали изделия, декорированные речным жемчугом. Принципиально важным для нашего исследования является введенный Д.В. Айналовым в научный оборот фактический

[5] Стасов В.В. Заметки о женских головных уборах (Тамбовской и Калужской губерний), изданных по рисункам П.И. Севастьянова и И.И. Горностаева / Известия Археологического общества. – 1863. – Т. 4, вып. 1. – С. 1-16.
[6] Семевский М.И. Торопец - уездный город Псковской губернии. 1016-1864 – СПб: И. Огризко, 1864. – 196 с.
[7] Ефименко П.С. Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии //Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. – 1872. – Т. 2. – С. 203-244.
[8] Трифонова Л.В. Традиционный костюм южной Карелии конца XIX в. по материалам «Этнографической экскурсии» М.А.Круковского // Кижский вестник. No6. Петрозаводск, 2001. – С.66-69.
[9] Кузнецова В.П., Логинов К.К. Русская свадьба Заонежья (конец XIX – начало XX в.). Петрозаводск: изд-во ПГУ, 2001. – С.35.
[10] Айналов Д. В. Образцы старинного русского шитья и кружев Н. Л. Шабельской // Труды Восьмого археологического съезда в Москве: 1890. — М., 1897. — С. 220—223.

материал о бытовании различных техник украшения одежды, в том числе с использованием жемчуга. Особую ценность работе придает то, что автор имел возможность изучать коллекцию непосредственно во время ее формирования, что позволило зафиксировать первоначальный состав собрания и принципы его комплектования.

Статья Л.Н. Молотовой «Н.Л. Шабельская и её коллекции в Государственном музее этнографии народов СССР»[11], опубликованная в сборнике «Сообщения Государственного Русского Музея» (1976), представляет значительный научный интерес для исследования истории коллекционирования и музеефикации предметов народного искусства уже в советское время. В научный оборот вводится материал о деятельности Н.Л. Шабельской (1841-1904) – одного из крупнейших коллекционеров народного искусства конца XIX века, внесшей существенный вклад в сохранение памятников традиционной материальной культуры России. Особую ценность представляет проведенный Молотовой анализ состава и происхождения коллекции Шабельской, включающей значительное количество образцов народного костюма и украшений, в том числе с использованием речного жемчуга.

Интерес к жемчугу как одному из главных материалов в русском декоративном искусстве и научному исследованию проблемы, возникает в советском искусствознании уже в середине XX века. Среди немногочисленных исследований, посвященных непосредственно изучению места и роли речного жемчуга в декоре народного костюма, следует назвать диссертацию Л. И. Якуниной «История жемчуга в русской одежде» (1944)[12]. В 1955 году по материалам диссертационного исследования автора была издана книга «Русское шитье жемчугом»[13] (1955), в которой жемчужное шитье анализируется как самостоятельный вид декоративно-прикладного искусства. Автор подробно

[11] Молотова Л. Н. Н. Л. Шабельская и её коллекции в Государственном музее этнографии народов СССР// Сообщения ГРМ. Выпуск X. — Л., 1976. — С. 168—173.
[12]Якунина, Л. И. История жемчуга в русской одежде: дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1944. – 180 с.
[13] Якунина, Л. И. Русское шитье жемчугом. – М: Искусство, 1955. – 159 с.

исследует особенности этого мастерства, прослеживая разнообразие его применения — от повседневного костюма до торжественных церковных облачений — и раскрывая художественный потенциал, заложенный в самом материале. В жемчужном шитье, по мысли исследовательницы, нашли отражение эстетические предпочтения разных эпох, уровень технического мастерства и сам способ взаимодействия русского человека с этим удивительным природным материалом на протяжении многих столетий.

В начале 2000-х годов тему использования жемчуга в русском декоративном искусстве продолжила И.И. Вишневская (2007) обстоятельный труд «Жемчужное шитье на Руси» [14]. В этой работе представлен обширный и тщательный анализ уникальных образцов шитья с жемчужным декором, хранящихся в собрании Музеев Московского Кремля. Вишневская обращает особое внимание на то обстоятельство, что исследуемые ею памятники создавались для двух, казалось бы, различных, но тесно переплетённых сфер — оформления светских парадных церемоний при государевом дворе и украшения торжественных богослужений в кремлёвских соборах. И.И. Вишневская подчеркивает, что исследуемые предметы не только демонстрируют художественные особенности жемчужного шитья, но и отражают эстетические каноны своего времени. Таким образом, данные памятники представляют собой важные свидетельства развития декоративно-прикладного искусства России и могут рассматриваться как репрезентативные образцы художественного стиля отдельных исторических периодов.

Ключевым изданием для проводимого исследования послужил труд «Русские народные украшения» (2021)[15], составленный Еленой Львовной Мадлевской – ведущим научным сотрудником Отдела этнографии русского народа Российского Этнографического музея. Данная работа представляет собой комплексный обзор украшений, входивших в состав русского народного костюма, и базируется на богатейшей коллекции Российского Этнографического музея

[14]Вишневская И.И. Жемчужной шитье на Руси. М.,2007. – 62 с.
[15]Мадлевская Е. Русские народные украшения (из собрания Русского этнографического музея). М.: Бослен, 2021.- 256 с.

Санкт-Петербурга. Представлены шейные, нагрудные, ушные и наспинные украшения разных форм и конструкций, изготовленные в различных техниках из разнообразных материалов. В работе рассмотрены техники : шитье по бели , золотное шитье и плетение(низание) жемчугом. В работе так же проведен искусствоведческий анализ значительного числа предметов , декорированных речным жемчугом (XV-XX в.) с территории России, что позволяет автору выявить региональные различия.

Большое значение для данной работы имели исследования, посвященные народному костюму отдельных регионов России, в частности, диссертация В.Ф. Кислухи (2020)[16]. Исследование посвящено глубокому всестороннему анализу и выявлению уникальных стилистических и художественных черт традиционного народного костюма Пинежского края Архангельской губернии, относящегося к XIX – началу XX веков. Исследование вносит вклад в понимание региональных особенностей народного костюма Русского Севера и представляет данные , основанные на фактах, для анализа особенностей костюм , исследуемого периода.

Докторская диссертация С.И. Валькевич «Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере Севера и Центра Европейской части России)»[17] (2020) является комплексным культурологическим исследованием традиционной вышивки, включая техники с использованием жемчуга. Автор разрабатывает методологический аппарат для анализа вышивки как многоуровневой знаковой системы, отражающей мировоззренческие основы народной культуры. В работе прослеживается эволюция технологических и художественных аспектов вышивки XVIII – XIX веков, выявлены региональные особенности народных традиций Севера и Центра России.

[16] Кислуха Л.Ф. Художественные особенности народного костюма Пинежья конца XIX - начала XX века: диссертация кандидата искусствоведения. СПб,2020 – 255 с.
[17] Валькевич, С. И. Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере Севера и Центра Европейской части России). диссертация ... доктора культурологии: 24.00.01 /– 2020–427 с.

Необходимо упомянуть издание «Во всех ты душенька нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков»[18] (2015), подготовленный коллективом авторов (Н.И. Ковалева, О.Н. Крестовская, М.А. Сорокина), посвященное русскому народному праздничному костюму из собрания Государственного Русского музея. Работа включает научную часть, анализирующую типологию женского костюма и художественные приемы его декорирования, в том числе с использованием жемчуга. Значимую часть публикации составляет систематизированный иллюстративный материал с аннотациями, демонстрирующий технико-технологическое разнообразие и художественную специфику жемчужного декора в головных уборах и элементах одежды.

В историографическом обзоре следует отметить коллективный труд «Русская народная одежда: историко-этнографические очерки»[19] (2011) под редакцией В.А. Липинской. Издание представляет комплексный анализ эволюции русского народного костюма, прослеживая формирование его в различных регионах и в процессе культурных контактов. Особую ценность для нашего исследования представляет анализ одежды как знаковой системы, отражающей этническую, социальную и региональную идентичность, а также детальное рассмотрение вариативности декоративного оформления костюма, что создает необходимый контекст для изучения специфики жемчужного декора.

Следует отметить статью С.И. Валькевич «Девичьи головные уборы Русского Севера в народной русской культуре XVIII–XIX веков»[20] (2017), в которой автор анализирует типологию, символическое содержание и художественно-стилистические особенности девичьих головных уборов. Исследователь прослеживает эволюцию декоративных техник в контексте

[18] Во всех ты душенька нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков / Н. И. Ковалева, О. Н. Крестовская, М. А. Сорокина. – СПб: ГРМ–Palace Editions, 2015.- 216 с.
[19] Русская народная одежда: историко-этнографические очерки / под редакцией В. А. Липинской. – М: Индрик, 2011. – 362 с.
[20] Валькевич С. И. Девичьи головные уборы Русского Севера в народной русской культуре XVIII–XIX веков // Научный журнал КубГАУ. — 2017. — № 128(04). — 4 с.

изменений обрядовой практики и социального статуса девушки, выявляет специфические локальные варианты композиционных решений и орнаментальных мотивов.

В контексте региональных исследований жемчужного декора значительный интерес представляет статья Л.Н. Молотовой «Об одной группе вологодских головных уборов»[21] (1972). Исследование посвящено анализу специфической локальной традиции декорирования головных уборов Вологодской губернии, известной своими техниками шитья. Автор выявляет конструктивные, технологические и художественно-стилистические особенности вологодских головных уборов и прослеживает их эволюцию.

При изучении региональных вариантов жемчужного декора значимой представляется статья Л.Ф. Кислухи «Функции головного убора «жемчужного венца» в Пинежском свадебном обряде конца XIX — начала XX века»[22] (2015). Исследование основано на анализе локальной традиции декорирования обрядового головного убора Архангельской губернии. Автор выявляет не только технологические и художественно-стилистические особенности жемчужного венца, но и его семиотические функции в контексте свадебного ритуала. Работа представляет ценность для нашего исследования как пример комплексного анализа обрядовой практики, символики и семантики жемчужного декора в локальной традиции Русского Севера.

В статье Т. А. Зиминой «Венцы Русского Севера»[23] (2017) проанализирован корпус жемчужных венцов из фондов Русского Этнографического музея, проведена их типологизация по конструкционным и орнаментальным признакам.

[21] Молотова, Л. Н. Об одной группе вологодских головных уборов / Музей народного искусства и художественные промыслы: сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности. – М: Изобразительное искусство, 1972. – Вып. 5. – С. 45-52.
[22] Кислуха Л. Ф. Функции головного убора «жемчужного венца» в Пинежском свадебном обряде конца XIX — начала XX века // Известия Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. — 2015. — № 1(34). — С. 288.
[23] Зимина Т.А. Венцы Русского Севера (по коллекциям Российского этнографического музея) // Проблемы изучения и реставрации головных уборов традиционных костюмов народов России: Материалы международной научно-практической конференции. – Архангельск: Кира, 2017. С.42–47.

Автор показывает, что украшение венцов было неотделимо от их обрядового назначения. Это наблюдение существенно для нашей работы, поскольку именно на стыке декоративного и ритуального раскрываются смысловые значения жемчужного убора и те различия, которые он приобретал от региона к региону.

В статье К.И. Ковалевой [24] (2017) обобщен опыт изучения головных уборов из фондов Русского музея, с акцентом на методы исследования материалов и конструкций экспонатов отдела Народного искусства. Эта работа имеет высокую методологическую ценность для данного диссертационного исследования. Она наглядно демонстрирует, каким образом можно выстроить комплексный технологический анализ музейных предметов — не ограничиваясь внешним описанием, а последовательно проникая в саму логику изготовления вещи.

Обращаясь к многообразию украшений с жемчужным декором, составлявших неотъемлемую часть традиционного костюмного комплекса Русского Севера, необходимо отметить, что они отличались необыкновенным разнообразием как с точки зрения типологии , то есть назначения, конструкции и способа ношения, так и в плане художественно-стилистических решений, определявших облик каждого конкретного изделия.Данные украшения отличаются вариативностью форм, силуэтов, орнаментальных решений и цветовых сочетаний, особенно в случаях комбинирования жемчуга с эмалью или другими декоративными элементами.

Для более глубокого понимания многообразия и исторического развития отечественного ювелирного искусства в целом, в контексте которого формируется и развивается техника жемчужного декора, особого внимания заслуживает коллективный труд Г. Девадевой, Н. Платоновой, М. Постниковой-Лосевой, Г. Смородиновой и Н. Троепольской «Русские ювелирные украшения XVI-XX веков

[24] Ковалева К. И. Опыт изучения головных уборов в Русском музее. Методы исследования материалов и конструкций некоторых экспонатов из отдела Народного искусства / К. И. Ковалева // Seminarium Belkinianum IV : к 80-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина: сборник статей. – [Место издания не указано]: [б. и.], 2017. – С.1-13.

из собрания Государственного Исторического музея»[25]. Данное исследование представляет собой комплексный анализ разнообразных украшений, декорированных, в том числе жемчугом, охватывающий период с XVI по XX веков. Опираясь на обширную коллекцию ювелирных изделий, сосредоточенную в отделе драгоценных металлов Государственного Исторического музея, авторы создали монографию, охватывающую пять столетий развития русского ювелирного дела. На страницах этого труда прослежена эволюция стилистических предпочтений и технологических приёмов, определявших облик отечественных украшений в разные эпохи, — от средневековых изделий с их массивностью и насыщенной цветовой гаммой до утончённых работ девятнадцатого века, несущих на себе отпечаток европейских влияний.

Монография М.М. Постниковой-Лосевой «Русское ювелирное искусство, его центры и мастера»[26] выстроена как последовательный хронологический обзор, охватывающий период с шестнадцатого по девятнадцатый век, что напрямую совпадает с временными рамками нашего исследования. Автор не только воссоздаёт общую картину развития ювелирного ремесла, но и подробно характеризует отдельные центры производства, их специализацию и мастеров, чьи имена удалось установить по клеймам и документальным свидетельствам. Особую ценность для данной диссертации представляют собранные Постниковой-Лосевой справочные материалы — таблицы клейм, сведения о мастерских и хронологические привязки характерных приёмов, которые могут оказать существенную помощь при атрибуции музейных памятников, декорированных жемчугом.

Коллективный труд Т.Г. Гольдберг, Ф.Я. Мишукова, Н.Г. Платоновой и М.М. Постниковой-Лосевой «Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков» [27] обобщает многолетние исследования авторов и представляет историю русского

[25]Медведева Г., Платонова Н., Постникова-Лосева М., Смородинова Г., Троепольская Н. Русские ювелирные украшения XVI-XX веков из собрания Государственного Исторического музея, М., 1994. - 400 с.
[26] Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI - XIX в. М., 1974. – 374 с.
[27]Гольдберг Т. Г., Мишуков Ф. Я., Платонова Н. Г., Постникова-Лосева М. М. Русское золотое и серебряное дело XV - XX веков. М., 1967. – 240 с.

ювелирного производства в его полноте — от литья и ковки до тончайших приёмов филиграни и эмальерного мастерства. Данная работа в канве исследования осмысляет контекст , в котором существовал и развивался жемчужным декор. Жемчуг никогда не использовался изолированно жемчуг от других материалов , а входил в симбиоз с другими драгоценными материалами (металл , драгоценные камни).Понимание использования комплекса материалов, является критически важными для нашего исследования в контексте эволюции техники.

Исследование С. Я. Коварской, И. Д. Костиной и Е. В. Шакуровой «Русское золото XIV - начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля»[28] также представляет собой вклад в изучение истории отечественного ювелирного искусства. Авторы, используя коллекции Музеев Московского Кремля, провели анализ изделий из драгоценных металлов (XIV-XX вв). Исследование дает возможность проследить художественно-стилевую эволюцию ювелирного искусства России на примере конкретных памятников.

В изучении типов ювелирных украшений следует назвать работы Н.В. Жилиной. В частности, её статья «Серьги в уборе Московской Руси»[29], которая представляет собой исследование, раскрывающее художественные особенности серег рассматриваемого периода. Данная статья позволяет провести всесторонний анализ характеристик изучаемых украшений и составить детальную топологию распространения и типологию ушных украшений в XVII – начале XVIII столетиях.

Не менее ценной для настоящего исследования является статья Н.В. Жилиной «Типология женского головного убора с украшениями второй половины XIII-XVII вв.» [30]. Автор показывает подробный анализ эволюции женского головного убора на протяжении с XIII и до начала XVIII вв., что позволило

[28]Коварская С. Я., Костина И. Д., Шакурова Е. В. Русское золото XIV- начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля. М.: Советская Россия, 1987. – 240 с.
[29] Жилина Н.В. Серьги в уборе Московской Руси// Сборник Института Археологии РАН. М.,2007– С. 290–298.
[30] Жилина Н.В. Типология женского головного убора с украшениями второй половины XIII-XVII вв. // Сб. Институт Археологии РАНМ., 2012. С.39-65

проследить динамику изменений в формообразовании в процессе эволюции головного убора традиционного женского костюма на Руси.

Работа В.Н. Корсунь «Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции мастерства»[31] раскрывает вопросы преемственности в ювелирном деле, что важно для понимания сохранения и трансформации традиций использования жемчуга в декоративно-прикладном искусстве.

Труды Л.А. Шитовой , посвященные драгоценным уборам окладов, декорированных жемчугом, представляют значительный научный интерес со стороны изучения технологических и художественных аспектов жемчужного декора изучаемого периода.

Первое издание, «Драгоценные уборы русских икон. Конец XVII — начало XX в.»[32] - это обзор техник и художественного оформления икон с использованием драгоценных материалов, включая жемчуг. В работе описывается этапы формирования  и эволюции декора на иконах и дается описание сакральных символов.

Еще одна работа Л.А. Шитовой «Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII — начало XX вв.»  (2005)[33] - это исследование традиции создания и украшения драгоценных окладов. Особую ценность для нашего исследования имеет подобранный иллюстративный материал ,который дает возможность проследить эволюцию декоративного убранства икон.

В большинстве специализированных исследований тема жемчужного декора не рассматривается как самостоятельный объект изучения, а упоминается лишь в общем контексте способов декорирования. Так, термин «жемчужная обнизь» широко используется в описаниях декора элементов традиционного народного

[31]Корсунь В.Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции мастерства. М.: Форум, 2016. - 272 с.
[32] Шитова Л. А. Драгоценные уборы русских икон. Конец XVII — начало XX в. — Сергиев Посад: [б. и.], 1998. — 28 с.

[33] Шитова, Л. А. Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII – начало XX в. – Сергиев Посад: [б. и.], 2005. – 224 с.

костюма, церковной утвари, священнических облачений, иконных риз, однако, следует отметить, что данное понятие является обобщающим и охватывает широкий спектр приемов, которые отличаются по своим технико-технологическим особенностям. Для всестороннего изучения роли речного жемчуга в традиционном декоративном искусстве России XVIII – XIX веков необходимо рассмотреть не только сами украшения, но и технологические аспекты их изготовления, поэтому особую ценность представляют труды, посвященные технологии ювелирного дела.

Одной из ранних работ в этой области стала работа П.П. Дервиза «Техника серебряного производства»[34], где предоставлено детальное описание старинных методов литья, которые могли применяться при изготовлении металлических элементов, служивших основой для жемчужного декора. Многочисленные схемы, иллюстрирующие принципы работы механизмов, задействованных в производстве литых изделий, позволяют глубже понять технологический процесс. Пошаговый разбор техники литья, представленный в этой работе, может помочь в реконструкции методов, использовавшихся мастерами Северных губерний при создании элементов костюма (серег), украшенных жемчугом.

И.Е. Забелин – выдающийся исследователь традиционной культуры и уклада жизни русского дворцового обихода, внес значительный вклад в изучение быта русских царей XVI – XVII веков. В своих фундаментальных трудах «Домашний быт русских царей» и «Домашний быт русских цариц»[35] ученый опирался на обширную источниковую базу, преимущественно состоящую из документов архива Оружейной палаты Московского Кремля. Данный документ содержит богатый набор сведений: от описей казны, вооружения, доспехов и украшений до финансовых отчетов. Особую историческую значимость имеют "выходные книги" с описаниями парадных нарядов монархов и "кроильные книги", фиксирующие выкройки одежды и обуви для царской семьи.

[34]Дервиз П.П. Техника серебряного производства. Л.,1929. – 64 с.
[35] Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях, Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 750 с.

В своем труде «О металлическом производстве в России до XVII века»[36] И.Е. Забелин обращается к теме ювелирного искусства, освещая деятельность мастеров Московской Золотой и Серебряной палат. Ученый предоставляет ценные сведения о высококвалифицированных ремесленниках и создаваемых ими драгоценных предметах, предназначенных для царского обихода.

Богатство и разнообразие украшений с жемчужным декором наглядно представлено в коллекциях ведущих музеев России. Значительными собраниями таких изделий располагают Оружейная палата Московского Кремля, Государственный Исторический музей, Государственный Эрмитаж, Российский Этнографический музей, а также региональные музеи Русского Севера и другие культурные учреждения. Научные каталоги, посвященных этим региональным собраниям, стали важной частью историографии данного исследования, в частности, систематизированный каталог головных уборов Русского Севера. Данный труд содержит детальную классификацию, описание и визуальное представление женских и девичьих головных уборов. Экспонаты, представленные в каталоге, являются частью коллекции Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»[37]. Примечательно, что значительная часть описанных головных уборов отличается богатым декором с использованием речного жемчуга.

Каталог Л.Н. Молотовой «Головные уборы Русского Севера (обзор фондов ГМЭ)»[38], представляет значительный научный интерес для нашего исследования как работа, посвященная типологии и художественным особенностям традиционных головных уборов северорусских территорий – региона, где жемчужный декор получил наиболее широкое распространение и художественное развитие.

[36] Забелин И.Е. О металлическом производстве в России до конца XVII века// Записки Императорского Археологического общества. – 1855. – Т. 5. – С. 237-262.
[37] Григорьева Г. А. Головные уборы Русского Севера в собрании ГМО «Художественная культура Русского Севера»: каталог. — Архангельск, 1999. — 404 с.
[38] Молотова, Л. Н. Головные уборы Русского Севера (обзор фондов ГМЭ) // Советская этнография. – 1970. – № 3.С.122.

Основываясь на обширном материале фондов Российского Этнографического музея, Молотова разрабатывает научно обоснованную классификацию головных уборов, учитывающую не только их конструктивные особенности, но и специфику декоративного оформления.

Следует отметить каталог Н.В. Лариковой «Женские головные уборы в собрании Архангельского краеведческого музея»[39] (1999), вводящую в научный оборот значительный корпус музейных предметов с жемчужным декором из данного региона, исторически являвшегося одним из центров использования речного жемчуга в декоре народного костюма.

Значительный интерес для настоящего исследования представляет каталог «Народные костюмы губерний России из коллекции Н.Л. Шабельской»[40] (ГИМ, 2024), представляющий исследование уникального собрания традиционного костюма конца XIX – начала XX века. Данное издание, подготовленное на основе современных музееведческих подходов, существенно расширяет источниковую базу для изучения декоративных техник в народном искусстве.

Каталог выставки «Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического музея: «Цари народам — народы царям»[41] (1995) представляет значительный научный интерес как исследование бытования декора из речного жемчуга в контексте придворной культуры. Материалы, представленные в каталоге, иллюстрируют особенности формирования музейных коллекций при императорском дворе и механизмы культурного взаимодействия между элитарной и народной традициями в области декоративно-прикладного искусства.

Важным для исследования является каталог Г.А. Григорьевой «Ткани и одежда Поморья в собрании Соловецкого государственного историко-

[39] Ларикова, Н. В. Женские головные уборы в собрании Архангельского краеведческого музея / Народный костюм и современная молодежная культура. – Архангельск: Правда Севера, 1999. – 273 с.
[40] Народные костюмы губерний России из коллекции Н. Л. Шабельской: каталог / Государственный Исторический музей. – М: ГИМ, 2024. – 240 с.
[41] Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического музея: «Цари народам — народы царям» : каталог выставки. – М, СПб: [б. и.], 1995. – С. 46.

архитектурного и природного музея-заповедника»[42] (2000), представляющий уникальную коллекцию текстильных изделий региона с богатыми традициями жемчужного декора. Работа отличается научно обоснованной атрибуцией и систематизацией предметов по хронологическому, типологическому и технологическому принципам.

В специализированных информационно-научных и энциклопедических изданиях, словарях, посвященных декоративному искусству, народному костюму, представлена архаичная терминология, предложен дифференцированный подход к классификации различных типов украшений и головных уборов. Н. Соснина и И. Шангина[43] в энциклопедии «Русский традиционный костюм» за основу систематизации берут критерии, учитывающие как используемые материалы, так и способы ношения данных элементов костюма.

Работа И.В. Баклановой «Материалы для словаря русских женских украшений»[44], является фундаментальным лексикографическим исследованием, систематизирующим терминологический аппарат в области традиционных украшений, в том числе декорированных жемчугом.

Труд В.И. Троицкого «Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века»[45] предоставляет ценные сведения о мастерах Оружейной палаты, специализировавшихся на изготовлении различных типов украшений. Хотя данная работа охватывает более ранний период, она позволяет проследить истоки техник и стилей, которые могли повлиять на использование жемчуга в украшениях в последующие столетия.

[42] Григорьева, Г. А. Ткани и одежда Поморья в собрании Соловецкого государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника: каталог. – Архангельск: Правда Севера, 2000. – 280 с.
[43] Соснина, Н., Шангина, И. Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия – СПб: Искусство, 1998. – 400 с.
[44] Бакланова И. В. Материалы для словаря русских женских украшений // Славянская диалектная лексикография: материалы конференции. — СПб: Наука, 2011.- 117 с .
[45]Троицкий В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Вып. I. Ленинград, 1928. - С. 69-154.

Статьи в периодических изданиях, таких как журнал «Известия Архангельского общества изучения Русского Севера», «Ремесленная газета» дали ценные сведения о этнографии, бытовании и особенностях традиционного народного костюма и украшений рассматриваемого периода.

**Источниковая база исследования:** одними из главных источников явились музейные предметы из собраний Государственного Исторического музея, Российского Этнографического музея, Государственного Русского музея, Архангельского областного краеведческого музея, исследованные непосредственно в фондах данных музеев. В ходе исследования также были изучены интернет-каталоги ведущих российских музеев, таких как Государственный Исторический музей, Российский Этнографический музей и Государственный Русский музей.

Ценными для данного исследования стали изобразительные источники, среди которых произведения живописи – женские социальные портреты XVIII – XIX вв. с изображенными на них жемчужными украшениями.

Среди этих материалов отдельного упоминания заслуживает уникальная коллекция снимков, выполненных финским фотографом и этнографом Инто Конрадом Инха, урождённым Нюстрёмом (1865–1930). На рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий Инха предпринял несколько экспедиций по территории Российской империи, в ходе которых запечатлел быт, жилище, хозяйственные занятия и — что особенно важно для нашей темы — повседневный и праздничный костюм народов, населявших северные и северо-западные окраины страны. Наряду с фотографиями Инха в качестве источника привлекались снимки из альбома Николая Шабунина «Путешествие на Север» (1906). Шабунин, совершивший поездку по северным губерниям России, уделил особое внимание женскому костюму и сопровождавшим его украшениям. Его фотографии отличаются высокой степенью детализации: на многих из них можно отчётливо различить элементы жемчужной обнизи на головных уборах, нагрудные ожерелья, серьги и

другие составляющие праздничного убранства. Уникальные фотодокументы, опубликованные в альбоме писателя и этнографа Михаила Антоновича Круковского «Олонецкий край. Путевые очерки»[46], дали для исследования ценнейший этнографический материал. Примечательно, что во вступлении к своему альбому М.А. Круковский с тревогой отмечает: «Пройдет несколько лет, исчезнут жемчужные кокошники и серьги, вместе с лесом исчезнут следы промыслов, изменится вместе с природой даже самый тип человека, и ничего не останется увековеченным, записанным в книгу жизни народов. В музее нет даже хороших современных фотографий»[47].

**Объект исследования.** Объектом исследования являются произведения традиционного народного и церковного искусства России XVIII–XIX веков с декором из речного жемчуга: предметы комплекса народного костюма Северных регионов, церковные облачения и оклады икон из собраний музеев Российской Федерации.

**Предмет исследования.** Предметом исследования являются художественные и технико-технологические особенности жемчужного декора, региональная специфика художественно-стилевых решений, закономерности в эволюции форм и технико-технологических приемов, взаимовлияние народных и церковных художественных традиций XVIII–XIX веков.

**Хронологические рамки исследования** охватывают XVIII–XIX века, что обусловлено формированием устойчивых региональных традиций в использовании жемчужного декора, а также в технико-технологических приемах и художественной эволюции.

**Географические границы исследования** охватывают Северные губернии губерний России, что обусловлено наибольшей концентрацией памятников с

---

[46] Круковский М.А. Олонецкий край. Путевые очерки. СПб., 1904. - С.12.

[47] Там же. - С.14.

речным жемчужным декором именно в этих регионах и сформированными здесь устойчивыми художественными и технико-технологическими традициями в этом виде декоративного искусства.

**Цель диссертационного исследования**

Провести комплексный анализ технико-технологических и художественных особенностей жемчужного декора в традиционном народном костюме Северных губерний и церковном искусстве России XVIII–XIX веков. Показать влияние технологий плетения, низания, шитья на процесс художественного формообразования в различной типологии изделий с речным жемчужным декором.

**Задачи диссертационного исследования**

1. Определить историко-культурные факторы формирования и развития традиций использования речного жемчуга в декоративно-прикладном искусстве России XVIII–XIX веков.

2. Выявить и классифицировать технологические приемы работы с речным жемчугом (шитье, низание, плетение) на основе анализа музейных коллекций и исторических источников.

3. Установить региональную специфику технико-технологических и художественно-стилевых особенностей жемчужного декора в Северных губерниях России XVIII – XIX вв.

4. Выявить художественную и технико-технологическую специфику жемчужного декора в церковном шитье и иконных ризах, определить характер взаимодействия народных и церковных традиций в жемчужном декоре.

5. Обобщив результаты научного исследования, восстановить на практике исторические приемы работы с речным жемчугом, выполнить реконструкции украшений из речного жемчуга с целью выявления связи технико-технологических процессов и художественного формообразования.

**Научная новизна** диссертации заключается в комплексном искусствоведческом исследовании художественных и технико-технологических особенностей речного жемчуга в традиционном костюме и церковной утвари в

отечественном декоративном искусстве XVIII–XIX веков как яркого и самобытного явления в русской художественной культуре этого времени.

1. Систематизированы технологические приемы работы с речным жемчугом в традиционном декоративно-прикладном искусстве России XVIII–XIX веков, показан процесс влияния технико-технологических особенностей на типологию, формообразование и декор элементов традиционного костюма Северных губерний России.
2. Установлены региональные особенности в использовании художественно-стилистических решений жемчужного декора Северных губерний с характерными геометрическими и растительно-цветочными композициями с использованием речного жемчуга крупных фракций и монохромной палитры.
3. Выявлены закономерности в расположении жемчужного декора по принципу семантической и символической значимости: от сплошного покрытия поверхностей в конце XVII — первой половине XVIII века к акцентному использованию во второй половине XVIII — XIX веке; от доминирования натурального речного жемчуга в XVIII — первой половине XIX века к распространению материалов-заменителей (стеклярус, искусственный жемчуг, перламутр) во второй половине XIX века.
4. Установлен характер взаимодействия народных и церковных традиций жемчужного шитья: использование идентичных технологических приемов и материалов при различии композиционных решений и функционального назначения, выявлена роль монастырских мастерских как центров передачи технологических знаний в народную среду и обратное влияние устойчивых, исторически сложившихся декоративных мотивов на церковное жемчужное шитье.
5. На основе анализа музейных коллекций и полевых исследований разработаны научно обоснованные реконструкции технологических процессов создания жемчужного декора и осуществлена экспериментальная реконструкция ключевых элементов женского народного костюма с жемчужным декором (накосники, поручи, ожерелья, серьги), что позволило

верифицировать выводы технико-технологического анализа и восстановить утраченные приемы работы с речным жемчугом. Установлены критерии атрибуции изделий с жемчужным декором по региональной принадлежности на основе комплекса технологических и художественно-стилевых признаков.

**Соответствие направлению исследования**

Настоящее диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), область науки — 5. Социальные и гуманитарные науки, группа научных специальностей — 5.10. Искусствоведение и культурология, отрасль науки — Искусствоведение.

Работа выполнена в рамках следующих направлений исследований:

п. 39 — «История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре» — исследование рассматривает традиции и практику создания жемчужных украшений Русского Севера XVIII–XIX веков как самобытного явления декоративно-прикладного искусства;

п. 45 — «Формообразование предметов декоративно-прикладного искусства: история, теория и художественная практика» — в работе анализируются принципы формообразования традиционных украшений костюма, техники низания и плетения жемчугом, а также проводится экспериментальная реконструкция изделий;

п. 48 — «Сохранение художественного наследия: принципы и методики научной атрибуции, консервации, реставрации и реконструкции произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; популяризация и актуализация (каталогизация, публикация и экспозиционные практики)» — исследование включает атрибуцию и систематизацию памятников жемчужного декоративно-прикладного искусства из музейных собраний, а также разработку методики реконструкции утраченных и повреждённых изделий на основе сохранившихся описаний и обмеров подлинных памятников.

**Методология и методы исследования**

Методологическую основу составляет комплексный междисциплинарный подход, объединяющий общие и специальные искусствоведческие методы исследования.

*Историко-культурологический метод* составляет смысловую основу исследования и позволяет рассматривать жемчужный декор как неотъемлемую часть декоративного убранства костюма и церковной утвари в исторической традиции и эволюции в системе декоративного искусства России XVIII–XIX веков, позволил раскрыть роль жемчужного декора в социокультурных процессах и обрядовых практиках.

*Структурно-семиотический метод* позволил раскрыть символику и семантику жемчужных украшений в традиционной культуре России. Жемчужный декор рассматривается как культурный текст, несущий информацию о социальном статусе владельца, региональной принадлежности , а так же ритуально-обрядовых функциях предмета.

*Сравнительный метод* применялся для классификации жемчужного декора по функциональному назначению, выявлению композиционно-конструктивных особенностей различных типов изделий, определения региональных вариантов художественных решений. Сравнительный анализ предметов из Северных и Центральных губерний России позволил выявить как общие закономерности, так и локальную специфику в использовании жемчужного декора.

*Топологический метод* использовался для анализа топологического распределения художественных традиций работы с жемчугом. Фиксирование центров жемчужного промысла, мест бытования характерных типов изделий, путей распространения технологических приемов позволили определить географию жемчужного декора, выявить центры и ареал художественных традиций, проследить пути культурных влияний.

*Формально-стилевой метод*, опирающийся на теоретические разработки Г. Вёльфлина и труды отечественных искусствоведов, позволил оценить художественные и эстетические качества изделий с речным жемчугом в контексте

стилевой эволюции, выявить особенности художественных решений в XVIII и XIX веках, определить специфику интерпретации декоративных форм и орнаментального декора в народном и церковном искусстве.

*Технико-технологический анализ*, основанный на методологии отечественных специалистов по декоративно-прикладному искусству, включал детальное изучение приемов шитья жемчугом (шитье «по бели», «в прикреп», «сквозное шитье»), техник низания и плетения, способов крепления жемчуга на различных основах. Анализ проводился с использованием традиционных методов визуального осмотра и современных технологий (микроскопия, 3D-моделирование).

*Метод натурного обследования* музейных коллекций применялся для изучения подлинных предметов в фондах Государственного Исторического музея, Государственного Русского музея, Российского Этнографического музея, Музея-заповедника «Кижи», региональных музеев Архангельской, Вологодской, Московской областей.

*Метод источниковедческого анализа* применялся при работе с письменными источниками: приходо-расходными книгами, описями имущества храмов, этнографическими описаниями свадебных и праздничных обрядов, что позволило реконструировать практики использования жемчужных украшений в ансамбле костюмного комплекса.

*Иконологический метод* использовался при анализе жемчужного декора в комплексе с литературными, изобразительными источниками и фотодокументами XVIII–XIX веков для дополнения представлений о бытовании и обрядовой функции жемчужного декора, способах ношения жемчужных украшений.

*Метод экспериментальной реконструкции* применялся для воссоздания утраченных технологических приемов. Практические эксперименты по реконструкции техник жемчужного шитья, низания и плетения позволили верифицировать гипотезы о технологических приемах и определить функциональные свойства различных конструктивных решений.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Использование речного жемчуга в традиционном декоративно-прикладном искусстве России XVIII–XIX веков имеет устойчивые характеристики для Северных регионов, связанных с исторически сложившимися природными условиями, сформировавшимся комплексом технико-технологических приемов, формами женского костюмного комплекса.

2. Технико-технологические и художественно-стилевые особенности жемчужного декора Северных губерний XVIII–XIX веков характеризуются орнаментальными композициями с геометрическими и стилизованными растительно-цветочными композициями из натурального жемчуга крупных фракций; приоритетными технологическими приемами — низанием и плетением на конском волосе, шитьем «по бели» с подклеиванием основы, комбинированием с золотным шитьем; локализацией жемчужного декора на головных уборах (кокошники, повязки, венцы), накосниках, наручах, ожерельях и серьгах с преимущественным расположением на центральных композиционно значимых элементах.

3. В качестве общих тенденций в формообразовании и расположении жемчужного декора XVIII–XIX веков можно выделить два взаимосвязанных процесса: переходом от сплошного декоративного покрытия поверхностей речным жемчугом к акцентному использованию в убранстве и распространению материалов-заменителей в жемчужном шитье; в плетении на конском волосе – к сложным, эргономичным, пластически выразительным объемно-пространственным композициям.

4. Монастырские мастерские в работе с речным жемчугом находятся в технико-технологическом и художественном взаимодействии с народными традициями: используются идентичные приемы, материалы, композиционные решения, декоративные мотивы при различном функциональном назначении.

5. Типология предметов с жемчужным декором (народный костюм, церковные облачения, оклады икон) и разработанные критерии атрибуции по региональной принадлежности на основе комплекса технико-технологических и

художественно-стилевых признаков позволяют определять территориальную принадлежность, датировку и центры производства произведений русского декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков.

6. Экспериментальные реконструкции технологических процессов создания жемчужного декора верифицируют выводы технико-технологического анализа музейных предметов и позволяют восстановить утраченные приемы работы с речным жемчугом, что создает научную основу для реставрационной практики.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в углублении научных знаний о жемчужном декоре как одном из наиболее значимых элементов традиционной художественной культуры России XVIII–XIX веков. Полученные результаты дополняют теорию декоративно-прикладного искусства сразу в нескольких направлениях: предложены критерии, по которым можно определить, где именно была изготовлена вещь, прослежена логика развития технологий и стилей от столетия к столетию, показано, как народное и церковное шитьё питали друг друга. Собранные воедино и систематизированные сведения о приёмах работы с речным жемчугом создают методологическую опору, на которую смогут опереться будущие исследования истории русского декоративно-прикладного искусства.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности применения его результатов в различных сферах культурной деятельности. В музейно-выставочной практике материалы диссертации могут быть использованы при составлении каталогов коллекций, разработке концепций выставок и постоянных экспозиций. Диссертация может быть особенно полезна художникам-реставраторам, поскольку в ней даны конкретные рекомендации по сохранению и восстановлению произведений искусства с декором из речного жемчуга. Результаты исследования могут представлять интерес для коллекционеров, историков, ювелиров и искусствоведов, обогащая их профессиональные знания и практические навыки.

Восстановленные приемы плетения, низания, шитья могут быть использованы в создании реконструкций жемчужных украшений, что является

актуальным для современного дизайна в условиях все более возрастающего интереса к народному искусству. В образовательной сфере результаты исследования могут послужить основой для создания учебно-методических материалов и образовательных программ.

**Достоверность результатов исследования** обеспечивается комплексным применением апробированных общих научных и специальных искусствоведческих методов: историко-культурологического, сравнительного, типологического, формально-стилевого, иконологического, технико-технологического исследования с применением натурного обследования музейных предметов, метода экспериментальной реконструкции. Достоверность исследования строится на обширной источниковой базе – работе с музейными коллекциями произведений декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков с жемчужным декором из собраний Российской Федерации, работе с архивными материалами (описи имущества, монастырские документы, купеческие описи), визуальными источниками (графические и живописные изображения костюмов, фотодокументы), этнографическими описаниями и полевыми материалами автора. Достоверность выводов технико-технологического анализа подтверждена экспериментальными реконструкциями приемов работы с речным жемчугом, выполненными автором на основе изучения музейных образцов. Результаты исследования прошли апробацию в научных публикациях, докладах на конференциях.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась посредством участия в международных и всероссийских научно-практических конференциях, семинарах и круглых столах. Основные положения и выводы работы нашли отражение в научных публикациях и докладах. Материалы исследования интегрированы в учебный процесс, что подтверждает их педагогическую ценность и практическую применимость в образовательной сфере.

Результаты исследования были озвучены в докладах и вынесены на обсуждение на Всероссийских и международных научно-практических конференциях. XXXII Международные Рождественские образовательные чтения

«Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего» (РГХПУ им. С.Г. Строганова) Москва, 25 января 2024 год; Международная научно-практическая конференция «Горизонты художественного образования и искусства XXI века. (Архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство, искусство реставрации)». Москва, 7-9 ноября 2024 год; «Междисциплинарный подход в исследовании произведений искусства». Москва, 28 марта 2025 год; IV Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации, экспертизе и консервации художественных произведений». Москва, май 2025 года; III Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации, экспертизе и консервации художественных произведений». Москва,23 мая 2024 год; II Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации, экспертизе и консервации художественных произведений». Москва, 22 мая 2023 год. I Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации, экспертизе и консервации художественных произведений». Москва, 22 мая 2022 год; Уникальные методы исследований и реставрации предметов декоративно-прикладного искусства XII – начала XX вв.» (РГХПУ им. С.Г. Строганова) Москва, 22 апреля 2024 год.

Основные положения диссертационного исследования были изложены в двенадцати научных публикациях, в том числе в изданиях (5 статей), включенных в Перечень рецензируемых изданий ВАК.

Материалы диссертации использовались в процессе преподавания дисциплины «Основы атрибуции и экспертизы предметов декоративно-прикладного искусства» на кафедре «Реставрации художественного металла» факультета «Искусство реставрации» РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Диссертация состоит из двух томов. В первом томе представлен основной

текст диссертации ,состоящий из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, списка сокращений. Общий объем – 194 страницы, 202 иллюстрации, 4 таблицы. Список литературы содержит 194 наименования. Второй том – альбом иллюстраций, таблицы и приложения к тексту диссертационного исследования.

## Глава I. Изучение и реконструкция приемов плетения, шитья и низания из речного жемчуга XVIII-XIX вв.

### 1.1. Жемчужный промысел в северных регионах России

Жемчуг играл ключевую роль в развитии различных культур и видов искусства на протяжении веков. Процесс его образования долгое время оставался загадкой. Плиний Старший в I веке н.э. в «Естественной истории»[48] предположил, что жемчужина зарождается из росы, попадающей внутрь раковины и «оплодотворяющей» моллюска: чистая роса порождает белый блестящий жемчуг, замутненная — непрозрачный.

Современная наука установила, что жемчужины формируются вокруг микроскопических инородных тел, проникающих в организм двустворчатых моллюсков. В ответ моллюск запускает защитный механизм, последовательно обволакивая раздражитель слоями перламутра — органо-минерального вещества, на 90-95% состоящего из карбоната кальция (арагонита или кальцита) и на 5-10% из белков конхиолина. Жемчужина растет медленно — около 0,2 мм в год. Идеально круглый жемчуг встречается редко, чаще — неправильной формы. На качество влияют вид моллюска, состав воды, температура и питательные вещества. Природный жемчуг крайне редок: лишь в одной из нескольких тысяч раковин можно обнаружить жемчужину.

Россия издавна славилась речным жемчугом, добываемым из пресноводных моллюсков семейства Margaritiferidae (жемчужница обыкновенная — Margaritifera margaritifera), обитающих в холодных чистых реках с песчаным или каменистым дном. Размеры взрослых особей достигают 10-15 см, продолжительность жизни — до 100-200 лет. На образование жемчужины требуется 15-20 лет.

Северные реки с холодной водой, умеренно-высокой минерализацией и малым количеством питательных веществ — оптимальная среда для роста жемчуга высокого качества. Слои перламутра нарастают равномерно и плотно, обеспечивая гладкость поверхности и красивый блеск. Размеры варьировались от просяного

[48] Плиний Старший. Естественная история / Плиний Старший. М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2023. 408 с.

зерна до голубиного яйца. Крупные жемчужины правильной формы использовались для царских и церковных регалий, мелкие — в народном костюме. По качествам русский жемчуг не уступал морскому.

Речной жемчуг обладает особым матовым блеском с приглушенным перламутровым сиянием, которое отдает розоватыми, голубыми или зеленоватыми тонами. Этот деликатный блеск придает ему особую прелесть и благородство. Жемчуг высоко ценился в России и широко использовался в ювелирном деле: нити, ожерелья, серьги, головные уборы, оклады икон, вышивка народных костюмов. В данном исследование мы рассматриваем использование речного жемчуга в русского декоративно-прикладном искусстве , традиция которого уходит корнями в глубокую древность.

Древнерусские летописи содержат первые упоминания о жемчуге на Руси. Ипатьевская летопись[49], один из древнейших памятников русского летописания повествует о трагическом событии 1185 года во Владимире, когда пожар уничтожил многочисленные изделия, декорированные золотом и жемчугом.

Первоначально использовался преимущественно речной жемчуг. Масштабы промысла впечатляют: более 150 рек — от крупных, как Северная Двина, до малых, подобных Жемчужному ручью, — а также Онежское озеро и территории Заонежья служили источниками добычи этого ценного материала (Ил. 1).

Постепенно жемчуг стал одним из ключевых товаров Руси. Исследователь И.Н. Болотов приводит свидетельство Иоганна Филиппа Кильбургера, дипломата шведской миссии XVII века и автора описания Русского царства, который с изумлением констатировал: «Жемчуг в России употреблялся более, нежели во всей Европе»[50].

Северные регионы, богатые водными ресурсами, играли ключевую роль в развитии промысла. Северная Двина, Сысола и другие реки формировали не только уникальный ландшафт, но и благосостояние многочисленных поселений,

[49]Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1908. 638 с.
[50]Болотов И. Н. Современная малакология: Определитель пресноводных жемчужниц (Bivalvia: Unionoida: Margaritiferidae) фауны России / И. Н. Болотов, А. А. Махров, И. В. Вихрев [и др.] // Труды Карельского научного центра РАН. – Петрозаводск, 2002. – Вып. 8. – С. 4.

специализировавшихся на добыче и обработке. Центрами мастерства и торговли стали Архангельск, Олонец.

Обширные водные пространства и богатая популяция моллюсков-жемчужниц создавали оптимальные условия для развития этого промысла.

Согласно свидетельствам исследователей, изучавших данный регион: «На дне некоторых речек нашей Олонецкой губернии встречаются раковины, в скорлупе которых находятся зерна жемчуга. К числу таких речек, между прочим, относятся р. Немени и её приток Пажа, впадающая в Онежское озеро, река Пяльма и р. Туба, тоже несущия свои воды в широкое Онего. Конечно, далеко ни на всем своем протяжении дно речек усеяно раковинами. Они встречаются лишь в известном месте. Так, например, в р. Немени раковины попадаются в расстоянии лишь 7 вер ст от устья реки, а в р. Пяльме — за 15 верст от впадения в Онего. Отыскиванием и ловлей раковин занимаются крестьяне селений, расположенных при берегах указанных речек; в Немени и Паже — жители с. Челмуж (Повен. уезда), в Пяльме крестьяне деревни того же имени Пяльма (Повен. уезда), в Тубе — тубозеры (Пудож . уезда)» [51].

Историческая значимость промысла речного жемчуга в северном регионе России наглядно отражена в геральдической символике. Примером служит герб города Кеми, утвержденный в 1788 году: жемчужный венок на голубом фоне (Ил. 2). Эмблема символизирует изобилие жемчужниц в местных реках. Примечательно, что и в современной геральдике этот символ сохранен: на гербе Кемского района Республики Карелия по-прежнему присутствует жемчужное ожерелье (Ил. 3).

В XIX столетии добыча речного жемчуга в северных водоемах России была важным источником дохода для местных жителей. Промысел обеспечивал средства к существованию многим семьям и стимулировал развитие сопутствующих отраслей: производство рыболовных сетей, лодок, прядильных приспособлений. Центром отправки жемчуга по всей стране и за рубеж был Архангельск.

[51] П. Несколько слов о ловле жемчуга в Олонецкой губернии / П. // Олонецкие губернские ведомости. – 1894. – № 2. – С. 6.

Постепенно сформировалась система оценки и классификации речного жемчуга.

Ключевым критерием ценности в этой системе был размер. Крупные экземпляры сферической формы признавались наиболее ценными, тогда как мелкие деформированные или сколотые оценивались намного ниже. В русской традиции сферический жемчуг именовался «окатным» или «скатным» (Ил. 4). Жемчужины неправильной продолговатой формы или с наростами получали название «уродоватый», «зубоватый» или «рогатый».

Жемчуг ценили за уникальность формы каждой жемчужины, и он не подвергался огранке.

Цветовая гамма также играла важную роль. В российской традиции высоко ценились белый, нежно-розовый, серебристый или кремовый оттенки. Жемчуг желтого или зеленого цвета оценивался намного ниже.

Дополнительным фактором выступало качество поверхности. Чем более гладким и лучистым было покрытие, тем выше стоимость. Даже незначительные царапины, пятна или неоднородности могли снизить ценность.

Процесс добычи был окружен ритуалами и обычаями, перед началом промысла рыбаки проходили через обряд причастия и совершали исповедь , а также парились в бане и надевали чистую одежду .Важно было идти на добычи в хорошем расположении духа, чтобы не спугнуть улов. Основными добытчиками-ловцами были крестьяне , которые занимались этим промыслом в свободное время от полевых работ. В промысле участвовали ,помимо взрослых, и подростки 10-15 лет. Оптимальным временем для промысла признавался июль. Исторические свидетельства указывают на то, что с XV века промысловый период традиционно начинался 15 июня, в момент снижения уровня воды, и завершался 15 августа, пока температурные условия оставались благоприятными.После добычи следовала обработка и подготовка к продаже. Ловцы чистили , сортировали и пронизывали жемчуг на нити перед продажей. (Ил.5, Ил.6, Ил.7).

Методов ловли и сбора раковин было великое разнообразие, но самым распространенным было примитивное собирательсво.Раковины доставали руками и выбрасывали на землю. Иногда использовали сачок из сетки с крупной ячеей или драгу. В отдельных случаях применяли раму — приспособление из четырёх кольев. В глубоких местах использовали деревянный шест с расщепленным концом — щипец. Для ловли на глубине сооружали плот с отверстием для берестяной трубы, через которую ловцы высматривали скопления жемчужниц.

Глубина залегания варьировалась. Порой раковины находились всего в 50 сантиметрах от поверхности — их собирали руками, но чаще встречались на более глубоких участках, тогда использовали ковши.

И. Бартенев, русский ученый, который путешествовал по Архангельской и Олонецкой губерниям в конце девятнадцатого века описал такой способ сбора жемчуга:  «увидев раковину, обыкновенно раскрытую при ясной и солнечной погоде, ловец опускает через трубу нитку с привязанным к ней грузиком и касается им слизняка, который … закрывает створки раковины вместе с попавшим туда грузиком. Остаётся только вытянуть его за нитку наверх… ловец, лукаво торжествуя, сейчас же разбивает раковину и прячет жемчужину в рот за щёку. От этого, говорят, жемчужина приобретает лучший цвет»[52].

С течением времени совершенствовались методы и инструментарий. Были разработаны специализированные конструкции- сети и механизмы, которые улавливали раковины и извлекали моллюсков.

Эти приспособления заметно ускоряли работу — за один заход удавалось собрать куда больше раковин, чем прежде. Пользовались сетями с мелкой ячеёй, устроенными наподобие сита: вода и мусор уходили, а раковины оставались. Чтобы улов был богаче, прибегали к разного рода хитростям — подманивали моллюсков запахом, светом, даже звуком.

В последние десятилетия девятнадцатого века, на волне общей технической революции, промысел шагнул ещё дальше. Появились механические

[52] Бартенев И. О русском жемчуге / И. Бартенев // Дневник Отдела ихтиологии Императорского русского общества акклиматизации животных и растений. – М., 1902. – Вып. 10. – С. 323.

приспособления для вскрытия раковин и извлечения жемчужин, и то, что раньше делалось вручную, ножом и на ощупь, теперь было поставлено на поток. Интенсивность добычи выросла многократно.

Несмотря на естественную красоту, жемчуг требовал тщательной обработки. Свежевынутый из раковины жемчуг не сразу становился твердым, а при застывании мог потерять качества, поэтому его подвергали «замариванию». Опытные ловцы извлекали находку губами и держали за щекой около двух часов — слюна, обладающая щелочной средой, способствовала уплотнению. Твердые жемчужины, завернутые во влажную ткань, хранились за пазухой до полного затвердевания. Некоторые промысловики замачивали находки в настойке из трав, веря, что это сохранит блеск и игру света.

Этот процесс описан исследователем А. Фарном: «Промышленники, увидя зерно, от мяса его отрывают и кладут себе в рот, в коем держат часа два и сие называется “замариванием”. После этого, жемчуг помещали во влажную тряпку под одежду, пока он полностью затвердел. Затем, зачастую, его дополнительно очищали и шлифовали. Некоторые использовали для этого обычный наждак, а в лучшем случае, настоящий алмаз.В связи с этим процессом, сами работы получили название “алмазить жемчуг”»[53].

Шероховатую поверхность жемчуга, прочно присоединившегося к оболочке, обычно натирают и полируют. Для речного жемчуга неправильной формы эта процедура требуется не всегда, но при необходимости проводится.

Фарн подчеркивает, что алмаз был главным инструментом при шлифовке, что требовало технической подготовки и мастерства. Немногие владели такими навыками, поэтому их услуги высоко ценились. Можно предположить, что в северных регионах Российской империи не было возможности обработать жемчуг алмазной пылью или нанять опытных мастеров, поэтому использовались более доступные абразивы: наждак, кварц, корунд или мелкий жемчуг.

[53] Фарн А. Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации / А. Фарн. – М. : Мир, 1991. – С. 45.

«Торговая книга»[54] в главе 37 приводит цену наждака для «алмажения» — «а пытайте наждак, чем обравнивают, а купят наждаку в 3 алтыну» — и сведения о плате за обучение обработке жемчуга: «И мотчи у мастера поучится, как алмазить и камень отделывают и режут, ино бы от ученика дати, что возьмут». Жемчужники-«алмазники» часто заболевали от вдыхания пыли из арагонита остеомиелитом — тяжелым инфекционно-воспалительным процессом, поражающим все элементы кости.

Шлифовка применялась не только при первоначальной обработке, но и для восстановления жемчуга, утратившего от времени или неблагоприятных условий блеск и цвет. Она частично возвращала первоначальные качества.

Жемчуг может «умереть», то есть потерять блеск, теплоту и прозрачность. Такое «умирание» поправимо путем снятия верхних слоев арагонита «алмажением».

Относительно срока «жизни» жемчужины нет единого мнения. Некоторые биологи утверждают, что он составляет 50-70 лет, далее происходит постепенное омертвение, которое завершается к 150 годам. Якунина[55] в своей работе на основании изученной коллекции памятников с жемчужной вышивкой из собрания Государственного Исторического Музея пишет, что жемчуг может «жить» 300-400 лет.

После обработки жемчужину подготавливали для низания — делали отверстия. Ловцы проделывали сквозные отверстия для продевания нити либо просверливали на незначительную глубину для последующего прикрепления стержней («спней»). Это давало возможность дальнейшей ювелирной обработки вставки в серьги и другие украшения.

Для проделывания отверстий в жемчужинах очень маленького диаметра (0,5 мм) использовали щетинный ус, которым протыкали еще мягкую бусину до замаривания. Техника сверления, особенно мелких жемчужин, требовала особого

[54] Торговая книга // Записки Отделения русской и славянской археологии. – 1851. – Отд. III. – С. 128.
[55] Якунина Л.И. Русское шитье жемчугом / Л.И. Якунина. – М: Искусство, 1955. – 159 с.

знания и навыков. В настоящее время такой жемчуг не используется, а самым мелким считается диаметр 2 мм, который крайне сложен в обработке.

Сейчас ювелирами применяются стальные сверла, обычно называемые «жемчужными». Чтобы не повредить жемчуг необходимо соблюдать технологию сверления. Жемчуг крепится в тиски и сверлится в горизонтальном положении импульсами с охлаждением сверла.

В XVIII–XIX веков в России сформировалась развитая система добычи и обработки речного жемчуга, но интенсивная эксплуатация природных ресурсов и растущий спрос не могли продолжаться бесконечно.

К середине XIX века наметилась тенденция к снижению его добычи. Ключевым фактором стало истощение природных ресурсов вследствие многовековой бесконтрольной эксплуатации с применением нерациональных методов. Уже в конце XVIII века наблюдалось заметное уменьшение численности жемчугоносных моллюсков, а к завершению XIX столетия ситуация достигла критического уровня.

Государство предпринимало попытки регулирования отрасли. В 1721 году Петр I создал Берг-Коллегию, в компетенцию которой входил надзор за добычей жемчужницы, и издал первый нормативный акт, запрещающий неконтролируемую добычу раковин. Надзор поручался специальным чиновникам из дворянского сословия, предусматривались штрафы за нарушения. В 1764 году Сенат издал закон, подтверждавший право ловить жемчуг в реках и озерах всем желающим. Однако правила Коллегии не возымели должного действия из-за крайне скудных знаний о жемчужницах. Проблема бесконтрольного добывания оставалась актуальной на протяжении всего XVIII–XIX веков.

Предотвратить масштабное истребление моллюсков оказалось невозможным, учитывая, что значительная доля раковин не содержала жемчужин коммерческой ценности. К завершению XIX столетия прибрежные зоны рек северных регионов оказались усеяны останками разрушенных раковин, что свидетельствовало о масштабах добычи и существенном истощении популяций.

С конца XVII века в России существовали специальные «жемчужные» ряды для торговли. Стоимость жемчуга никогда не была постоянной величиной — она определялась целым рядом параметров, значимость которых менялась от эпохи к эпохе. В середине восемнадцатого столетия покупателей и торговцев интересовала прежде всего величина зёрен: чем крупнее жемчужина, тем выше она ценилась, а прочие характеристики отступали на второй план. Однако к девятнадцатому веку приоритеты сместились — на первое место вышли качество поверхности и цвет: безупречно гладкая, ровно окрашенная жемчужина с глубоким, тёплым блеском стоила дороже крупной, но тусклой или неправильно окрашенной.

К исходу девятнадцатого века цены на жемчуг резко пошли вверх. Этот скачок объяснялся двумя взаимно усиливавшими друг друга причинами: с одной стороны, между торговцами обострилась конкуренция за всё более редкий товар, с другой — само сырьё стремительно иссякало, поскольку колонии жемчужниц в северных реках были подорваны десятилетиями нещадной добычи. Парадокс состоял в том, что при растущих ценах промысел терял экономический смысл: жемчужниц оставалось так мало, что затраты на их поиск перестали окупаться. Масштаб упадка красноречиво передаёт одна цифра: к 1870 году объём экспорта русского речного жемчуга сократился до полутора тысяч рублей, что составляло всего лишь одну стодвадцатую часть от показателя, зафиксированного всего десятью годами ранее.

Во второй половине девятнадцатого века к хищническому вылову добавились новые угрозы — прежде всего загрязнение водоёмов, связанное с развитием промышленности, лесосплавом и изменением гидрологического режима рек. Моллюски-жемчужницы, чрезвычайно чувствительные к чистоте воды, не выдерживали ухудшения среды обитания, и их популяции сокращались ещё быстрее, чем от одного лишь промысла. К началу двадцатого столетия традиционная добыча жемчуга в Архангельской губернии и Карелии полностью прекратилась, а в Мурманской области, хотя и не исчезла окончательно, но была близка к этому.

Свою роль в снижении спроса на натуральный речной жемчуг сыграло и появление его искусственных заменителей. Ещё на рубеже семнадцатого и восемнадцатого веков во Франции была освоена технология изготовления имитаций — тех самых полых стеклянных шариков с покрытием из жемчужной эссенции. Имитации изготавливались из стекла с покрытием эссенцией из рыбьей чешуи (бургиньон), из алебастра с глазурью из порошка перламутра . Эти более доступные аналоги привели к существенному сокращению спроса на речной жемчуг.

В советский период предпринимались попытки возобновления добычи. В 1920-х годах Архангельский институт промышленных изысканий организовал экспедиции с миссией восстановления жемчужной промышленности в Онежском районе. Исследовательская группа под руководством И. Гуттуева провела эксперимент по жемчужному разведению на реке Казанке, где за два года было извлечено около сотни жемчужин (Ил. 8). В 1980-х годах в Карелии проводились экспериментальные работы, выявившие более 39 миллионов особей жемчужниц в водоемах Северо-Западного региона. Однако эти попытки не получили широкого распространения.

В настоящее время речная жемчужница признана одним из наиболее редких и охраняемых видов водных беспозвоночных в Европе. Акцент смещается с вопросов эксплуатации ресурса на проблемы сохранения и предотвращения полного исчезновения популяций. Основную угрозу представляют уже не прямой вылов, а глобальные экосистемные изменения.

### 1.2. Основные понятия, термины и материалы в работе с речным жемчугом

Жемчужное шитьё — а точнее, целый комплекс родственных техник, включающий собственно шитьё, плетение и низание, а также сажение жемчуга по предварительно проложенной белой нити, — оформилось как самостоятельный и узнаваемый вид декоративно-прикладного искусства на русской почве к семнадцатому столетию. Наибольшего расцвета оно достигло в северных

губерниях и это не было случайностью. Именно здесь, в краю бесчисленных рек и озёр с чистой, холодной, богатой кислородом водой, обитали колонии пресноводных жемчужниц семейства Margaritiferidae, дававших обильный и разнообразный по качеству материал. Близость сырьевой базы делала жемчуг доступным не только для состоятельных горожанок, но и для крестьянок, которые могли добыть его самостоятельно или приобрести по сходной цене у местных промысловиков. Это обстоятельство во многом и предопределило массовое распространение жемчужного декора в народном костюме Русского Севера. К началу восемнадцатого века в каждой из северных губерний уже сложились собственные, достаточно устойчивые традиции обращения с речным жемчугом. Мастерицы из разных уездов и волостей по-своему решали одни и те же задачи — как закрепить зёрна на ткани, какой узор выбрать для поднизи или ожерелья, как сочетать жемчуг разного размера и оттенка В начале восемнадцатого века промысел носил щадящий характер: ловцы бережно приоткрывали створки раковины, осторожно осматривали мантию моллюска и, обнаружив жемчужину, извлекали её, стараясь не повредить живое существо, после чего раковину возвращали на дно. Однако по мере роста спроса и коммерциализации промысла этот бережливый обычай был вытеснен совсем иной практикой. Раковины стали попросту разламывать на берегу, выбирая жемчуг и бросая погибших моллюсков. Жемчуг — органоминеральное образование округлой или неправильной формы, формирующееся вокруг инородного тела в мантийной полости моллюска. На внутренней поверхности образовавшегося пузыря выделяется перламутр в виде сферических слоев, состоящих из микрокристаллов арагонита, ориентированных перпендикулярно к поверхности. Радиальная и концентрическая структура является диагностическим признаком натурального жемчуга.

Эволюция методов добычи жемчуга может рассматриваться как индикатор фундаментальных изменений в общественном мировоззрении. Изначально человечество придерживалось модели гармоничного взаимодействия с природой, руководствуясь высокими моральными нормами. Однако со временем эта парадигма изменилась, уступив место потребительскому подходу, в котором

нематериальные ценности перестали быть первостепенными.

В отличие от многих других видов декоративно-прикладного искусства, таких как кружевоплетение, где часто работали и мужчины, создание изделий с жемчужным декором традиционно было женским ремеслом. Русские мастерицы достигли выдающегося уровня в жемчужном шитье, получив признание как на родине, так и за рубежом. Самым старым из известных образцов этого искусства являются поручи XII века из Новгородского музея-заповедника (Ил. 9). Они демонстрируют раннюю технику "саженья жемчугом", когда мелкие жемчужины прикреплялись прямо к ткани, без использования подложки.

С XV века получила распространение более сложная техника "сажения по бели", при которой жемчужины нашивались не непосредственно на ткань, а на специальный настил из белого шнура (одинарного или двойного) или белых нитей, что придавало композициям объемность и рельефность.

Технологический процесс жемчужного шитья заключается в укладывании нити с нанизанным жемчугом в соответствии с орнаментальной схемой и закреплении её поперечными стежками другой нитью, причем каждая жемчужина фиксируется отдельно (Ил.10). Жемчужное шитье часто комбинировалось с золотным: жемчужные низки обрамлялись шнуром из 6-7 скрученных золотных нитей. В композициях использовались также блестки, стеклярус и драгоценные камни.

Принцип жемчужной обнизи тесно связана с техникой жемчужного шитья, наиболее ярко проявившейся в декоре женских головных уборов. Выделяются два основных метода украшения головных уборов жемчугом: вышивка по плотному материалу (сплошная или с прорезью) (Ил. 11) и низание сеток и густых обнизей (Ил. 12).

Одним из специфических способов низания жемчуга являлось так называемое низанье "в рефидь", "в варефид", "в рефить" или "в арефедь", представляющее собой создание косой клетки или ромбовидного узора, результатом которого становилась жемчужная сетка. В контексте народного

костюма термин "рефидь" часто использовался для обозначения жемчужной поднизи женского головного убора (Ил. 13).

Так, князь А.Н. Волконский писал в своих воспоминаниях о народном костюме Русского Севера: «до 1823 года, они носили кокошники из золотой парчи, богато украшенные жемчугом, на переднюю часть головы надевали рефети, тоже жемчужные» [56].

Основой создания жемчужной сетки или обнизи была техника плетения из жемчуга. Изучим различия между техниками: жемчужного плетения (Ил.14) и жемчужного низания (Ил.15).

«Плетение – способ ручного соединения нитей, стеблей растений, прутьев, полос бересты и луба и подобных материалов, при котором каждый элемент проходит попеременно то сверху, то снизу других, под прямым или косым углом. С глубокой древности в технике плетения создавали самые необходимые предметы одежды, быта, промысловую утварь, орудия труда, жилые и хозяйственные постройки»[57].

«Низание – древняя техника изготовления украшений, основной прием которой состоит в надевании более или менее однородных предметов с отверстием на нить, конский волос, шнур из кожи и т.п. Простейшим из таких украшений являются бусы. Первоначально люди использовали для низания предметы, созданные природой: камни, раковины, зубы и кости животных, плоды и семена растений. Как полагают исследователи, самым древним из сохранившихся бус около 100 тыс. лет (раскопки в Израиле)»[58].

Из вышеизложенных терминологических определений можно заключить: если украшение декорировано жемчужинами, нанизанными на нитку, это означает низание. Примером такого вида декора могут служить серьги-двойчатки XVII века из коллекции М. П. Боткина, где речной жемчуг нанизан на изящную серебряную проволоку и прикреплен к швензе. (Ил.16)

---

[56] Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2-х томах. — М.: Искусство, 1992. (Театральные мемуары). Т. 1. Лавры. Странствия / предисл. М. И. Цветаевой. — 399 с.
[57]Мадлевская Е. Л. Русские народные украшения (из собрания Русского этнографического музея). — М.: Издательство Бослен, 2021. — С.123.
[58]Там же. С. 99.

В словаре диалектных названий украшений в книге «Русские народные украшения (из собрания Русского этнографического музея)» Е.Л. Мадлевской: «Низка, низь – (общ.-рус.) нитка жемчуга, бус, бисера <…> Панизка – (сев.-рус.) короткие жемчужные бусы в одну нитку <…> Снизка (арх.), снизень (смол.), снизни (пск.), снизок (волог., нижегор., тамб.) и т.д. – нитка бус или украшение из нескольких жемчужных ниток». Таким образом, можно сделать вывод о том, что название ювелирным украшениям из жемчуга дано исходя из техники изготовления жемчужного декора, когда бусины нанизаны на нить, проволоку либо конский волос[59].

Техника плетения в украшениях представляет собой конструктивно-декоративный метод, характеризующийся переплетением нитей с нанизанным жемчугом или использованием соединительных бусин между низками. Анализируя данную технику, целесообразно обратиться к терминологическому аппарату, предложенному Е.Л. Мадлевской в словаре диалектных названий украшений: «Плетни (арх.) – серьги, сплетенные из жемчуга, белых бусин или бисера под жемчуг»[60].

Техника плетения демонстрирует эволюцию от функционального назначения каркаса к декоративно-художественному. Первоначально выполняя конструктивную роль в структуре изделий, плетение постепенно трансформировалось в самостоятельный художественный прием.

Как отмечает Е.М. Мадлевская, изначально техника плетения носила утилитарный характер, обеспечивая прочность конструкции украшений. В процессе эволюции в плетеные структуры стали включаться декоративные элементы: бусины из различных материалов, цветные нити, жемчуг, рубленый перламутр, не имевшие функциональной нагрузки и служившие исключительно для художественного обогащения изделий [61].

Существенные изменения в технике плетения произошли в XVIII–XIX веках, когда она приобрела выраженный эстетический характер. Трансформации

[59]Там же. С.99.
[60] Там же. С.251.
[61] Там же. С.250

подверглись композиционные схемы и технические приемы, направленные на выявление декоративных качеств материалов и создание сложных орнаментальных структур.

В книге И.В. Баклановой «Материалы для словаря русских женских украшений»[62] рассматриваются разнообразные типы декора, выполненного техникой жемчужного плетения.

В исторической практике существовала устоявшаяся классификация речного жемчуга по размеру и форме. Крупный жемчуг правильной сферической формы диаметром от 4 мм и более назывался «скатным» (от слова «скатиться») и ценился наиболее высоко. «Зерновым» или «семенным» именовали мелкий жемчуг диаметром 1–3 мм, напоминающий по размеру зерна проса или пшеницы, — именно он составлял основную массу добываемого в России речного жемчуга. Жемчужины неправильной формы назывались «рогатый жемчуг» или «угольчатый». Так же выделяют «половинчатый» жемчуг, используемый для шитья. Существовали критерии оценки по блески и цветы : самый ценный -белый жемчуг с серебристым или розоватым, менее качественным называли «руднявым» , то есть с желтоватым или грязным оттенком.

Исследование морфологии народных украшений открывает возможность проследить, как на протяжении столетий складывались и видоизменялись художественные техники жемчужного декора. Особенно показателен в этом отношении сравнительный анализ различных декоративных приёмов, например сравнение с зернью. Зернь — один из древнейших приёмов украшения металлических изделий , который строится на том, что крошечные металлические шарики, каждый из которых представляет собой идеально оплавленную каплю золота или серебра, выкладываются на гладкую поверхность предмета, образуя геометрические орнаментальные мотивы: ромбы, треугольники, розетки, ленточные бордюры. Жемчужная обнизь действует по сходному принципу — мелкие округлые элементы, расположенные рядами или по контуру узора, создавая

[62] Бакланова И.В. Материалы для словаря русских женских украшений. Славянская диалектная лексикография: Материалы конференции. СПб.: Наука, 2011. – С.120.

узоры. Однако при всём внешнем сходстве между этими двумя техниками существует принципиальное технологическое различие, которое необходимо учитывать.

Специфика физических свойств жемчуга, не позволяющая применять термическую обработку для крепления к металлическому основанию (в отличие от металлических гранул зерни, фиксируемых методом пайки), обусловила формирование альтернативной технологии крепления — нанизывания на нить. Данная технологическая трансформация иллюстрирует не только эволюцию ремесленных техник, но и преемственность художественных традиций в декоративно-прикладном искусстве России.

С жемчужным плетением, выполненные из мелкого речного жемчуга, служили изысканным дополнением к головным уборам, накосникам, шейным и другим съемным украшениям национального костюма. Характерным примером являются серьги начала XIX века (Ил. 17), выполненные в виде гирлянды из ажурно сплетенных ромбиков, соединенных между собой золочеными металлическими розетками-швензами.

Украшением народного костюма жемчужным декором занимались крестьянки (Ил. 18), в монастырях убранством предметов церковной утвари занимались монахини (Ил. 19), в то время как добыча жемчуга осуществлялась исключительно мужчинами.

В связи с высоким спросом на искусных рукодельниц повсеместно создавались специализированные мастерские — «светлицы», функционировавшие как при монастырях, так и в светской среде. Известны мастерские князей Старицких, бояр Годуновых, купцов Строгановых и других представителей знати и купечества.

Руководство мастерскими, как правило, осуществляла хозяйка дома — боярыня, княгиня или царица, сама владевшая искусством рукоделия. Численность работниц была различна и вплоть до 100 человек. В мастерских знатных особ работали жены и дочери служилых людей, в менее знатных домах — крестьянки.

При анализе материалов, из которых складывались жемчужные украшения Русского Севера, нельзя обойти вниманием конский волос — материал, на первый взгляд далёкий от ювелирного дела, однако игравший в нём совершенно незаменимую роль. Именно конский волос служил основным каркасным элементом, определявшим структуру и пространственную форму многих изделий. Этот материал обладал уникальными физико-механическими свойствами, непосредственно влиявшими на технологические и художественные характеристики произведений.

Применение конского волоса в декоративно-прикладном искусстве имеет длительную историю. По свидетельству этнографических источников, «в старину с бахромой из конского волоса оторачивали верхнее платье» [63].

Конский волос представляет собой универсальное природное сырье, отличающееся доступностью, пластичностью и эстетическими качествами. Естественное разнообразие оттенков (от белого до черного) позволяло создавать полихромные орнаментальные композиции без применения красителей. В культуре ряда народов из конского волоса изготавливались гобелены, предметы обихода и элементы одежды, обладавшие терморегулирующими свойствами.

В конце XVIII века конский волос получил распространение в ювелирном искусстве Северных губерний России как основа для низания речного жемчуга. Мастера использовали его благодаря комплексу технологических качеств: эластичности, пластичности, прочности и малому удельному весу.

Морфологически конский волос состоит из видимого стержня и корня. При использовании в декоративных целях применялся стержень, получаемый путем стрижки (в отличие от щетины, которую выдергивали с корнем).

Стержень конского волоса имеет цилиндрическую форму с круглым сечением, гладкой поверхностью и характерным блеском. Структурно он состоит из трех концентрических слоев: наружного чешуйчатого (защитная функция),

[63]Попова В. Г. Конский волос – новые возможности для творчества. Министерство образования Республика Саха (Якутия), Таас-Юрях. 2012. —С.6.

среднего коркового (прочность и эластичность) и внутреннего сердцевинного (легкость).

Физико-механические свойства конского волоса обеспечивали его технологическую пригодность для низания жемчуга. Основные характеристики:

- длина стержня (максимальная у волос хвоста — до 80-100 см);
- диаметр (постоянный по длине стержня; волосы гривы тоньше хвостовых);
- прочность на разрыв (сопоставима со стальной проволокой аналогичного диаметра);
- эластичность и способность к восстановлению формы;
- цветовая палитра (от черного до белого);
- блеск (наибольший у волоса, полученного от живых животных).

Волосы хвоста, гривы и челки не подвержены сезонной линьке, что обусловливает их значительную длину и прочность. Диаметр и прочность зависят от возраста животного и условий содержания. Высокая прочность объясняется преобладанием коркового слоя над редуцированной сердцевиной. В традиционном искусстве наиболее ценными считались белый и черный волос.

Наряду с конским волосом в исторических источниках упоминается применение нитей из различных материалов. Наиболее распространенными были хлопковые нити (мягкость, прочность), конопляные (долговечность, устойчивость к влаге) ,льняные (прочность крепления, особенно в церковном шитье) и шелковые нити (легкие , но нежные и недостаточно прочные).

Для плетения и низания жемчуга в XVIII–XIX веках использовали костяные иглы, изготавливавшиеся из полых костей домашних птиц (кур, гусей, уток) и крупных рыб (щука, судак) характерны для северных регионов. Изготовление костяных игл передавалось из поколения в поколение как семейное ремесло.Кость очищали, заостряли один конец и проделывали ушко с противоположной стороны.

Костяные иглы имели преимущества перед металлическими: не повреждали нежную поверхность жемчуга, не оставляли темных следов при трении, обладали упругостью, предотвращавшей поломку при работе.

В современной практике экспериментальной реконструкции жемчужного плетения используются специализированные бисерные иглы (№10-16), характеризующиеся постоянством диаметра по всей длине, что обеспечивает равномерное прохождение через отверстия жемчуга.

### 1.3. Приемы плетения и низания из речного жемчуга: способы и разновидности

Разнообразие жемчужного низания и плетения определялось техническими приемами и конструктивными решениями. В XVIII веке каркасы отличались относительной простотой, тогда как в XIX столетии появились сложные системы, что привело к усложнению схем плетения при сохранении базовых принципов низания и переплетения.

В технике низания жемчуга существует ряд методов, различающихся способом расположения зерен. Базовым приемом является последовательное линейное нанизывание на одну или две нити, включая метод «веревочки» — одинарной или двойной.

Техника плетения «рясная» (от «рясны» — бахрома) представляла жемчужные пряди, именуемые в древних рукописях «прятями», скрепленные кольцами и имеющие длину около 35 сантиметров (Ил. 20). Одним из распространенных методов является техника «в рефид» или «в рефеть» (Ил.21). Метод «в сетку» или «в клетку» , «крестик» по структуре близок к технике «рефети» (Ил. 22). Техника, получившая выразительное название «в шамхать», строится на размещении жемчужных зёрен в порядке, воспроизводящем чередование клеток шахматной доски: каждое зерно следующего ряда приходится не строго под зерном предыдущего, а смещается в промежуток между двумя соседними, образуя характерную диагональную сетку. Этот приём был особенно распространён при изготовлении пристяжных ожерелий-воротников.

Помимо более простых орнаментальных решений существуют сложные : узор «трав» , а так же использование жемчуга для создание надписей , как на народном костюме , так и на церковной утвари (Ил. 23).

XVIII век характеризуется другими технически приемами : нанизывание на жесткий каркас из металлической проволоки или пластины (Ил.24); сочетание с золотым плетением, где ажурные элементы были разделительными элементами(Ил.25); применение жемчужной бахромы в подвесках серег (Ил.26); применение крупных жемчужин как композиционных центров в окружении драгоценных камней. Плетение этого периода отличается четкостью линий , а так же тенденцией к усложнению формы.

В девятнадцатом столетии мастера-ювелиры вступили в полосу активного экспериментирования с формой и конструкцией украшений. Совершенствование металлических каркасов — более тонких, изящных и вместе с тем достаточно прочных, чтобы выдерживать вес жемчужного набора, — а также появление разнообразных типов швенз существенно расширило арсенал доступных решений и заметно усложнило схемы плетения. При этом базовые приёмы, унаследованные от предшествующих поколений, — низание на нить, переплетение, сажение — не были отброшены, а продолжали служить структурной основой, на которую наслаивались новые, более изощрённые техники.

Усовершенствованные каркасы дали возможность создавать объёмные украшения (Ил.27), в которых жемчужины крепились на тончайших металлических элементах, едва различимых глазом и оттого не нарушавших впечатления лёгкости и цельности. Открывшиеся технологические возможности вдохновили мастеров на художественные поиски, и в жемчужном декоре появились мотивы, прежде для него нехарактерные: цветочные гирлянды с изящно провисающими дугами, тяжёлые виноградные гроздья, в которых крупные зёрна неправильной формы имитировали спелые ягоды, и разнообразные растительные формы.

Среди технических нововведений этого периода особого упоминания заслуживает так называемое узелковое плетение. Суть его состояла в том, что между жемчужинами, нанизанными на нить, завязывались миниатюрные узелки, фиксировавшие каждое зерно на строго отведённом ему месте. Благодаря этому приёму жемчужины прочно удерживались даже на изогнутых, криволинейных

участках изделия, не сбивались в кучу и не скользили произвольно по нити, а сама конструкция сохраняла гибкость и подвижность, мягко следуя за движениями тела.

Ещё одной новаторской техникой стало плетение «внахлёст» (Ил.28). Здесь каждую последующую нить пропускали сквозь жемчужины, уже закреплённые на предыдущих нитях, в результате чего ряды ложились друг на друга подобно рыбьей чешуе или набегающим волнам. Этот приём выглядел особенно эффектно при работе с крупным жемчугом неправильных очертаний: барочные зёрна, перекрывая друг друга под разными углами (Ил.29).

Мастера научились виртуозно совмещать в одном изделии нити разной длины и толщины с жемчужинами различного калибра, варьируя плотность посадки зёрен от участка к участку (Ил.30). Там, где нити были длиннее, а зёрна посажены разреженно, возникал эффект воздушности и прозрачности; где плотнее — ощущение насыщенности и весомости. Чередование этих зон рождало многослойные, динамичные композиции, в которых глаз различал и передний, и задний план, как в миниатюрном рельефе. Возросла и изобретательность в конструировании застёжек: миниатюрные разъёмные замочки искусно прятались между жемчужин, оставаясь незаметными и позволяя свободно надевать и снимать украшение без риска повредить хрупкие нити плетения.

В рамках проведённого исследования была предпринята серия технико-технологических экспериментов, направленных на реконструкцию разных типов плетения. Работа велась на основе предварительно разработанных схем, воспроизводивших как простейшие базовые раппорты, так и более сложные орнаментальные структуры. Главной целью экспериментальной части стал сравнительный анализ свойств конского волоса — традиционного каркасного материала — и ряда современных альтернатив: металлической проволоки, шёлковой нити и нейлоновой лески. Каждый из этих материалов опробовался в качестве основы для плетения фрагментов, имитирующих жемчужную обнизь, с тем чтобы оценить их упругость, прочность, удобство в работе и визуальную незаметность в готовом изделии. Конечной задачей было определить, какой из материалов наиболее пригоден для использования в реставрационной практике —

при восстановлении повреждённых участков подлинных памятников и при воссоздании утраченных элементов жемчужного декора.

В качестве объектов для проведения реконструктивных экспериментов были отобраны следующие исторические памятника из собрания Государственного исторического музея:

1. Серьга XIX века (инвентарный номер ОК 15043), выполненная в технике "монастырского плетения" («Крестик») (Ил. 31, Ил.32).

2. Серьга XVIII века (инвентарный номер ОК 15069), изготовленная методом "косой сетки" (Ил. 33, Ил. 34).

3. Швенза (инвентарный номер ОК 15047), демонстрирующая технику "мозаичного плетения" (Ил. 35, Ил.36).

Анализ результатов эксперимента по плетению на проволоке (Ил. 37) выявил существенные недостатки данного материала для изготовления обнизи. Основными факторами, препятствующими эффективному использованию проволоки, являются:

1. Утрата пластичности, что противоречит основной концепции легкой и ажурной жемчужной обнизи.

2. Технологические сложности в процессе работы, связанные с постоянным нагортовыванием проволоки.

3. Низкая прочность материала, приводящая к частым разрывам при создании переплетений.

Таким образом, применение проволоки в качестве основы для плетения жемчужной обнизи нивелирует эстетические и функциональные характеристики данного декоративного элемента, что делает ее использование нецелесообразным в контексте реставрационных и реконструктивных работ.

В рамках проводимого эксперимента по реконструкции исторических техник плетения был использован конский волос в качестве основного материала. Процесс плетения осуществлялся на специализированном коврике для бисероплетения, изготовленном из бархатной ткани, обеспечивающей необходимую фиксацию элементов.

Примечательно, что в ходе работы не потребовалось применение иглы для нанизывания бусин, что обусловлено специфическими физико-механическими свойствами конского волоса, а именно: оптимальным сочетанием упругости и жесткости (Ил. 38, Ил. 39, Ил. 40). Данные характеристики материала позволяют осуществлять одновременное продевание через несколько бусин, что существенно оптимизирует процесс плетения.

В процессе формирования новых ячеек плетения возникла необходимость их временной фиксации. Для этой цели были использованы портняжные булавки, которые закрепляли структуру на бархатном коврике без нарушения целостности материала.

Эксперимент показал, что плетение на конском волосе получается одновременно гибким и упругим ,оно легко принимает нужную форму и хорошо её держит. Это свойство объясняется самой природой материала: конский волос достаточно жёсток, чтобы «запомнить» изгиб, но при этом не ломается и не теряет эластичности, что является важным признаком для реставраторов.

В ходе исследования была реконструирована техника плетения с использованием шелковой нити в качестве основы. Эксперимент проводился с помощью иглы, без применения специального коврика для плетения. Данный подход обусловлен предположениемо неспособности фрагмента плетения на шелковой нити сохранять заданную форму (Ил. 41, Ил. 42, Ил.43).

Процесс плетения осуществлялся в навису, что позволило оценить материал в плетении без дополнительных средств фиксации. Использование иглы было обусловлено физическими свойствами шелковой нити, в частности, ее гибкостью и малым диаметром.

Анализ результатов эксперимента выявил следующие закономерности:

1) плетение, выполненное на шелковой нити, демонстрирует низкую способность к сохранению заданной формы;

2) наблюдается значительная деформация структуры плетения под воздействием собственного веса и внешних факторов;

3) отсутствие жесткости и упругости в шелковой нити приводит к нестабильности геометрии плетения.

На основании полученных данных можно сделать вывод о том, что плетение, выполненное на шелковой нити, не соответствует требованиям, неспособность сохранять заданную форму существенно ограничивает функциональность и эстетические качества такого плетения и не соответствует историческим образцам, возможно, результат эксперимента косвенно зависел от состава и качества использованной нити.

Техника плетения на синтетической нити , как альтернативного материала для проведения реставрационных работы.

В рамках данного исследования был проведен сравнительный эксперимент по реконструкции исторической техники плетения с использованием синтетической лески в качестве современной альтернативной основы. Метод плетения был разработан с учетом опыта плетения на конском волосе, что провести сравнение с этим матерлом.

Процесс плетения на леске продемонстрировал высокую степень сходства с техникой, применяемой при работе с конским волосом (Ил. 44, Ил. 45, Ил.46). В отличии от конского волоса , работы с леской потребовала использование дополнительного инструментария (иглы). После удаления временных креплений (булавок) из сплетенного образца, он сохранял свою форму на леске, не деформируясь. Плетение оказалось очень прочным и упругим. Оно выдерживало нажатия, возвращаясь в исходное состояние, и не деформировалось даже при намеренном сильном нажанитии.

В итоге проведенных экспериментов можно предположить, что синтетическая леска может стать альтернативой конскому волосу в реконструкции старинных методов плетения. Но, есть и существенное технологическое отличие: в то время как конский волос благодаря своей жесткости легко продевается через отверстие бусины без дополнительных инструментов, более гибкая и мягкая леска требует использования иглы , что может повлиять на плотность плетения и требует дополнительных исследований.

Помимо теоретических выводов, проведённые опыты дали и рабочую методику, по которой можно оценивать пригодность того или иного материала для воспроизведения старинного плетения. Каждый материал проверялся по трёмкритериям — прочность и упругость, удобство в работе и приближенность к историческому оригиналу. Такой подход позволяет сравнивать разные основы между собой и обоснованно выбирать ту, что ближе всего к историческому оригиналу. Такой комплексный подход позволяет объективно оценивать любые новые материалы, которые могут появиться для реставрации в будущем.

### 1.4. Техника «сажения» жемчуга и приемы шитья жемчуга на тканевых поверхностях

Анализ техники «сажения» жемчугом, проведённый на исторических образцах, позволяет восстановить последовательность операций, из которых складывался этот кропотливый процесс, и выделить несколько ключевых этапов, каждый из которых требовал от мастерицы определённых навыков и инструментов.

Однако прежде чем жемчужные зёрна оказывались на нити, им предстояло пройти тщательную сортировку — этап, который может показаться подготовительным, но в действительности имел решающее значение для качества будущего изделия. Мастерица раскладывала жемчужины на специально подготовленной поверхности ,как правило, на куске плотной ткани тёмного цвета с матовой, неблестящей текстурой. Тёмный фон позволял отчётливо различать тончайшие оттенки белого, кремового, розоватого и сероватого, а матовость исключала посторонние блики, способные исказить восприятие собственного блеска жемчужин. На этой импровизированной рабочей площадке зёрна группировались по размеру, форме и цвету — так, чтобы в каждом ряду готового изделия жемчужины выглядели однородно и не выбивались из общего строя ни величиной, ни тоном.

Отсортированные зёрна нанизывались на длинную белую нить, прочную и одновременно достаточно тонкую, чтобы свободно проходить сквозь просверленные в жемчужинах отверстия. Материалом служил лён или шёлк,

причём толщина нити подбиралась в прямой зависимости от калибра жемчужин: для мелких зёрен бралась нить потоньше, для крупных — покрепче и потолще. Само нанизывание производилось при помощи иглы, однако источники фиксируют и любопытный приём, позволявший облегчить эту операцию: между иглой и основной нитью вставляли короткий отрезок щетины, жёсткий кончик которой легче проскальзывал в узкое отверстие жемчужины и протягивал за собой более мягкую нить. При изготовлении головных уборов, где от каркаса требовалась повышенная упругость, вместо льняной или шёлковой нити использовали конский волос — он придавал конструкции эластичность и способность держать заданную форму, о чём подробно говорилось выше.

Когда нить была заполнена жемчужинами, наступал следующий этап — её закрепление на особом приспособлении, носившем название «витейка». Витейка представляла собой небольшой стержень треугольного сечения с утолщением на одном конце, напоминающим головку булавки.

Длинная нить с нанизанными жемчужинами моталась  на этот стержень, и форма его сечения обеспечивала надёжный захват, благодаря утолщенному концу, намотка надежно удерживалась на стержне. что помогала нити не путаться и не соскальзывать, позволяя закрепить нить с обратной стороны изделия. Устроена витейка так, что мастерица могла регулировать натяжение нити на ходу, не отрываясь от работы: чуть повернула стержень в одну сторону — подтянула провисшее, в другую — ослабила там, где нить перетянулась(Ил. 47).

Вышивали справа налево — так было удобнее, и, главное, рука не затирала рисунок, заранее нанесённый на ткань. Сам узор размечали по-разному: мелом или углем, это зависело от используемой ткани.

Рисунок для вышивки не всегда придумывала та, кто потом сидела за пяльцами. Нередко узор создавал отдельный человек — «знаменщик», по сути профессиональный художник, владевший навыком построения орнамента. Он наносил на ткань контур будущей композиции, а вышивальщица уже заполняла его жемчугом и нитью.

Степень вовлеченности последних зависела от уровня сложности предполагаемой вышивки.

Документальные свидетельства середины XVIII века[64] предоставляют информацию о деятельности Посника Дмитриева сына Ростовца, который специализировался на "знаменовании" покровов. Этот термин обозначал процесс разработки и нанесения узора на ткань, предшествующий непосредственной вышивке. Примечательно, что созданные им орнаментальные композиции впоследствии воплощались в материале посредством техники жемчужного шитья.

Процесс "сажения" жемчугом характеризовался специфической эргономикой рабочего пространства мастерицы. Во время выполнения работы правая рука вышивальщицы располагалась над поверхностью ткани, в то время как левая рука находится под ней. Для обеспечения стабильности положения правой руки и предотвращения деформации вышивки использовался вспомогательный элемент - планка, служащая опорой.

При работе с крупноформатными изделиями, особенно при использовании бархата, обладающего свойством сохранять форму, применялась техника раздельного вышивания центральной части с последующим соединением. Данный метод предполагал работу двух мастериц-вышивальщиц. Процесс организовался следующим образом: вдоль всего полотна на пяльцах размещалась планка значительных размеров, фиксируемая на концах пялец без контакта с вышивкой. Одна мастерица располагалась под пяльцами, вторая - над ними, опираясь на установленную планку.

Технологический процесс пришивания вышитой жемчугом центральной части осуществлялся посредством согласованных действий обоих мастериц. Вышивальщица, находящаяся внизу, осуществляла проведение иглы с закрепленной узлом нитью через край или центр вышивки. Мастерица, сидевшая над пяльцами, принимала иглу, выходившую снизу сквозь натянутую ткань, и, выполнив стежок длиной от двадцати пяти до ста миллиметров, возвращала её

[64] Троицкий, В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века / изд. под набл. А.В. Орешникова. В 2 вып. Вып. 1-2. Л.: Academia, 1928-1930.—С.102

обратно на изнаночную сторону. Именно верхняя вышивальщица задавала ритм и направление работы: она определяла точки, в которых игла должна была пройти сквозь ткань, и заранее намечала их проколами толстой иглы. Эти крошечные отверстия служили ориентирами для нижней вышивальщицы, указывая ей, куда именно направить остриё при очередном проходе, так обеспечивалась согласованность действий двух мастериц, работавших по разные стороны пялец и не видевших друг друга.

Когда предстояло выполнить крупномасштабную работу использовались пяльцы увеличенных размеров, достигавшие трёх-четырёх метров в диаметре. Их изготавливали из прочных пород древесины, чаще всего из дуба, способного выдержать значительное натяжение ткани без деформации обруча. Стойки, на которых устанавливалась эта массивная конструкция, проектировались соразмерно её диаметру и весу для удобства работы мастерицы.

Жемчужную нить укладывали вдоль заранее размеченного рисунка, а сверху прихватывали второй нитью — льняной или шёлковой, белого цвета. Эта прикрепная нить шла поперёк, и на каждое зерно приходился отдельный стежок. Где именно ложился стежок — поверх настила, по его кромке или вдоль обрамляющего шнура, это зависело от устройства конкретного участка вышивки. В итоге жемчужины оказывались плотно прижаты к основе, не ёрзали и не приподнимались.

Закончив ряд, мастерица подкручивала витейку, убирая провисание и выравнивая натяжение нити. Стежки прикрепа, расположенные через равные промежутки, продавливали ткань между зёрнами, отчего возникали неглубокие ячейки — «гнёзда», в которых жемчужины сидели неподвижно, не касаясь друг друга. Это берегло перламутр от истирания и придавало шитью аккуратный, ритмичный облик.

Для реставратора эти «гнёзда» — находка первостепенной важности. Когда жемчуг давно утрачен — осыпался от ветхости или был когда-то спорот, — вмятины на ткани и следы прикрепных стежков всё равно сохраняются. По их величине, глубине и шагу между ними можно достоверно восстановить число зёрен

в ряду, их примерный калибр и порядок размещения. Ткань, по существу, запоминает снятое убранство, и способность «считывать» эту информацию — один из важнейших практических навыков при работе с памятниками жемчужного шитья. Это свойство имеет важное значение для реставрационных работ и исследований исторических памятников, украшенных жемчужной вышивкой. (Ил.48)

Это подтверждается старинными описями : «Покров, и средине камка красная кустарная, на нем вышит образ Знаменья пресвятые Богородицы с Превечным младенцем, около 2 херувима и серафима, по краям и в срединах над лицами подпись низаная мелким жемчугом: у образа пресвятые Богородицы венец низан средним жемчугом , в том венце да у Спасителя в образе в венце 15 камешков в золоте , в том числе 6 изумрудов , 7 яхонтиков черватых , 2 биерна ; кайма атлас зеленой на ней вынезаны слева мелким жемчугом : “Приймите и ядите, се есть тело мое” и прочее ;  на тех словах на мысле тех жемчегу пяти зерен лет , по краям тез слов было тем же жемчугом низано….По кайме мелким жемчугом низано “Пейте от не яви , се есть кровь моя” и прочее  около тех слов по крайм обнизано таким же жемчугом; сначало тех слов на крою твердом след от жемчужных зерен» [65] .

Обычно жемчужное шитье по краям с обеих сторон обшивали шитьем, чаще всего золотным, особенно это характерно для церковных вещей. Такая обводка шнуром жемчужного «сажения» производилась при помощи витейки. О назначении вейтки сохранилась архивная запись: «От царицы из хором принес дьяк Сударьянин Тороканов канитей золоченой да и в свишке серебра 27-1/2 зол. да на витейке золоченого серебра весом и с ветейкой 38-1/2 зол.»[66] .

В Древней Руси шитье жемчугом ценилось высоко и вышивальщица, создававшая жемчужный узор, шила его так, что по изнашиванию ткани, жемчужное шитье, которое являлось более долговечным, можно было вырезать по краю и, не повредив шнура, переложить на новую ткань. При пришивании шнура

[65] Цит. по: Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. – М: Институт русской цивилизации, 2014. – С.80.
[66] Цит. по: Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. – М: Институт русской цивилизации, 2014. – С.80.

иголка вкалывалась в середину крученого шнура. Это обшивание шитья золотным шнуром отмечается в древних описях: «золотной травчат по белой земеле м разными шелки оплечье бархат рашит саженым жемчугом около всего жемчуга обведен золотной веревком , пряденной золотом да на оплечье ж внизу шеснадцать дробниц…»[67].

Пряденое золото (тонкая проволока сплетается с шелковой или хлопковой нитью) в виде веревочки вокруг жемчужного узора очень часть встречается на женских и девичьих головных уборах.

Золотный шнур вокруг жемчужного сажения делается из пряденого золота. Иногда встречаются древние описания памятников жемчужного шитья , где шнур не из пряденого золота, а из канители : «У Пречисте Богородицы пелена праздничная , середина на пелене кайма червата куфтерь крест на пелене в дробницах, дробницы серебряны позолочены , сканые навожены финифты…восмедесят четыре дробницы серебрянвх дробниц сканые с финифтами позолоченных около всях дробниц и закраины у пелены обнизан жемчугом середним и около всего жемчугу и кистцов и дробниц обведены канителью»[68]. (Ил.49)

В композициях декоративного оформления женских головных уборов, характерных для Северных губерний России, наблюдается вариация жемчужного шитья , где жемчужные элементы дополняется , а иногда даже заменяются блетсками(Ил. 50).

Особого внимания заслуживает специфический вид декора, известный как "высокое" или "возвышенное" шитье. Данная техника характеризуется тем, что вышивка осуществляется не непосредственно по ткани, а по объемной накладке. Эта накладка иногда достигала в высоту до 4 сантиметров и изготавливалась из различных материалов, включая бумагу, картон, вату или бересту. Процесс

[67] Цит. по: Якунина, Л. И. История жемчуга в русской одежде: дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – М., 1944. – С.82.
[68] Цит. по: Якунина, Л. И. История жемчуга в русской одежде: дис. ... канд. искусствоведения / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1944. – С.83

создания такого шитья включал несколько этапов: сначала накладка покрывалась тонкой тканью, затем по ней прокладывалась жемчужная нить, которая прошивалась насквозь, закрепляясь на основной ткани изделия.

Ярким примером применения техники "высокого" шитья служат кокошники, характерные для Торопецкого уезда. Отличительной чертой этих головных уборов являются конусообразные шишечки, расположенные в лобной части (Ил. 51).

В ходе настоящего исследования было установлено, что все изученные образцы вышивки, подвергались процедуре подклеивания (Ил. 52). Данный процесс заключался в нанесении специального клеевого состава на оборотную сторону изделия. Основная цель подклеивания заключалась в предотвращении деформации ткани после ее извлечения из пялец, где она подвергалась значительному натяжению в процессе вышивания.

Клеили чаще всего тем, что имелось под рукой, — пшеничным клейстером. Готовили его так: брали непременно мягкую, хорошо просушенную пшеничную муку и разводили холодной водой, а иногда квасом, размешивая до густоты жидковатой сметаны. Потом эту кашицу ставили на огонь и прогревали, помешивая, пока от неё не начинал идти запах, похожий на дух свежего хлеба.Это означало, что крахмал заварился. Тогда клейстер снимали и давали ему остыть.

Наносили его руками, промазывая вышитые участки с изнанки. Если вещь была большой проклеивали всю оборотную сторону целиком. Бывало, клея ложилось слишком много; тогда излишек смывали водой, заодно слегка разжижая загустевший слой. Когда хотели получить склейку покрепче, воду заменяли квасом — кислая среда, видимо, способствовала лучшему сцеплению с волокнами ткани.

Хотя мучной клейстер, казалось бы, должен привлекать насекомых (мучного хрущака)на практике повреждения такого рода встречаются на старинных вышивках крайне редко. Это свидетельствует о высокой эффективности применяемых методов консервации и сохранения вышитых изделий в исторической перспективе.

### 1.5. Символика и семантика украшений из речного жемчуга

В символико-образной структуре костюма Северных и Центральных губерний России XVIII – XIX веков отразились история и самобытная народная культура, менталитет населения, художественно-эстетические традиции, а также предпочтения в семантике и символике декоративных мотивов. Роль доминанты в ансамбле костюма отводилась украшениям из жемчуга. Жемчуг служил не только дополнением и художественным оформлением элементов наряда, но и выражением знаково-символической системы русского народного костюма в целом. При этом семиотика их была прямо пропорциональна «знаковости» и обратно пропорциональна «вещности»[69]. Символическая нагрузка украшений менялась соответственно с предназначением костюма. Так, если в будничном костюме она была минимальна, то в праздничном и свадебных кратно возрастала. Издавна на Руси жемчуг считался символом первозданной природы, чистоты души, совершенства, непорочности и святости. Он, в числе прочих самоцветных камней, наиболее часто упоминался в русских народных песнях, сказках и преданиях, былинах, поговорках-приговорках[70]. Этнографические материалы и фольклор, широко представленный в литературе, содержат краткие, но чрезвычайно ценные сведения об украшениях из жемчуга в ансамбле народного костюма, позволяющие исследовать их символику и семантику. В девичей и женской праздничной и свадебной одеждах жемчуг преимущественно служил материалом для декора головных украшений (женских и девичьих), накосников, наручей, серег, нагрудных и шейных украшений.

Заметим, что граница головы как сакрального «вместилища» энергии человека и его жизненной силы в разделении двух миров – верхнего и нижнего – проходит на уровне шеи[71]. Поэтому шея нуждалась в особой системе защиты (обереге). Такая защитная функция отводится воротнику одежды и шейным украшениям.

---

[69] Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. С. 9.

[70] Кучко В.С. Жемчуг в русском фольклоре // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24. № 3. — С. 118-123.

[71] Шилова Л.А. Северный русский народный костюм – архаика или современность? // Система ценностей современного общества. 2013. № 32. —С. 205.

«Верхний мир» был представлен головными украшениями, серьгами, накосниками, височными подвесками. Девичьи головные уборы декорировали жемчужной поднизью, которая спускалась на лоб, или жемчужными ряснами. Первоначально такие украшения выражали идею связи «Небо-Земля». Жемчуг, как природный символ, олицетворял капли и струи воды, снег и дождь, падающие с неба и питающие землю. Эти украшения использовали для нарядов девушек, а также молодых женщин, еще не имеющих детей.

Важно отметить, что узор жемчужной вышивки девичьих головных уборов отличался от жемчужного узора, которым декорировали женские головные уборы. На праздничном девичьем головном уборе – жемчужном венце XIX века (Ил.53), расположены семь стилизованных женских полуфигур, представленных в форме пятилепестковых цветков. Эти образы связаны с идеей процветания, плодоносящих сил природы, которое, в свою очередь, знаменует производительный период в жизни женщины. Таким образом, декор девичьего венца свидетельствует о том, что девушка достигла детородного возраста и может быть выдана замуж. Многие годы бытовала традиция венчать невест именно в жемчужных венцах.

Интересен праздничный девичий головной убор второй половины XVIII столетия – подчелок (Ил.54). Жемчугом расшито его очелье и боковые ленты, а «вышивкой по бели» выполнены круглые пятилучевые розетки[72]. Форма розеток также ассоциируется с женской полуфигурой, руки которой устремлены к небу. Жемчуг символизирует чистоту души и невинность девичества, а в сочетании со стилизованной женской фигурой выражает связи с солнечной плодоносящей энергией. Часто молодые девушки надевали подчелок на предсвадебный девичник.

Рассмотрим жемчужную повязку XIX века – головной убор, дополнявший девичий костюм Русского Севера (Ил.55). Пять розеток, вышитых жемчугом, напоминают снежинки с восьмью расходящимися лучами – характерный северный узор. Низ повязки декорирован жемчужной поднизью.

[72] Валькевич С.И. Девичьи головные уборы Русского Севера в народной русской культуре XVIII-XIX веков // Научный журнал КубГАУ. 2017. № 128(04). —С. 314.

Как отмечалось выше, поднизи из жемчуга выражали идею связи Неба и Земли, олицетворяя водные струи (снег или дождь), которые, падая с неба на землю, насыщая ее влагой, необходимой для плодородной почвы. Узор из восьмилучевых снежинок подкрепляет данную символику. Такое сочетание символов дождя и снега одновременно встречается исключительно на повязках Архангельской губернии, где преобладает холодная и снежная погода[73].

Обратимся к еще одной композиции узора повязки северных губерний (Ил.56). В центральной части головного убора жемчугом вышиты пять стилизованных женщин, руки которых приподняты, и пять круглых розеток с пятилепестковыми цветками (лучами). Низ повязки декорирован жемчужной поднизью (узорной волнистой сеткой).

Выраженная через жемчужную поднизь идея связи Неба, влаги, питающей Землю (плодородие), в сочетании с идеей связи с Богом (чистота души, фигуры с поднятыми к небу руками) и Солнцем ассоциируется с новой жизнью – деторождением, рожаницами.

Кокошники жительниц северных губерний отличались особенно богато украшались жемчугом. Рассмотрим особый – «однорогий» – кокошник конца XIX века (Ил.57). Половинчатым жемчугом и жемчужинами расшито очелье кокошника, его «ушки», нижняя часть убора декорирована многорядной жемчужной поднизью. Очелье орнаментировано сложным образом с применением техники рельефного шитья. Символически жемчужины напоминают морозный иней, словно тронувший поверхность кокошника, или крупную утреннюю росу. Жемчужная поднизь символизирует струи воды (дождя или снега), снисходящие на землю. Так головной убор отражает идею Неба, его связи с Землей.

Жемчужины в заборошнике, представляющем собой воротник-подкову, жемчугах и ожерелках являются символами первозданной природы, олицетворяя струи воды в стремительных и шумных реках Русского Севера. В этом также выражается связь с Небом (небесная влага в виде дождя или снега питает реки).

[73] Там же. С. 316.

Таким образом, можно заключить, что семантически украшения из жемчуга головных уборов северных губерний России отражают целую систему верхнего мира (Неба). Это подтверждает преобладание в композициях узоров таких символических изображений, как солнце, струи воды (влаги – дождя или снега), стилизованных женских полуфигур с поднятыми руками.

Жемчужные венцы завершают семь элементов, ассоциирующихся с солнцем – такое украшение означает, что девушка достигла детородного возраста и может быть выдана замуж, потому что Солнце знаменует производительный период в жизни женщины. На жемчужных повязках пять элементов в форме стилизованных женских полуфигур с поднятыми руками символизируют чистоту, невинность и девичество. Связь с Солнцем также выражает достижение девушкой детородного возраста и возможность скорого венчания.

**Выводы по I главе**

В первой главе диссертационного исследования осуществлялось изучение жемчужного промысла, исторических техник плетения, шитья и низания из речного жемчуга на основе анализа памятников из собраний Государственного Исторического музея, Российского Этнографического музея с последующей экспериментальной реконструкцией выявленных технологических приемов.

Природно-климатические условия Русского Севера обеспечивали формирование жемчуга высокого качества, не уступавшего морскому. Масштаб промысла: более 150 рек и Онежское озеро, развитая система добычи и обработки речного жемчуга создала материальную базу для формирования специализированных художественных техник его применения в декоративно-прикладном искусстве.

Генезис приемов жемчужного шитья в России связан с устойчивыми традициями, которые прослеживаются с XV века, при расцвете в XVII столетии и оформлении в XVIII веке в четкую систему как в технико-технологических приемах, так и в средствах художественной выразительности. В XVIII–XIX это техника "сажения по бели" с подклеиванием основы (выявлена во всех

исследованных образцах вышивки) с использованием специализированных инструментов, с комбинированием шитья с золотным обводом. Выявлено функциональное значение конструктивных элементов техники жемчужного шитья: поперечные стежки формировали характерные "гнезда", сохраняющиеся после утраты декора и позволяющие реконструировать исходные параметры вышивки (количество, размер и расположение жемчужин); применение витейки обеспечивало равномерное натяжение нити и плотное прилегание жемчужин к поверхности; золотной обводной шнур выполнял конструктивную функцию, позволяя переносить вышивку на новую текстильную основу. Когда жемчуг осыпается, на ткани остаются вмятины-«гнёзда» и следы прикрепных стежков. По ним реставратор может довольно точно установить, сколько зёрен было в каждом ряду, какой они имели калибр и в каком порядке располагались. Фактически основа хранит слепок утраченного убранства, и это делает возможной научно обоснованную реконструкцию первоначального орнамента — обстоятельство, принципиально важное при работе с памятниками восемнадцатого и девятнадцатого столетий.

Конский волос, применявшийся в качестве каркасной нити при низании в техниках «рясная», «в рефид», «в сетку», «в шамхать», определял не одну лишь прочность готовых вещей. Благодаря природной упругости и жёсткости он позволял строить сложные объёмно-пространственные композиции ,которые сохраняли заданный силуэт, удобно сидели на теле и обладали выразительной, живой пластикой. К девятнадцатому веку конструктивные решения заметно усложнились: мастерицы освоили узелковое плетение, приём «внахлёст», научились совмещать нити разной толщины и варьировать плотность посадки зёрен от участка к участку. Всё это вело к появлению композиций, более богатых ритмически и пластически, чем те, что знал предшествующий век.

В целом жемчужный декор в русском искусстве этого периода был не отдельным ремеслом, а комплексной художественной практикой на стыке низания, вышивки и ювелирного дела. Жемчуг свободно сочетался с золотным и серебряным шитьём, стразами, блёстками, стеклярусом,и в этом соединении

разнородных материалов и приёмов отражался общий ход стилевого развития эпохи. Большие художественные стили не проходили мимо народного и церковного мастерства: их влияние проступало в орнаментальных мотивах, в тяготении к симметрии или, напротив, к свободной асимметрии, в самом характере сочетания жемчуга с другими декоративными элементами.

Структура символики и семантики украшений из жемчуга в XVIII XIX веках в традиционном искусстве русского Севера сохраняла древние представления о синкретизме образа жизни людей и мироустройстве, основанном на взаимосвязи Неба, Солнца, Земли, человека, как неотъемлемой части природы и мироздания. Анализ фольклорных источников подтвердил устойчивую семантическую связь образа жемчуга с космогоническими и природными мотивами в народном сознании.

Связь жемчуга с женской энергией, образом хрустальной чистоты, внутреннего света, россыпью жемчужных зерен, олицетворявших плодоносящую женскую силу в XVIII – XIX веках сохраняется в народных обрядах на уровне исторической традиции больше в формах изделий, особенно в женских головных украшениях, тогда как в орнаментальных композициях отмечается влияние декоративных мотивов барокко-рококо.

## Глава II. Художественное формообразование и технико-технологические особенности жемчужного декора в традиционном костюме Русского Севера XVIII-XIX вв.

### 2.1. Жемчужный декор в комплексе народного костюма Северных губерний России

В XVIII–XIX веках в Северных губерниях Российской империи речной жемчуг был одним из самых распространенных материалов, используемых в украшении женского костюма. Свидетельства этого можно найти в архивных документах, хранящихся в музейных коллекциях материальных артефактах, художественных и литературных произведениях, а также богатом устном и музыкальном фольклоре русских поселенцев на Севере.

С давних времен Каргополье славилось своим искусным жемчужным шитьем. Традиции этого мастерства берут начало на Руси в XII веке. Согласно информации гидролога Г. Штукенберга, Олонецкая губерния являлась одной из территорий, изобилующих реками с раковинами–жемчужницами. Добытый там жемчуг был по качеству ничуть не хуже заграничного, уступая лишь крупному крымскому жемчугу («кафимскому»). Г. Штукенберг в журнале Министерства народного просвещения за 1849 год писал, что нет в Европе страны, которая была бы, как Россия богата реками и ручьями, в которых водятся жемчужные раковины[74]. Большая часть из тридцати жемчуженосных рек России расположена в Северных губерниях[75].

О наличии жемчуга в Олонецкой губернии сообщалось в губернских ведомостях: “На дне некоторых речек нашей Олонецкой губернии встречаются раковины, в скорлуп которых находятся зерна жемчуга. К числу таких речек, между прочим, относятся р. Немени и ея приток Пажа, впадающая в Онежское озеро, река Пяльма и р. Туба, тоже несущая свои воды в широкое Онего”[76].

[74] Штукенберг Г. О реках России, в которых родятся жемчужные раковины // Журнал Министерства народного просвещения. — СПб., 1849. — Ч. LXII, отд. VII. — С. 54.
[75] Там же. — С.55-57.
[76]Несколько слов о ловле жемчуга в Олонецкой губернии // Олонецкие губернские ведомости. 1894. № 25. — С.6.

Исследователь Л.И. Якунина утверждает, что в XV–XVI веках северный жемчуг был широко известен на Руси, а в XVIII веке добываемый на севере жемчуг был близок по качеству к привозному[77]. Более других ценился добытый жемчуг на реке Варзуге. Ловля жемчуга осуществлялась в устье Северной Двины и на многочисленных речках, впадающих в Белое море. Жемчуг также добывали в бассейне реки Онеги и Онежского озера. Жемчужный промысел в России процветал особенно в Кандалакшском заливе, где жемчужницы водились в изобилии. Западная часть Терского берега, бассейны рек Варзуги и Поной славились своими богатыми жемчужными уловами. На Пинежье реки отличались быстрым течением и в них раковины жемчужницы не водились. Однако, также как поморский и мезенский, костюмы пинежанок были также обильно украшен жемчугом. «Поморский жемчуг», который добывали на побережье Белого моря, был скатный, половинчатый, гирьками. Скатный – жемчуг округлой, правильной формы с матовым блеском. Его собирали на тонкую нитку и делали ожерелья, украшали головные повязки. Половинчатый жемчуг был непригоден для подвесок и ожерелков. Его использовали для украшения женских головных уборов, нашивая или приклеивая.

В торговле мелкий жемчуг вытянутой, каплевидной формы называли "гирьками". Его использовали в основном для украшения головных уборов, таких как кокошники и повязки. Эти жемчужины крепились к нижнему краю, обрамляя лоб и создавая эффект легкого покачивания благодаря своей форме. Русский традиционный костюм, в отличие от простой одежды, нес в себе глубокий культурный смысл, отражая повседневную и обрядовую жизнь. Даже у бедных крестьянок одежда была разнообразной, с отдельными комплектами для будней, работы, праздников и свадьбы, каждый из которых имел свои украшения. Головной убор занимал особое место в этой системе.

[77] Якунина, Л. И. Русское шитье жемчугом. – М: Искусство, 1955. – 159 с.

Облик костюма формировался не случайно, а под влиянием определённых факторов, таких как климат, особенности местности и хозяйственная деятельность.

В суровых северных губерниях, где долгая зима требовала плотных тканей и многослойности, костюм выглядел иначе, чем в чернозёмных южных уездах с их жарким летом.

Женский костюм обнаруживал развитое ансамблевое мышление. Рубаха, сарафан или понёва, передник, пояс, нагрудное украшение, головной убор — всё это подбиралось и надевалось не порознь, а как единое целое, где ни одна деталь не спорила с другой. Костюм являл собой, в сущности, визуальный язык, через который русский народ выражал и воспроизводил свои представления о мире, о месте человека в нём, о границах дозволенного и прекрасного.[78]

Климат определял материалы изготовления одежды. На Севере — в Архангельской, Олонецкой, Вологодской губерниях — долгая, морозная зима заставляла шить одежду из овчины, оленьих шкур и плотного домотканого сукна, а поверх надевать тулупы и шубы мехом внутрь. Южнее, в Тульской, Курской или Воронежской губерниях, где лето наступало раньше и стояло жарче, предпочтение отдавали льняному и конопляному полотну, а позднее — привозному хлопку, из которых кроили просторные, хорошо продуваемые рубахи и лёгкие понёвы. Мастерицы использовали разнообразные техники и материалы, что придавало костюмному комплексу особенную красоту и уникальность.

Для полноты исследования необходимо разобрать типологию, состав народного костюма Северных губерний и проанализировать бытование его элементов.

Разнообразие костюма, особенно женского, связано с обширностью территории расселения русского народа. Этнографы выделяют несколько основных комплекса женской одежды[79]:

1. С сарафаном: характерен для большей части Русского Севера.

[78]Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М.: Легбытиздат, 1994. —С.24.

[79] Кислуха Л.Ф. Народный костюм русского Севера XIX – начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»– Санкт-Петербург : Северный паломник, 2006. – 256 с.

2.  С поневой: характерен больше для южных губерний.

2. С юбкой-андараком: отличается более локальным распространением.

3. С кубельком: имеет ограниченную географию распространения.

Понёва и сарафан, как наиболее распространенные комплексы, отражают ключевые элементы традиционной женской одежды.

Изучение этнографических материалов позволяет провести более глубокий анализ каждого из комплексов женской одежды, выявив их особенности и культурные значения. Например, понёва, символизируя землю и плодородие, могла варьироваться в зависимости от региона и принадлежности к определенной социальной группе. Сарафан, часто украшенный вышивкой, не только защищал от холода, но и выражал индивидуальность и статус женщины.

Русский народный костюм не был статичным явлением, он постоянно развивался, адаптируясь к историческим событиям и веяниям.

На севере России древнейшим женским нарядом был сарафан. Уже в шестнадцатом-семнадцатом веках на Севере и в ряде центральных губерний оформился костюмный ансамбль, знакомый нам как сарафанный комплекс: рубаха, пояс и собственно сарафан. Он прижился быстро, разошёлся по огромной территории и со временем стал восприниматься как воплощение русского национального костюма.

В восемнадцатом веке дворянство и городские сословия, увлечённые европейской модой, стали переходить на платья западного покроя, и сарафан постепенно ушёл из их обихода. Но в деревне он никуда не делся — крестьянки носили его вплоть до двадцатого века, и для них он оставался самой привычной, самой «своей» одеждой.

В состав традиционного крестьянского костюма сарафан входил наряду с холщовой рубахой. В XVII веке сарафан представлял собой цельное платье, которое могли носить как с рукавами, так и без них. В этот период также существовала высокая юбка на лямках, которую также называли "сарафаном". Сарафан, в сочетании с рубахой, кокошником или венцом в это время был неотъемлемым элементом женского костюма во всех сословиях России. Различия

состояли в используемых материалах, декоре и украшениях, отражая социальный статус и материальный достаток.

По своему назначению сарафаны делились на две категории: будничные и праздничные. Будничные шили из недорогих материалов, в то время как праздничные сарафаны изготавливали из более дорогих тканей, таких как парча, шелк. Декоративные элементы, применявшиеся для украшения сарафанов, также зависели от его предназначения. Праздничные сарафаны украшали деталями из кружева, шелковых лент, тесьмы и бахромы, будничные модели отличались минимальным декором.

В XIX веке сарафан стал более узким, подчеркивая фигуру, появились модели с застежкой спереди, с запахом и с юбкой в складку. В середине XIX века сарафан окончательно стал крестьянской одеждой. Крестьянки носили сарафан как праздничную, повседневную и рабочую одежду, сохраняя эту традицию вплоть до начала 1920-х годов.

Традиционный праздничный женский народный костюм отличался богатством декоративных элементов (Ил.59-65).

Важным аспектом исследования традиционного русского костюма является символика и ритуальное значение декоративных элементов. Каждое украшение несло определенный смысл, связанный с верованиями, обычаями. Для северного народного костюма характерен выдержанный колорит, связанный с неяркой северной природой, с тонкими нюансными цветовыми сочетаниями. Жемчуг белого цвета, перламутр, стекла и бисер сближенных тонов как нельзя лучше подходили для декоративного убранства. В ювелирных изделиях белое плетение стелется по каркасу золотого цвета, а в кокошниках по однотонному фону сложного красного цвета, дополненному золотной вышивкой.

Зимним женским головным убором Севера России служила шапка, шитая жемчугом. Она изготовлялась из цветной кожи и красочных тканей: бархата, парчи, атласа — и расшивалась золотым и жемчужным шитьем. Как и праздничные душегреи, особенно в зажиточных семьях, богато украшались жемчужным шитьем по вороту, бортам, пройме и подолу, часто в сочетании с золотным шитьем.

Необходимой частью русской одежды были пояса, часто расшитые жемчугом. Таким поясом перехватывали праздничные атласные сарафаны. Жемчуг украшал рукавицы, как мужские, так и женские.

Использование жемчуга в женской одежде было тесно связано с традициями. Предположительно, использование жемчуга уходит корнями в более ранние исторические периоды, когда он использовался в обрядовых украшениях (колты и ряны).

И.Ф. Кислуха, исследователь русского народного костюма, отмечает, что особенности исторического развития Русского Севера способствовали сохранению традиционной формы костюма, отличающейся в каждой губернии.

Русский Север — Карелия, Поморье с Кемским уездом, Каргополь, Вытегра, Лодейнопольский уезд , они лежал далеко от столиц и крупных городов, куда европейская мода проникала в первую очередь. Эта отдалённость, которая в иных отношениях была помехой, для традиционной культуры оказалась спасительной: здесь не торопились менять привычный уклад, и старинные ремёсла, обряды, бытовые обычаи дожили почти нетронутыми до начала двадцатого века. Праздничный костюм оставался таким , как и в прошлые столетия, жемчужные украшения по-прежнему были его неотъемлемой частью (Ил. 66).

Вместе с тем Север не был замкнутым миром. Отхожие промыслы гнали мужчин в города, и оттуда они привозили не только деньги, но и новые вкусы, вещи, материалы. Фабричные ткани, стеклярус, блёстки довольно быстро вошли в обиход северных мастериц. Однако заимствование шло на удивление избирательно: новый материал принимали охотно, а форму и смысл не трогали.

Таким образом, традиции северного народного костюма сохранились благодаря сочетанию удаленности региона и избирательному принятию городских новшеств.

## 2.2. Головные украшения – девичьи и женские: региональные и конструктивно-художественные особенности

Для северных головных уборов  жемчуг был не просто украшением, а едва ли не обязательной принадлежностью. Кокошники, повязки, венцы, хранящиеся сегодня в музейных фондах, почти сплошь унизаны мелким, неброским жемчугом — не привозным морским, а своим, местным, добытым из раковин-жемчужниц в холодных реках Русского Севера. Зёрна эти редко бывали крупными или безупречно круглыми, зато доставались  сравнительно легко и стоили не слишком дорого, что и позволяло использовать их в большом количестве. Помимо вольного промысла в реках, существовала и практика разведения жемчужниц в прудах , что являлось своего рода зачаток культивирования. Достоверных сведений об этих хозяйствах сохранилось немного, но из разрозненных упоминаний в документах известно, что подобных прудовых заведений было несколько, и жемчуг оттуда тоже шёл на украшение одежды и головных уборов. В XVII в. одно из них было основано в Сольвычегодске Строгановыми[80].

Разнообразие форм традиционных уборов на Русском Севере обусловлено комплексом взаимосвязанных факторов, включая историко-культурные традиции, особенности социально-экономического уклада, природно-климатические условия.

Девичьи головные уборы:

Девичьи головные уборы отличались от женских одним принципиальным признаком — они оставляли открытыми макушку и косу, потому что распущенная или заплетённая в одну косу причёска была знаком незамужнего положения.

Кокошник, который носили девушки, представлял собой жёсткий обруч или широкую повязку, украшенную жемчугом, бисером и лентами, — он обрамлял лицо, но верх головы не закрывал. Повязка — лента, мягкая или укреплённая на твёрдой основе, охватывала лоб и тоже оставляла темя свободным; расшивали её жемчугом и золотной нитью, порой очень богато. Коруна — высокий венец с зубцами по верхнему краю , надевалась на свадьбу и превращала невесту в

[80] Там же. — С.122

«царицу» торжества. Косник, он же накосник, украшал саму косу: это могла быть нарядная лента или сетка с жемчужными подвесками, вплетённая в волосы.

После замужества всё менялось. Волосы полагалось прятать целиком — показать их считалось позором, отсюда и слово «опростоволоситься». Кокошник замужней женщины был устроен иначе, чем девичий: твёрдое очелье разных форм — полукруглое, треугольное, цилиндрическое , которое полностью закрывало голову. Венец, или коруна, — высокий, с зубчатым верхом, густо унизанный жемчугом, предназначался для свадьбы и самых больших праздников и был особенно распространён в Архангельской и Вологодской губерниях. Под верхний убор надевали ещё два слоя: борушку — мягкий тонкий чепец, плотно облегавший голову, чтобы ни один волосок не выбился наружу, и подчёлок, узкую повязку на лоб, которая помогала закрепить кокошник и дополнительно прикрывала волосы у висков.

Повойник — мягкая шапочка, целиком скрывавшая волосы, который был, пожалуй, самым привычным убором замужней женщины. Его могли носить и сам по себе, в будни, и как нижний слой, поддевая под нарядный кокошник в праздник.

Сорока представляла собой мягкий тканевый убор с боковыми лопастями, которые называли «крыльями», их расправляли по бокам головы, и они придавали силуэту характерную ширину. Надевали сороку поверх повойника. Важно не путать её с южнорусской тёзкой: северная сорока не имела под собой рогатой кички и выглядела совсем иначе.

Кичка, или кика, — это уже не самостоятельный головной убор, а жёсткая основа, каркас, на который сверху крепились другие части — позатыльник, налобник, покрывало. Узнавалась она сразу по характерным выступам надо лбом, напоминавшим рожки, и была распространена главным образом в южных губерниях.

Принципиальное различие между девичьими и женскими головными уборами заключалось в степени закрытости волос: девичьи уборы оставляли макушку и косу открытыми, демонстрируя незамужний статус, тогда как женские

полностью скрывали волосы, что являлось обязательным требованием для замужней женщины.

*Повязка* (Ил.67) представляла собой наиболее простой и распространенный девичий головной убор, бытовавший во всех губерниях Русского Севера. Конструктивно повязка выполнялась в виде узкой полосы ткани или ленты, охватывавшей лоб и закреплявшейся на затылке, оставляя темя и косу полностью открытыми. Ширина повязки варьировалась от 3 до 8 см. В будничном варианте повязка изготавливалась из простого холста или крашенины с минимальным декором — тканым узором или простой вышивкой красными нитями. Праздничные повязки выполнялись на твердой основе из картона или проклеенного холста, обтягивались шелком, кумачом или парчой и богато украшались вышивкой цветными нитями, бисером, стеклярусом, реже — речным жемчугом. Орнаментальные мотивы включали геометрические узоры (ромбы, зигзаги, кресты), растительные элементы (стилизованные цветы, листья, побеги) и зооморфные изображения (птицы, кони). По краям повязки часто крепились ленты, которые вплетались в косу или свободно спускались по спине, подчеркивая девичий статус владелицы.

*Подчелок* (Ил. 68) в северных губерниях представлял собой более сложный девичий праздничный головной убор, отличавшийся от простой повязки наличием жесткого декорированного очелья. Конструкция подчелка состояла из мягкой тканевой ленты, охватывавшей голову, к которой сверху пришивалось ажурное очелье высотой от 5 до 12 см. Очелье выполнялось на твердой основе из картона или бересты, обтягивалось шелком или парчой и украшалось жемчужным шитьем, бисером, рубкой (мелко нарезанным стеклярусом), блестками. Жемчужный декор локализовался на очелье, создавая растительные или геометрические орнаменты — цветочные розетки, виноградные гроздья, стилизованные деревца. Техники исполнения включали шитье "по бели", когда жемчужины нашивались на предварительно выложенный настил из белого шнура, создавая рельефную фактуру, а также низание — плетение сетки из жемчужных нитей. По нижнему краю очелья часто располагалась поднизь из одного-двух рядов мелкого жемчуга

или бисера, обрамлявшая лоб девушки. Подчелок надевался на лоб, оставляя темя и косу открытыми, что подчеркивало девичий статус владелицы. Данный головной убор надевался к комплексе праздничного костюма.

*Венец или коруна,* (Ил.69) В XVI-XVII веках на севере Руси девушки носили особый, очень торжественный головной убор – венец или коруну. Это убор открытого типа без задней части, то есть он оставлял макушку и косу открытыми , визуально напоминающий царскую корону с высоким обручем с зубчатым краем, который молодая девушка надевала на свадьбу. По поверьям , зубцы, называемые "городками", служили оберегом от зла. Количество зубцов варьировалось от 5 до 12 , а высота достигала 7 см. Высота венца была 15-25 см , основа изготавливалась из картона, бересты обтягивалась дорогими тканями- парчой, штофом, бархатом и обильно декорировалась жемчугом, золотными нитями, перламутром ,цветным стеклом, а иногда и драгоценными камнями. Орнаментальные решения включали растительные мотивы, геометрические узоры , преимущественно ромбы, кресты и звезды, и символические изображения - древо жизни, птицы. По нижнему краю венца располагалась жемчужная поднизь, обычно в виде сетки, из нескольких рядов, иногда спускавшаяся до бровей. К венцу крепились атласные ленты, которые вплетались в косу невесты.

Среди поднизей девичьего венца Олонецкой губернии выделяются три локальных типа, которые различаются по техники изготовления и художественному решению (Ил.70). Олонецкая поднизь выполнялась в виде крупноячеистой сеткой из речного жемчуга иногда в сочетании с бисером, низки располагались горизонтальными рядами с удлинением к центру изделия (ко лбу). Заонежская поднизь отличается плотным плетением из мелкого речного жемчуга мелкого растра 1–2 мм в технике «крестик» или «рефеть», подобнее о которой рассказывалась выше. Пудожская поднизь изготавливалась из речного жемчуга более крупного растра и имела отличия в технике плетения. Все три типа поднизей крепились к очелью с помощью льняного или шёлкового шнура (Ил.71).

Главной функцией венца было участие в свадебном обряде, где он знаменовал переход девушки в замужний статус. После свадьбы венец снимался, а

волосы покрывались женским головным убором, что окончательно закрепляло этот переход. Помимо венцов, в Северных губерниях существовало множество других девичьих головных уборов, отличавшихся по назначению, красоте и использованию в различных ритуалах. Материальная ценность и богатство украшения головного убора не только отражали имущественное положение семьи, но и играли важную роль в брачной стратегии, демонстрируя потенциальным женихам статус и благосостояние невесты.

Девушки из богатых крестьянских семей, обладавшие особенно нарядными праздничными повязками с обильным жемчужным декором, дорогими тканями (парча, бархат) и золотным шитьем, назывались повязочницами. Они выделялись на "метищах" — праздничных гуляниях, где проходили смотрины невест. Богатый головной убор служил маркером благосостояния семьи и привлекал внимание потенциальных женихов[81].

Исследователь П.С. Ефименко пишет о том, что и во время свадебной заплачки невеста должна была быть в повязке. После свадьбы повязка передавалась младшей по возрасту сестре и уже последней сестре доставалась в виде приданого. Если повязки не было, ее занимали на стороне[82].

В музейных собраниях хранятся украшенные жемчугом девичьи повязки, перевязки, подчелки из Архангельского, Мезенского, Пинежского, Холмогорского уездов Архангельской губернии, а также из Каргопольского, Пудожского уездов Олонецкой губернии. (Приложение II. Табл. 1)

*Жемчужный венец (венок).* Во второй половине XVIII века по течению р. Северной Двины, в Шенкурском уезде и соседнем с ним Холмогорском, находились два женских монастыря, где монахини занимались изготовлением икон, предметов церковного облачения, женской одежды и головных уборов с жемчужным (бисерным) и золотным шитьем. Изделия Холмогорского монастыря в XIX веке славились широко за пределами Архангельской губернии[83].

---

[81] Колпакова Н.П. У золотых родников: записки фольклориста. Л., 1975. — С.73.
[82] Ефименко П. Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии/ С.-Петербург : типография Майкова 1872. — С.14.
[83]Шенкурский Свято-Троицкий монастырь [Электронный ресурс]. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_history/11836/Шенкурский (дата обращения: 29.01.2025).

Монастырские мастерские играли важную роль в распространении жемчужного декора в народной среде. Зажиточные крестьяне заказывали в монастырях праздничные головные уборы к свадьбам, монастырские мастерицы обучали светских вышивальщиц, а монастырские образцы служили эталоном для копирования крестьянскими мастерицами. Старые монастырские изделия также могли продаваться или передаваться в крестьянские семьи и переделываться в народные головные уборы.

Жемчужный венец, бытовавший на Пинежье во время обряда "смотренья" ("зарученья") невесты, по-видимому, относится по своему происхождению к продукции монастырских мастерских Архангельской губернии или к народным изделиям, выполненным по монастырским образцам. Пинежье, территориально связанное с Холмогорским и Шенкурским монастырями через речные пути, имело доступ к монастырским изделиям и технологическим знаниям. Характерные технологические признаки пинежских венцов (плотное шитье "по бели", речной жемчуг, растительные орнаменты, сочетание жемчужного и золотного шитья) обнаруживают прямые аналогии с монастырским шитьем XVIII века (Ил.72).

В XVIII в. добыча речного жемчуга уменьшилась, и потому жемчужный венец был не в каждой семье, а порой и единственный на всю округу, поэтому его брали напрокат за деньги.

Г.С. Маслова в исследовании особенностей жемчужных венцов в районе верхнего течения р. Северной Двины (Вологодская губерния) и сравнения их с нижнедвинскими из Архангельской губернии писала о том, что свадебные венцы, бытовавшие в регионе нижнего течения р. Северной Двины, были с пятью или семью выступами полукруглой или заостренной формы[84].

«Жемчужный венок» в структуре свадебных обычаев Пинежья описывается и исследователем Н. П. Колпаковой[85]. Характеристика обряда «смотренья» («зарученья») невесты, где она появлялась в жемчужном венце, дают

[84] Маслова Г. С. Об особенностях народного костюма населения верхнедвинского бассейна в Х1Х – начале XX века //Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973. —С.79.
[85] Колпакова Н. П. Свадебный обряд на Пинеге. —С.117-176.

представление о том, что «жемчужный венок» схож с подобными свадебными головными уборами из собраний музеев.

Информация о «жемчужном венке» на пинежской свадьбе дается также исследователем О.Э. Озаровской. В очерке приведен фотоснимок невесты в повязке и «жемчужном венке». Одевала она его также на обряд смотренья, когда сговор семей с обеих сторон уже состоялся и происходило знакомство с семьей жениха, а зачастую и с ним самим. И невеста была «разубранная и сияющая, как жар–птица» [86].

П.С. Ефименко приводит описание свадебного обряда в Сурско–Сергиевской волости д. Сура и описывает головной убор чолку», который надевала невеста (по описанию, видимо, этот головной убор и есть жемчужный венец) на «посидках», когда собирались подруги и женская родня невесты[87]. Название «чолка» близко к «почелок» – так в соседнем Шенкурском уезде назывался головной убор невесты. В таблице 1 (Приложение II, табл. 1) приведены хранящиеся в музейных коллекциях девичьи жемчужные венцы из Шенкурского уезда и аналогичный по форме и украшению «Венец семигородный» из Пинежского уезда. Исследователь Русского Севера Л. Н. Молотова полагала, что такая форма девичьих жемчужных венцов – одна из древних, и ее прежнее название – «венец с городы или венец теремчат», то есть венец с теремами[88].

В собрании фотографий В.П. Шабельской есть фотоснимок конца XIX века, где представлен наряд невесты в головном уборе «коруне»[89]. Подобный свадебный головной убор с жемчугом находится в коллекции Российского этнографического музея и называется «Коруна – деталь свадебного головного убора» из Вологодской губернии Сольвычегодского уезда (Приложение II.Табл. 1). По мнению исследователей, венцы и коруны Русского Севера в XVII – XIX вв. произошли от сочетания народных и великокняжеских головных уборов. М.А. Сабурова пришла к такому выводу, изучая клады Древней Руси домонгольского времени, корун из

[86] Озаровская О.Э. Самоходка // Красная нива. 1926. № 20. —С.18-19.
[87] Ефименко П. С. Материалы по изучению этнографии русского населения Архангельской губернии. С.81.
[88] Молотова Л. Н. Головные уборы Русского Севера (обзор фондов ГМЭ) //Советская этнография. № 3. 1970. — С.123.
[89] Кислуха Л.Ф. Народный костюм Русского Севера XIX — начала XX века. М., 2006. —С.25

собрания Российского этнографического музея и жемчужных девичьих венцов из Архангельского краеведческого музея[90]

Таким образом, письменные и фотографические источники, свидетельства этнографов и исследования музейных коллекций позволяют реконструировать не только форму и декор девичьих головных уборов Русского Севера, но и их функционирование в контексте свадебной обрядности, социальную значимость и региональные особенности бытования. Накопленный исследовательский материал и сохранившиеся в музейных собраниях образцы дают возможность провести систематический типологический анализ, выявляющий устойчивые конструктивные формы, декоративные приемы и локальные художественные традиции различных уездов Северных губерний.

Анализ девичьих головных уборов Северных губерний России XVIII — начала XX века (Приложение II. Табл. 2) показывает разнообразие форм и орнаментации, отражающее богатство культурных традиций**.**

Собрания музеев, где представлены девичьи головные уборы из северных губерний — от вещей восемнадцатого столетия до образцов начала двадцатого, — позволяют вычленить несколько устойчивых региональных разновидностей. Отличия между ними проступают буквально во всём: в очертаниях очелья, в наборе излюбленных узоров, в том, каким способом крепился декор и какие цвета предпочитала мастерица. По сути, почти каждый уезд со временем выработал собственный, узнаваемый для соседей почерк, в котором сказывались и местные представления о красоте, и то, какие материалы были для исплользования.

*Региональные типы подчелков*

Среди выделяемых типов особого внимания заслуживает каргопольский подчёлок, бытовавший в Олонецкой губернии и датируемый преимущественно второй половиной восемнадцатого века. Его отличает непростая, трёхчастная конструкция. Очелье — передняя, видимая часть — имеет форму прямоугольника, нижний край которого вырезан тремя углообразными фестонами, отчего полоса

[90] Сабурова М.А. О времени появления одной группы корун на Руси / / Древняя Русь и славяне. —М., 1978. —448 с.

приобретает характерный зубчатый силуэт. С тыльной стороны к очелью на узкой планке крепятся три ленты: одна, центральная, спускается по затылку, две боковые — по вискам или за ушами. Такое устройство выглядит нарочито архаично и наводит на мысль о древнем происхождении каргопольской формы, восходящей, возможно, к ещё более ранним, не сохранившимся образцам. Орнамент на очелье поражает насыщенностью и многослойностью: здесь соседствуют стилизованные человеческие фигурки, изображения птиц и зверей, солярные знаки — солнечные диски с шестью или восемью расходящимися лучами — и чисто геометрические мотивы: ромбы, кружки, розетки, выстраивающиеся в плотную, почти ковровую композицию. Центральная лента орнаментирована вертикальной полосой из двенадцати кругов, в которых чередуются стилизованные фигуры и солярные изображения, создавая ритмичную композицию. Боковые ленты украшены полосой из ромбов по краям и стилизованными изображениями с круглыми розетками в нижней части. Посередине боковых лент проходит полоса вишневого бархата с нашитыми стеклянными и металлическими пуговицами, создающая текстурный и цветовой акцент. По нижнему краю располагается узкий серебряный галун и бисерная поднизь из нескольких рядов. Цветовая гамма — вишнево-красная с серебряно-белым декором.

Сольвычегодский тип (Вологодская губерния, XIX век) имеет принципиально иную форму — обруч с копытообразным расширением в верхней передней части и треугольным мыском внизу. Толстый подклад из грубого холста и шерстяной ткани обеспечивает жесткость. Поверхность полностью покрыта плотным бисерным шитьем со стилизованным геометризованным узором. Основной материал — белый бисер с зеленым и желтым для цветовых акцентов. Орнаментальные мотивы — геометрические композиции (ромбы, зигзаги, кресты, треугольники), располагающиеся симметрично относительно центральной оси. Цветовая гамма — белая с зелено-желтыми вкраплениями на красном фоне ситца.

Вологодский головодец (Вологодская губерния, XIX век) отличается дугообразной формой и сплошным золотным декором. Твердая прокладка обтянута красной тканью с белым цветочным узором (ручная выбойка). Плотный выпуклый

орнамент выполнен золотным шитьем "в прикреп" пряденым серебром, полностью покрывая поверхность без свободного фона. По краям — петли для крепления завязок. Цветовая гамма была красно-золотая с серебряными акцентами. Высота невелика (около 9 см), что отличает его от высоких каргопольских и сольвычегодских вариантов.

Шенкурский почелок (Архангельская губерния, вторая четверть XIX века) имеет форму ажурного венца с верхним краем, обрамленным семью фестонами (зубчатыми полукружиями). Эта городчатая форма указывает на взаимовлияние подчелков и венцов в пределах региона. Характерной особенностью является использование позолоченных металлических пластинок, укрепленных на трунцале (металлической пружинящей проволоке), создающих светоотражающую фактуру и звуковой эффект при движении. Орнамент — стилизованный, геометризованный, располагается между фестонами. Конструкция включает несколько слоев проклеенной бумаги, изнанка из красной бумаги. Внизу укреплен на плотную планку с петлями для лент. Цветовая гамма — полихромная, с преобладанием золотых металлических элементов.

*Региональные типы венцов*

Венцы (коруны) представляют собой наиболее торжественную разновидность девичьих головных уборов, использовавшихся преимущественно в свадебной обрядности. Музейные коллекции содержат образцы венцов из различных уездов Северных губерний, демонстрирующие устойчивые региональные традиции формообразования и декора.

Пинежский венец, датируемый второй половиной XIX века и происходящий из Архангельской губернии, представляет собой уникальный девичий свадебный головной убор. Его основа из проклеенной бумаги имеет семь зубцов, но отличается от шенкурских аналогов как по декору, так и по материалам. Орнамент состоит из стилизованных изображений, напоминающих человеческие фигуры или цветы на стеблях, расположенных между зубцами. Декор выполнен преимущественно бисером "по бели", дополненным перламутром, стеклом в оправах и фольгой, что придает венцу характерное для Пинежья многоцветное,

светоотражающее сияние. Вся поверхность фона плотно заполнена металлическими блестками и бисером, создавая сплошной мерцающий эффект. Цветовая палитра преимущественно серебристо-белая с перламутровыми переливами, что контрастирует с жемчужно-золотым декором шенкурских венцов. Этот венец надевался поверх девичьей повязки во время свадебной церемонии.

Сольвычегодская коруна (Вологодская губерния, XIX век) имеет принципиально иную конструкцию по сравнению с архангельскими венцами — в виде полосы из галуна на картонной подложке без выраженных зубцов. Нижняя часть галуна орнаментирована узором из белого бисера, в основе которого лежат кресты — христианский символ, подчеркивающий сакральный характер головного убора и его связь с венчальным обрядом. Посередине пришита выпуклая ажурная деталь, орнаментированная бисерным шитьем "по бели" с использованием золотистой бумаги, трунцала, желтых блестящих бусин и стекляруса, создающая композиционный центр. Внизу располагается мишурный галун, окантованный китайкой (хлопчатобумажной тканью). Цветовая гамма — золотисто-белая с желтыми акцентами на красном фоне ситцевого подклада. Форма сольвычегодской коруны указывает на влияние городской культуры и связь с великокняжескими традициями, проникавшими в народную среду через монастырские мастерские Сольвычегодска, основанные в XVII веке Строгановыми.

Торопецкие девичьи венцы (Приложение II. Табл. I ) отличаются своей формой и декором. М.И. Семевский в своем очерке «Торопец – уездный город Псковской губернии. 1016 -1864 гг.» подробно описывает костюм торопчанки, который состоял из распашного сарафана, обшитого золотым глазетом и венца: «Так называю высокие шапки из картона в виде усеченного конуса; венцы обтянуты серебристым глазетом и высажены жемчугом, к краям пришиты рясны, они закрывают половину лба; в ушах жемчужные четырехугольные с камушками серьги»[91]. С венца спускался на спину белый платок, нередко шелковый, шитый золотом, чтобы платок лежал широко по спине, под него подкладывали накрахмаленный плат или картонную подкладку.

[91] Семевский М.И. Торопец – уездный город Псковской губернии. 1016 – 1864. М., 1864. С. 48.

*Региональные типы повязок*

Архангельские и пинежские повязки (конец XIX — начало XX века) имеют прямоугольное или слегка закругленное очелье на мягкой или слегка уплотненной основе, различаясь характером орнаментации. Характерный мотив — многолепестковые розетки (восьмилепестковые). В архангельском типе центральная часть украшена тремя восьмилепестковыми розетками, по краям — геометрические узоры, выполненные шитьем бусом и перламутровыми плашками. В пинежском типе орнамент включает пять восьмилучевых розеток в виде снежинок, выполненных жемчугом, перламутровыми плашками и бисером, создавая монохромную бело-перламутровую гамму. Обязательный элемент архангельских повязок — бисерная или жемчужная поднизь из пяти фестонов. Подклад — белый или желтый ситец с мелким цветным узором. К пинежской повязке сзади крепилась шелковая лента в крупную клетку желтого, синего, красного, розового и фиолетового цветов, спускавшаяся по спине и вплетавшаяся в косу.

Сольвычегодская повязка (Вологодская губерния, вторая половина XIX века) имеет иную конструкцию. Основа из малинового штофа, спереди нашита широкая полоса серебряного галуна с геометрическим орнаментом (30 × 8,5 см). Над галуном располагается орнаментальная полоса со стилизованной антропоморфной фигурой посередине, фланкируемой птицами по краям, выполненная золотным шитьем "в прикреп" пряденым серебром и мишурой. По краю — узкий галун, создающий композиционную раму. К повязке крепятся длинные ленты из желтой мишурной парчи с вытканными красными и синими цветами, украшенные тремя тканевыми розетками. Цветовая гамма — малиново-золотая с полихромными акцентами.

Олонецкие перевязки из Каргопольского и Вытегорского уездов (XIX — начало XX века) отличаются характерной орнаментацией передней части ажурным воланом, создающим волнообразную линию. Каргопольский тип включает восьмилепестковую розетку посередине волана, выполненную золотным шитьем "в прикреп" позолоченной битью и пряденым серебром с добавлением стеклянных

перламутровых бусин. Задняя часть из шелковой ткани коричневато-розового цвета орнаментирована раппортным узором с мотивом ромба, выполненным золотным шитьем и металлическими блестками, обрамленным серебряным кружевом. Внизу — железные петли для крепления лент. Второй каргопольский вариант из галуна на подкладе из красного кумача имеет более сдержанный декор: перламутром выложена полукруглая линия, от которой спускается поднизь из четырех сеток — верхняя низана жемчугом, нижние — бисером. Вверху жемчугом вышита небольшая шестилепестковая розетка, по ее сторонам — перламутровые плашки, обшитые жемчугом. Этот тип с многорядной жемчужно-бисерной поднизью является наиболее характерным для Каргопольского уезда. Вытегорский тип имеет упрощенную конструкцию — галун с воланом из бисерной сетки в центре, задняя часть из белой шелковой ткани, подклад из розового хлопчатобумажного полотна. Цветовая гамма олонецких перевязок — красная с серебряно-белым декором.

Свадебная перевязка из Онежского уезда Архангельской губернии (конец XIX — начало XX века) представляет собой наиболее богато украшенный вариант. Форма — полоса на твердой основе, по верхним углам округлена. Вся поверхность покрыта сплошным золотным шитьем "в прикреп" пряденым серебром. Внизу посередине располагается пятичастный узор с розетками, выполненный бисерным шитьем "по бели" с использованием стеклянных бусин и стекол в металлических оправах. Поднизь из прозрачного бисера состояла из девяти фестонов, создавая богатое обрамление лица невесты. Свадебный характер подчеркивается исключительным богатством декора и использованием дорогих материалов. Носился с тремя лентами разных цветов, прикалывавшимися брошками — характерный элемент свадебного девичьего костюма Поморья.

***Женские (замужних женщин) головные уборы***

Женские головные уборы принципиально отличались от девичьих, полным сокрытием волос, что являлось строгим требованием традиционной морали. Согласно народным представлениям, показывать волосы замужней женщине считалось большим грехом и могло навлечь несчастья на семью. Женские головные

уборы отличались значительно большим разнообразием форм, конструкций и региональных вариантов по сравнению с девичьими. Основными типами женских головных уборов на Русском Севере были кокошники, венцы (женские, с городками), борушка, повойник, а в южнорусских губерниях — кички с сороками.

*Повойник* (Ил.73) представлял собой базовый нижний головной убор замужней женщины, использовавшийся во всех губерниях России как самостоятельный будничный убор или как нижний слой под праздничные головные уборы (кокошники, венцы, сороки). Конструктивно повойник выполнялся в виде мягкой шапочки, полностью закрывавшей волосы замужней женщины. Форма повойника варьировалась от простого чепца, облегающего голову, до сборника с твердым околышем и мягким верхом, стянутым шнурком. Высота повойника составляла 12–18 см, задняя часть могла иметь удлинение — позатылень, закрывавший заплетенные и уложенные на затылке косы.

Будничные повойники шили из простого отбеленного или крашеного холста, ситца, пестряди. Праздничные повойники изготавливались из более дорогих тканей — шелка, кумача, атласа , и украшались вышивкой цветными нитями, золотным шитьем, бисером, тесьмой, галуном. Орнаментальные мотивы включали растительные узоры, геометрические композиции, иногда — жемчужное шитье (в зажиточных семьях). Декор локализовался преимущественно на околыше и налобной части, создавая узкую полосу орнамента.

Повойник в быту замужней женщины играл тройную роль. Прежде всего, он прятал волосы — показывать их на людях считалось для замужней недопустимым. Кроме того, мягкая ткань повойника служила прокладкой между причёской и тяжёлым верхним убором, не давая жёсткому каркасу кокошника давить на голову и пачкаться от волос. В будни же, когда надевать парадный убор не было нужды, повойник оставался единственным головным покрытием — в нём стряпали, управлялись по хозяйству, выходили во двор. Женщины в возрасте нередко и вовсе обходились одним повойником, повязав поверх него платок, и больше уже не возвращались к громоздким праздничным уборам.

В праздничный костюм северных губерний непременно входил жёсткий, нарядно украшенный головной убор, и самым распространённым из них был *кокошник*. Его декорировали сажением по бели, жемчужным плетением, золотным шитьём — порой всеми тремя приёмами сразу, и тогда убор превращался в настоящее произведение ювелирного искусства. Конструктивно он устроен так: к мягкой шапочке-повойнику или к твёрдому низкому околышу, плотно охватывавшему голову, спереди крепился высокий налобник — очелье, посаженное на жёсткий каркас из бересты, проклеенного холста или картона. Именно очелье определяло силуэт кокошника — полукруглый, килевидный, лопатообразный, и именно оно принимало на себя основную массу декора. Сзади к конструкции пришивался позатыльник — мягкий лоскут из той же ткани, которой было обтянуто очелье; он закрывал затылок и убранные под убор волосы, завершая форму и придавая ей цельность.

По обычаю кокошник полагался молодой замужней женщине, ещё не родившей первого ребёнка. В нём она появлялась на праздничных гуляньях, на церковной службе, в гостях — словом, всюду, где следовало показать себя во всей красе. Убор как бы обозначал рубеж: девичество позади, но молодость ещё при ней. С рождением детей, особенно когда их становилось несколько, женщина постепенно переходила на более скромное покрытие — повойник с платком или кокошник попроще, без обильного жемчуга. Помимо этой социальной маркировки за кокошником стояло и обрядовое содержание. Высокое очелье, поднимавшееся надо лбом, в народном восприятии связывалось с небом и высшими силами. Жемчуг, рассыпанный по его поверхности, ассоциировался с чистотой и достатком, а золотные нити — с солнечным светом и плодородием. Со временем эта обрядовая подоплёка отошла на второй план, однако не исчезла бесследно: отголоски её прочитываются и в фольклорных текстах, и в самом отношении к кокошнику как к вещи не вполне обыденной, стоящей особняком среди прочей одежды.

От уезда к уезду кокошники заметно разнились — очертаниями очелья, набором орнаментальных мотивов, тканями обтяжки и, конечно, количеством и качеством жемчуга. Как и весь костюмный комплекс, головной убор был своего

рода текстом, понятным любому, кто принадлежал к той же среде. По кокошнику было возможно с легкостью определить статус и даже территориальную принадлежность владелицы.

*Однорогие кокошники* (Ил.74) с высоким полукруглым очельем в форме полумесяца были характерны для Архангельской и Вологодской губерний. Высота очелья могла достигать 25–30 см, передняя часть плавно возвышалась над лбом, создавая характерный силуэт, напоминающий нимб или сияние вокруг головы. Жемчужный декор локализовался на очелье, выкладывая растительные или геометрические орнаменты, с обязательной поднизью из жемчужных нитей по нижнему краю. Центральная часть очелья обычно выделялась крупным композиционным элементом — древом жизни, вазоном с цветами, крупной розеткой, — окруженным симметричными боковыми мотивами. Жемчужное шитье выполнялось в технике "по бели", создавая характерную рельефную фактуру.

*Двурогие кокошники* (Ил.75) представляли собой головные уборы с характерным раздвоенным верхним краем, формирующим два симметричных выступа, напоминающих рога. Эти кокошники были распространены на территории Олонецкой губернии и в некоторых уездах Архангельской губернии. Высота этих "рогов" варьировалась от 10 до 20 сантиметров, а их форма могла быть как заостренной, так и округлой. Жемчужная вышивка не только акцентировала форму "рогов", но и заполняла центральную часть очелья, иногда изображая стилизованные деревья или цветы между выступами.

*Лопатообразные, или гребенчатые, кокошники* выделялись среди прочих своим высоким очельем — прямоугольным или трапециевидным, заметно расширяющимся кверху. Носили их главным образом в Ярославской губернии и в некоторых уездах Вологодской. Высота очелья доходила до двадцати-тридцати сантиметров, и такой убор зрительно вытягивал фигуру, придавая женщине торжественную, почти величественную осанку. Верхний край мог быть ровным, чуть скруглённым или оформленным невысокими зубцами. Жемчугом его расшивали, подчёркивая вертикаль: узор шёл продольными полосами либо складывался в крупные растительные композиции ,которые тянулись снизу вверх,

усиливая ощущение высоты. Часто встречался мотив стилизованного древа жизни, занимавшего всю высоту очелья с симметрично расходящимися ветвями. Такая вертикальная композиция визуально удлиняла силуэт женщины и придавала ей величественный вид.

Каркас кокошников, призванный обеспечить их прочность, создавался из тщательно подготовленных материалов: многослойного картона, проклеенного и простеганного холста (в 5–7 слоев) или же из гибкой, но крепкой берестяной пластины.Внешняя обтяжка в богатых семьях изготавливалась из парчи, штофа, бархата — дорогих привозных тканей, поступавших через торговые центры из Западной Европы и Востока. В семьях среднего достатка использовались крашенина, кумач, атлас, шелк — более доступные, но также нарядные ткани. Внутренняя подкладка выполнялась из ситца или холста.

Декор включал жемчужное шитье (речной жемчуг различного размера), золотное и серебряное шитье (металлические нити, обвивающие шелковую или льняную основу), бисер, стеклярус, блестки, цветное стекло, перламутр. Техники исполнения декора включали шитье "по бели" (жемчужины нашивались на предварительно выложенный настил из белого шнура), шитье "в прикреп" (жемчужные нити укладывались параллельными рядами и закреплялись поперечными стежками), низание (плетение сетки из жемчужных или бисерных нитей для поднизи).

*Торопецкий кокошник* — особый тип головного убора, бытовавший в городе Торопце Псковской губернии, с высоким (20–25 см) полукруглым очельем на твердой основе из картона, обтянутой парчой или бархатом (Ил. 76). Торопец, являвшийся крупным торговым центром на пути из Москвы в Петербург. Показательно, что торопецкий тип кокошника можно встретить на множестве портретной живописи первой трети XIX века, в частности в произведениях неизвестных провинциальных мастеров, что свидетельствует о его устойчивом статусе маркера социальной принадлежности к купеческому сословию. Характерной особенностью торопецкого кокошника являлся очень плотный жемчужный декор, покрывавший практически всю поверхность очелья сплошным

ковром. Декор выполнялся в техниках шитья "по бели" (жемчужины на настиле из белого шнура, создававшем высокий рельеф , “высокое шитье”), "в прикреп" (параллельные ряды жемчужных нитей, уложенных вплотную друг к другу) и сквозного шитья крупных жемчужин через отверстие для создания композиционных акцентов. Жемчужное шитье иногда сочеталось с золотным, которое создавало контурный рисунок и заполняло фон между жемчужными элементами.

*Каргопольский кокошник* — региональный вариант, характерный для Каргопольского уезда Олонецкой губернии (Ил. 77). В ходе фольклорной экспедиции в г. Архангельск было проведено комплексное изучение двух каргопольских кокошников начала и конца XIX века, хранящихся в фондах Музея изобразительных искусств. Согласно Е.А. Григорьевой, научному сотруднику Архангельского областного музея, каргопольский кокошник представляет собой шапочку, состоящую из трех основных элементов: очелья с боковыми наушниками (паушами), донца (верхней части, закрывающей темя) и задника (позатыльника). Изученные в экспедиции кокошники демонстрируют разнообразие технологических приемов: использование жемчужного и бисерного плетения для поднизи, а также шитья "по бели" и "в прикреп" для декора очелья. В процессе разговора с хранителем Людмилой Федоровной Кислухой было выяснено, что данные памятники подвергались реставрации в 2015 и 2017 годах во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И.Э. Грабаря.

*Борушка* (Ил. 78) — так называли особую разновидность кокошника-сборника, бытовавшую в ряде уездов Архангельской и Вологодской губерний. Носили её замужние женщины, и уже на ощупь этот убор производил впечатление основательности: каркас набирался из нескольких слоёв картона или туго прокрахмаленного холста — порой до семи, а то и десяти, — которые простёгивались один к другому и образовывали жёсткую, но при этом не слишком тяжёлую основу. Снаружи её обтягивали дорогой тканью — парчой, штофом или бархатом, поверх которой нашивали позумент, то есть металлический галун, и

прокладывали строчки золотной или серебряной нитью. На самых нарядных экземплярах к этому добавлялось ещё и жемчужное шитьё. Изнутри к жёсткому остову подшивали мягкую подкладку из ситца или простого холста .Она не давала картонным слоям натирать голову и впитывала влагу, делая ношение убора куда более удобным, чем можно было бы ожидать от столь монументальной конструкции. Внутренняя часть борушки дополнялась ситцевой или холщовой подкладкой, обеспечивавшей комфорт при ношении.

Форма борушки напоминала кокошник-сборник: высокое очелье (15–22 см) полукруглой формы соединялось с мягким донцем, которое собиралось на шнурок и плотно охватывало голову. Задняя часть завершалась позатыльником, полностью закрывавшим затылок и уложенные волосы. Декор локализовался на очелье и включал жемчужное шитье (растительные мотивы, розетки, завитки), золотное шитье (контуры орнамента, фоновые заполнения), цветные вставки из бархата или парчи контрастных оттенков. По нижнему краю очелья часто располагалась поднизь из 2–4 рядов жемчуга или бисера.

Бытовал особый тип составного женского головного убора, состоявший из двух основных элементов: *кички (нижняя твердая основа) и сороки (верхняя декоративная часть).*

*Кичка, или кика*, (Ил.79) представляла собой нижнюю основу составного головного убора замужних женщин, выполненную в виде мягкой шапочки на твердой основе с характерными выступами-"рогами" надо лбом. Конструкция кички включала мягкую шапочку из холста или ситца, плотно облегающую голову и закрывающую все волосы, к которой крепилась твердая налобная часть с рогами. Основа рогов выполнялась из бересты, картона, проклеенного холста, иногда — из деревянных планок или луба, обтягивалась тканью (кумач, ситец, шелк) и украшалась вышивкой, бисером, стеклярусом.

По форме рогов различались несколько основных типов кичек. Однорогая кичка имела один выступ по центру лба, направленный вверх или слегка вперед, высотой от 8 до 15 см. Форма рога могла быть конической, цилиндрической или копытообразной. Двурогая кичка отличалась двумя симметричными выступами по

сторонам лба, расходящимися под углом или направленными параллельно вверх. Высота рогов варьировалась от 5 до 12 см, расстояние между ними — от 8 до 15 см. Лопатообразная кичка имела широкий плоский выступ над лбом, напоминающий лопату или серп, шириной до 20 см и высотой 8–12 см. Котелкообразная кичка отличалась округлой выпуклой формой без выраженных рогов, напоминая перевернутый котелок или шлем.

Символика рогатой кички имела древние корни, связанные с языческими представлениями о рогатых божествах плодородия, луне (серповидные рога). Рога символизировали женскую плодородящую силу, защиту от злых духов, связь с предками. К XIX веку эта архаичная символика была в значительной степени утрачена, а форма сохранилась как устойчивая локальная традиция.

Жемчужный декор кичек локализовался на рогах и налобной части, создавая растительные или геометрические орнаменты. Техники исполнения включали шитье (бисер пришивался отдельными стежками или короткими низками), низание (плетение бисерных сеток), нашивку готовых элементов (тесьмы, галуна, позумента). Орнаментальные мотивы включали геометрические узоры (ромбы, зигзаги, кресты), растительные элементы (стилизованные цветы, листья, побеги), зооморфные изображения (птицы, кони, олени).

*Сорока* (Ил. 80) представляла собой верхнюю декоративную часть составного головного убора, надеваемую поверх кички и завершавшую праздничный образ замужней женщины. Конструкция сороки была сложной и состояла из нескольких элементов: очелье (налобная часть, закрывавшая рога кички), крылья (боковые лопасти, спускавшиеся к плечам) и хвост (задняя часть, закрывавшая затылок). Каждый элемент выполнялся отдельно, а затем соединялся в единую конструкцию путем пришивания или завязывания лентами.

Очелье изготавливалось из плотной ткани (кумач, ситец, шелк, парча) на твердой основе из картона или проклеенного холста, повторяло форму налобной части кички и богато украшалось вышивкой цветными нитями, золотным шитьем, бисером, стеклярусом, лентами, позументом. Крылья представляли собой две лопасти из той же ткани, что и очелье, или из контрастной ткани, украшенные

вышивкой, кружевом, лентами. Длина крыльев варьировалась от 15 до 40 см, ширина — от 10 до 20 см. Крылья спускались по обеим сторонам лица к плечам, обрамляя лицо и создавая характерный силуэт. Хвост закрывал затылок и заплетенные косы, выполнялся из той же ткани или из холста, мог быть украшен вышивкой или оставаться без декора. Длина хвоста достигала 30–50 см.

Сорока являлась головным убором замужних женщин, однако характер ее использования (повседневный или праздничный) варьировался в зависимости от региональных традиций, социального статуса и материального достатка семьи. В зажиточных семьях богато украшенные сороки с обильной вышивкой, бисером и дорогими тканями (парча, бархат, шелк) надевались только по праздникам — на церковные службы, свадьбы, престольные праздники, крестины, тогда как в будни носили простые повойники или платки. В семьях среднего и малого достатка сороки были проще, вышивка — скромнее, но они также являлись обязательной частью праздничного костюма и надевались по особым случаям.

Описанное типологическое разнообразие женских головных уборов Северных губерний находит материальное подтверждение в музейных коллекциях, содержащих репрезентативные образцы различных региональных типов. Систематический анализ сохранившихся памятников позволяет конкретизировать общие типологические характеристики, выявить локальные особенности декора и технологических приемов, а также проследить эволюцию форм в хронологической перспективе XVIII — начала XX века.

В коллекциях музеев хранятся расшитые жемчугом кокошники, сороки и повойники, представляющие три основных типа, бытовавших в Северных губерниях. Топология представлена преимущественно Каргопольским уездом, в меньшей степени — Пудожским уездом Олонецкой губернии, а также образцами из Вологодской и Архангельской губерний (Приложение II. Табл. 1).

Анализ женских головных уборов, представленных в музейных коллекциях, открывает типологическое и художественное многообразие форм, декора и техник исполнения, характерных для Северных губерний России XVIII — начала XX века. Региональная специфика проявляется в конструктивных особенностях, выборе

орнаментальных мотивов, технологических приемах и цветовых решениях, отражая устойчивые местные традиции. Сделанный анализ музейных коллекций позволяет перейти к более детальному сравнительному анализу конкретных образцов, выявляющему различия в приемах, орнаментах и цветовых решениях различных регионов.

*Кокошники*

Кокошники составляют наиболее многочисленную группу женских головных уборов в музейных коллекциях и демонстрируют значительное региональное разнообразие форм и техник декора. Кокошник (Приложение II.Табл.4) как основной тип праздничного женского головного убора Северных губерний представлен несколькими региональными вариантами, различающимися по форме очелья, конструктивным особенностям, характеру декора и техникам исполнения.

*Кокошники Олонецкой губернии (Каргопольский уезд).* Каргопольский кокошник скроен наподобие невысокой шапочки, от которой вперёд заметно выступает полукруглое очелье — сантиметров пятнадцать-двадцать в высоту. По бокам к нему примыкают так называемые науши, или пауши, — лопасти, прикрывающие уши и виски. Очелье посажено на жёсткую основу из картона или нескольких слоёв холста, склеенных между собой, и снаружи обтянуто парчой, штофом либо бархатом. Сверху конструкцию завершает мягкое донце — оно ложится на темя, — а сзади пришит позатыльник, закрывающий затылок и собранные под убор волосы.

Всю лицевую поверхность — и очелье, и боковые науши — покрывает плотное шитьё из речного жемчуга и бисера, перемежаемое перламутровыми плашками. Жемчуг мелкий, северный, и в массе своей даёт ровную, почти белую поверхность, которая красиво читается на цветном фоне обтяжки. Этот контраст — монохромное жемчужное поле поверх яркой ткани — пожалуй, самая узнаваемая черта каргопольского типа.

Узор строится вокруг центральной круглой розетки, вписанной в ромб, овал или квадрат. По обе стороны от неё симметрично расходятся растительные мотивы

— деревца, цветочные побеги, и вся эта композиция выполнена несколькими техниками. Основной объём декора приходится на шитьё «по бели»: сначала по рисунку выкладывается настил из белого шнура, а уже по нему нашиваются жемчужины, получая заметную приподнятость над тканью. Рядом используется приём «в прикреп» — жемчужные нити укладываются параллельными рядами и через равные промежутки прихватываются поперечными стежками. Третья техника — низание: из мелкого жемчуга или бисера плетётся ажурная сетка-поднизь, которая крепится к нижнему краю очелья и свисает на лоб двумя-пятью рядами мягких фестонов, обрамляя лицо. Боковые наушники украшены золотной вышивкой, создающей растительные или геометрические композиции и контрастирующей с белым жемчужным декором очелья. Подклад выполняется из кумача или ситца, что создает эффектное цветовое сочетание при надевании кокошника и подчеркивает праздничный характер убора.

Социальная дифференциация проявлялась в качестве материалов. Дорогой расшитый жемчугом кокошник с поднизью стоил до тысячи и более рублей (лошадь — около десяти рублей, корова — пять-семь рублей). Бедные семьи носили кокошники, расшитые бисером и стеклярусом вместо жемчуга, с обтяжкой из крашенины или кумача.

Пудожский тип отличается более высоким и узким очельем (20–25 см), часто двурогой формы. Обильное использование бисера и стекляруса в сочетании с жемчугом создает полихромную фактуру. Цветовая гамма включает зеленые, синие, золотые оттенки.

*Кокошники Архангельской губернии*

Пинежский кокошник-сборник имеет твердое очелье (высота 12–18 см) и мягкое донце, собранное на шнурок в складки. Очелье богато расшивалось жемчугом, создавая растительные композиции. Функционально использовался молодыми женщинами в первый год замужества. Надевался после венчания вместе с сарафаном-набивонником. После рождения первого ребенка женщина переходила к повойникам с платками.

Мезенский и Холмогорский типы представлены единичными экземплярами с полукруглым очельем средней высоты (18–23 см) и характерным жемчужным декором в технике "по бели" и "в прикреп". Орнаменты — растительные композиции (цветы, листья, виноградные гроздья), геометрические элементы (розетки, ромбы). Цветовая гамма — красно-золотая.

*Сольвычегодские кокошники* отличаются исключительным богатством декора и использованием дорогих материалов, что свидетельствует о высоком материальном статусе владелиц — преимущественно купеческих жен. Форма очелья — полукруглая, высота составляет 15–22 см, конструкция аналогична каргопольской — твердое очелье, мягкое донце, задник. ольвычегодские кокошники выделяются роскошной вышивкой золотом и серебром, формирующей густые растительные узоры: цветы, виноград, листья и деревья.

Всё очелье покрыто вышивкой сплошь, без единого просвета , в отличие от каргопольских кокошников, где декор распределён свободнее и сдержаннее. Рядом с золотной и серебряной нитью поблёскивают речные перламутровые пластинки и цветные стеклянные бусины, расставляющие яркие акценты на благородном металлическом фоне. Вышивали в двух основных техниках — «в прикреп», когда нить укладывается по поверхности и закрепляется мелкими стежками, и «по карте», когда под нить подкладывается плотная основа, дающая выпуклый рельеф, — а дополняли всё это мишурой и канителью. Цветовая палитра богата и насыщенна: золотая парча дополняется малиновым, голубым или розовым штофом/атласом. Подкладка из узорчатого ситца демонстрирует внимание к деталям. Важной чертой является пышная, многорядная (до 5-7 рядов) жемчужная поднизь, спускающаяся на лоб.

Сольвычегодский сборник, который называли «шамшурой», был устроен так: твёрдое полукруглое очелье высотой от пятнадцати до двадцати сантиметров, а к нему — мягкое донце, заложенное складками, прикрывавшее макушку. Очелье зашивали жемчугом сплошь, без просветов, так что вся лицевая часть превращалась в сплошной узорный ковёр из растительных мотивов. На лоб спускалась жемчужная поднизь в три-пять рядов. У этого убора было строго

определённое место в жизни женщины — надевали его сразу после венчания и носили первый год замужества, а иногда до рождения первенца, после чего переходили к другому головному убору.

Кокошник-шапка (второй сольвычегодский тип) имеет более закрытую форму с полукруглым очельем средней высоты (12–18 см) и мягким донцем, плавно переходящим в позатыльник. Жемчужный декор локализован на очелье, техника — шитье "по бели". Поднизь — 2–4 ряда мелкого жемчуга. Цветовая гамма — красно-золотая.

Торопецкий головной убор замужних женщин по своему типу также относился к кокошнику-шапке. М.И. Семеновский в этнографическом исследовании 1864 года подробно описывает такой головной убор: «Наряды замужних женщин отличаются главным образом головными уборами. Венец, с выходом торопчанки за муж, заменяется кокошником; верх и затылок его из золотой парчи, передняя часть высажена жемчугом и шишками числом до тридцати и более; наибольшая шишка посреди лба; наверху каждой шишки крупная жемчужина; окраину кокошника составляют жемчужные рясны»[92]. Подобные шапки у некоторых торопчанок стоили от двух до семи тысяч рублей серебром. На такой кокошник сверху повязывали белый платок, расшитый золотом, который спускался клином на спину.  Этнограф М.И. Семевский пишет, что в XIX веке торопчанки такие венцы надевали по праздникам, тогда как «В старинные годы …не расставались со своими тяжелыми жемчужными кокошниками; в них они являлись на гульбища, в церкви, в них занимались дома и на кухне»[93]

Тотемский и Великоустюжский типы представлены однорогими кокошниками с высоким полукруглым очельем (25–30 см). Жемчужный декор покрывает всю поверхность, создавая симметричные растительные композиции с центральным мотивом (древо жизни, вазон, крупная розетка). Техника — шитье "по бели", создающее высокий рельеф.

[92] Смеловский М.И. Торопец – уездный город Псковской губернии. 1016 – 1864. М., 1864. С. 48.
[93] Там же. С. 49.

*Кокошник-сборник* представляет – это конструктивный тип, отличающийся от шапочковидных каргопольских и сольвычегодских кокошников наличием мягкого донца, имевшего складки и стянутого шнуром.

Архангельские кокошники-сборники имеют полукруглое очелье средней высоты (12–18 см), украшенное розетками и жемчужным растительным узором. Донце орнаментировано растительным узором золотными нитями, образует пышную форму при стягивании шнурка. Поднизь кокошника - жемчужная или бисерная, состоит из нескольких рядов. Вологодские кокошники-сборники из Сольвычегодского и Вельского уездов отличаются еще большим богатством декора. Весь головной убор украшался золотным шитьем и перламутром, создавая эффект сплошного декоративного покрытия. Задняя часть также декорировалась золотным шитьем и стеклянными бусинами.

*Кокошник-повой* занимает промежуточное положение между мягким повойником и традиционным кокошником с жёстким очельем. Характерна мягкая конструкция без выраженного жесткого очелья, форма повторяет округлость головы. Изготавливается из дорогих тканей — вишневого бархата, малинового штофа — с богатым растительным узором, дополненным зооморфными элементами (небольшие птицы, двуглавый орел). Орнамент выполняется золотным шитьем, мишурой, блестящими элементами (блестки, фольга), создающими светоотражающую фактуру. Техника исполнения — преимущественно золотное шитье "в прикреп" и верхошов. Подклад из коричневой хлопчатобумажной ткани или грубого льняного полотна обеспечивает практичность и комфорт при ношении. Кокошники-повои являются менее парадным вариантом головного убора по сравнению с кокошниками с твердым очельем и использовались в качестве праздничных, но не венчальных или особо торжественных уборов.

*Повойники*

Повойники представлены как самостоятельными будничными или праздничными головными уборами, так и нижними элементами, надевавшимися под кокошники.

Каргопольские повойники имеют твердый околыш (ширина 3–5 см) и сборный верх, стягивавшийся шнурком. Высота — 12–18 см, позатылень — 8–15 см. Будничные — из отбеленного или крашеного холста, ситца. Праздничные — из шелка, кумача, атласа с вышивкой цветными нитями, золотным шитьем, галуном по околышу. В зажиточных семьях — жемчужное или бисерное шитье.

Пудожские повойники отличаются более высоким и жестким околышем (ширина 5–7 см), часто с жемчужным или бисерным шитьем. Декор — геометрические узоры (ромбы, зигзаги, кресты), выполненные жемчугом, бисером, золотными нитями. Цветовая гамма — красная, синяя, золотая. Часто использовались как нижний слой под кокошники.

Пинежские повойники имеют средний по ширине околыш (4–6 см) и сборный верх. Характерна яркая окраска — красный кумач, цветной ситец с набивным орнаментом. Обильный декор вышивкой цветными нитями по околышу. В зажиточных семьях — золотное шитье и бисер. Цветовая гамма — красная, золотая, зеленая.

Мезенские и Холмогорские повойники близки к каргопольским, но с более строгой цветовой гаммой (белая, красная) и менее обильным декором. Будничные — из холста без украшений; праздничные — из кумача или шелка с вышивкой.

Сольвычегодские повойники представлены формой "сборник" с мягким верхом, собранным в складки на твердом околыше (ширина 4–6 см). Декор — вышивка цветными нитями (растительные мотивы), золотное шитье, иногда жемчужное шитье. Цветовая гамма — красная, золотая, белая.

*Сороки*

Сорока (Приложение II.Табл.3) как тип женского головного убора представляет состоит из очелья (налобная часть), боковых крыльев и задника (позатыльника). Характерной особенностью северных *сорок* является отсутствие рогатой кички, что принципиально отличает их от южнорусских образцов.

*Сороки Архангельской губернии (Пинежский, Шенкурский уезды)*

Конструкция включала прямоугольное очелье (высота 6–10 см, ширина 16–22 см). Характерной особенностью было использование парчи, штофа, шелка и

разнообразного вышитого декора. Пинежские сороки часто имели яркую полихромную гамму — красный, золотой, зеленый, синий. Архангельские сороки отличаются использованием дорогих привозных тканей и богатой декоративной отделкой , подкладка сорок обычно изготавливалась из ситца для комфорта ношения. Для очелья характерно применение малинового или голубого штофа с растительным узором, декорированного золоченым пряденым серебром и мишурой. Орнаментальная композиция включает растительные мотивы —изображения гранатов, виноградных гроздей, цветочных побегов, а также птиц и животных. Характерная цветовая гамма архангельских *сорок* —голубо-серебряная с контрастными красно-белыми крыльями.

*Сороки Олонецкой губернии (Каргопольский уезд).* Каргопольская сорока имеет треугольное очелье (высота 8–12 см, ширина основания 15–20 см) — архаичная черта, указывающая на древность типа. Декор включал вышивку цветными нитями в технике счетной глади или тамбурного шва, создававшую геометрические узоры (ромбы, кресты, зигзаги) и стилизованные растительные мотивы. Жемчужное шитье использовалось редко, чаще — бисер и стеклярус. Олонецкие сороки демонстрируют наибольшее типологическое разнообразие форм очелья и декоративных решений. Форма очелья варьируется от треугольной до прямоугольной, что указывает на сосуществование различных локальных традиций в пределах одной губернии. Для материалов характерно преобладание кумача (красной хлопчатобумажной ткани) в качестве основы, дополненного контрастными тканями для очелья — коричневым бархатом, синей или зеленой шелковой тканью в клетку. Орнаментальный репертуар включает стилизованные растительные мотивы (цветки, побеги, круглые плоды), зооморфные изображения (птицы в различных позах) и, реже, антропоморфные фигуры (схематичные изображения человека). Характерным мотивом является многолепестковая розетка (от пяти до двенадцати лепестков), располагающаяся в центре очелья и фланкируемая симметричными растительными элементами. Техники декора включают золотное шитье пряденым серебром, вышивку цветными нитями в технике глади, использование металлических блесток и фольги для создания

акцентов, нашивку бисера, жемчуга и перламутра. Дополнительная отделка желтой хлопчатобумажной тесьмой по краям крыльев и задника создает четкую композиционную раму. Цветовая гамма олонецких *сорок* отличается полихромией.

*Сороки Вологодской губернии (Сольвычегодский уезд).* Конструкция близка к архангельскому типу, но отличалась большей шириной очелья и обильным декором. Материалы — кумач, шелк, парча; декор — золотное шитье, вышивка цветными нитями, аппликация из цветных лоскутов. Характерной особенностью было использование широких лент и позумента по краям, создававших богатую декоративную кайму. В зажиточных семьях украшались бисером и перламутром. Вологодские сороки занимают промежуточное положение между архангельским и олонецким типами, сочетая элементы обеих традиций. По устройству вологодские сороки во многом повторяют архангельские — тот же прямоугольник очелья, боковые крылья, позатыльник, — однако в их убранстве чувствуется соседство с Олонецкой губернией любовь к многоцветному орнаменту, хотя и приглушали её на свой лад. Очелье нередко обтягивали кумачом, совмещая его со штофом или шёлком, а по красному полю пускали золотное шитьё — пышные многолепестковые розетки, вьющиеся побеги, — и добавляли к нему мелкие металлические блёстки и кусочки фольги.При этом общая гамма оставалась заметно сдержаннее, чем у олонецких соседок: яркость уравновешивалась широкими полосами позумента и лентами, которые нашивались по краям очелья и крыльев, образуя плотную декоративную кайму.

Говоря о головном убранстве, нельзя обойти стороной ещё один элемент, тесно связанный с убором, — накосник, украшение, крепившееся к косе или к задней части головного убора.

***Накосник,*** (Приложение II.Табл.I) также известный как косник, представлял собой важный элемент комплекса головного украшения русской девушки.

Накосник завершал собой ту сложную причёску, которую девушка носила напоказ: волосы — обычно двенадцать-четырнадцать прядей — заплетались в одну тугую косу, и чтобы она выглядела толще и наряднее, между прядями вплетали тесьму, нитки с нанизанным жемчугом, цветные ленты. К самому концу косы

накосник привязывали шнуром или лентой, пропущенными сквозь плетение так, чтобы украшение держалось крепко и не сползало.

Встречались накосники повсюду, где жили русские, и уже одна эта повсеместность говорит о том, какое значение придавалось косе в народном сознании. Длинная, густая, нарядно убранная коса считалась верным знаком здоровья, женской силы и красоты — девушка с такой косой невольно привлекала к себе внимание и ценилась выше.

По форме и материалу накосники были очень разными, и в этом разнообразии отражалось сразу несколько вещей — местная традиция, достаток семьи, умение мастерицы, наконец, то, что оказывалось под рукой из тканей и фурнитуры. На Русском Севере их чаще всего шили из шёлка, бархата, парчи или полупарчи; хлопчатобумажные ткани брали куда реже. Изнутри к лицевой ткани подшивали слой стёганого холста или кусок картона — без этой подкладки накосник не держал бы форму и обвисал. Иногда картонную основу красили в красный цвет, и тогда она служила не только каркасом, но и украшением: яркий красный край проглядывал из-под ткани, добавляя вещице нарядности.

Самый незатейливый вариант — просто лента, вплетённая в косу и завязанная бантом на конце. Накосники, представлявшие собой более сложные украшения для кос, подразделялись на два основных типа: объемные, похожие на кисть или помпон, и плоские пластинчатые. Последние могли быть различных геометрических форм – треугольными, круглыми, квадратными – и крепились к косе традиционным способом: шнуром или лентой, продетой сквозь волосы. Также существовали более изысканные формы, например, в виде сердца, голубей, орлов или бантов. Некоторые накосники имели символическое значение; так, украшение в форме голубя предназначалось исключительно для просватанных девушек. Декорировались накосники с обеих сторон золотой вышивкой, перламутром, жемчугом, металлическими элементами, стеклянными вставками и цветной фольгой.(Ил.81)

*Реконструкция накосника:*

В рамках данного раздела исследования осуществляется детальный анализ процесса реконструкции накосника, датируемого XIX веком и предположительно происходящего из северных регионов Российской империи. Рассматриваемый памяник является частью коллекции Н.Л. Шабельской, в настоящее время хранящейся в фондах Метрополитен-музея. (Ил.82).

Форма накосника представлена в виде двух двуглавых орлов, декор накосника выполнен с применением техники "сажение по бели" речным жемчугом с декоративными стеклянными вставками. Оборотная сторона обработана хлопчатобумажной тканью, что позволяет сделать выводы о технологических особенностях изготовления данного типа украшений.

Композиционным центром выступают два орнаментальных элемента в виде стилизованных фигурок орлов, искусно размещенных на бархатной ленте, служащей основой накосника.

Процесс реконструкции накосника включал в себя несколько последовательных этапов, ключевым из которых стало изучение аналогичных памятников и подбор соответствующих материалов. Предварительный этап реконструкции накосника включал в себя тщательное изучение иконографических источников и аналогичных артефактов, хранящихся в музейных коллекциях. Это позволило определить оптимальный набор материалов, необходимых для воссоздания изделия.

В ходе исследования были проанализированы экспонаты, хранящиеся в коллекциях Государственного Исторического музея, Российского Этнографического музея и Государственного Эрмитажа. Однако наиболее близким по своим характеристикам к реконструируемому образцу оказался накосник из фондов Российского Этнографического музея[94], созданный в России в XIX веке. (Ил.83).

[94] В процессе консультации с Верой Георгиевной Холодной, хранителем Особой кладовой народов Поволжья, Прибалтики и Сибири государственного Этнографического музея, выяснилось, что данный экспонат поступил в музейное собрание в качестве дара от Л.А. Пяновского. Леонид Адамович Пяновский (1885-1976) - выдающаяся фигура в истории русского

В процессе реконструкции были использованы следующие материалы:

1. Основа:

- Хлопковый шнур высокой степени крутки (бель) диаметром 1 мм
- Негрунтованный льняной холст, натянутый на подрамник

2. Декоративные элементы:

- Культивированный речной жемчуг китайского производства (диаметром 2-3, 4 и 8 мм), заменивший недоступный северный жемчуг
- Стразы и пайетки
- Канитель
- "Золотной" шнур толщиной 1 мм

3. Вспомогательные материалы:

- Бумага
- Тонкий хлопок
- Лен
- Клеящий состав
- Бархатная лента шириной 5 см

На следующем этапе работы приступили к разработке эскиза изделия. Изначально эскиз создавался на бумаге, с точным воспроизведением размеров (9 х 6,3 см), указанных в музейной документации. Далее, эскиз был перенесен на кальку с миллиметровой сеткой и закреплен на холсте. Особое внимание было уделено проектированию схемы расположения бели, так как этот элемент призван формировать единую, непрерывную линию, пронизывающую все изображение. (Ил.84).

Создание накосника включает несколько этапов. Первым этапом пришивались стазы и группы из них, которую в дальнейшем послужили оснвой и ориентиром для прокладки узора бели.

---

декоративно-прикладного искусства. Особого внимания заслуживает сотрудничество Пяновского с ведущими ювелирными домами и создание уникальных произведений в русском стиле, в частности, для собора в Ницце в середине XX века. Примечательно, что мастерская Пяновского располагалась в историческом здании на Садово-Кудринской улице в Москве, где переплелись его профессиональная деятельность и личная жизнь, благодаря связям с наследницами коллекции русского костюма Н.Л. Шабельской - ее дочерями Верой и Наталией.

Затем формируется основа узора: бель выкладывается по заранее намеченной схеме и надежно закрепляется на ткани. Только после этого можно приступать к пришиванию жемчуга. Обычно бель укладывают в два ряда и фиксируют поперечными стежками хлопковой нитью в тон, обеспечивая прочность.

Завершающий этап – жемчужное декорирование. После укладки бели начинают работать с речным жемчугом. Жемчужины нанизывают на нить и пришивают к бели поперечными стежками, используя нить в тон, чтобы сохранить гармоничный вид изделия.(Ил.85).

Далее накосник декорировали пайетками – мелкими плоскими или рельефными чешуйками из блестящего материала, имеющими круглую или многогранную форму. Это добавляло декору блеск и выразительность. Искусно располагаясь на поверхности изделия, пайетки завершали композицию (Ил.86).

Заключительный этап вышивального процесса заключается в обрамлении бели золотистым шнуром. Данный элемент декора фиксировался по всему периметру накосника посредством поперечных стежков, выполненных нитью, подобранной в тон основному материалу (Ил.87).

Завершающая стадия изготовления накосника представляла собой комплексный процесс сборки изделия, включавшего ряд специфических операций: проклейку, распялку, а также монтаж ленты и подклада.

Характерной особенностью изделий, выполненных в технике сажение по бели, является обработка оборотной стороны клеящим составом. В рамках данного исследования применялся пшеничный клейстер и щетинная кисть. С целью повышения прочности изделия были последовательно наклеены два слоя бумаги, два слоя марли и один слой хлопчатобумажной ткани. Временной интервал, необходимый для полного высыхания каждого слоя, составлял 12 часов.

Следующим этапом являлась распялка изделия, в ходе которой производилось вырезание накосника по контуру с помощью ножниц, с последующей обработкой торцевой части клейстером.

Финальной стадией изготовления накосника стал монтаж бархатной ленты и проклейка оборотной стороны декоративной тканью (Ил.88).

Реконструкция накосника XIX века продемонстрировала все этапы работы: от изучения аналогов и подбора материалов до создания эскиза, настила бели, декорирования и финальной сборки. В ходе работы были воссозданы традиционные техники, что позволило максимально приблизиться к оригинальному изделию.

Головные уборы Северных губерний России XVIII-начала XX века представляют собой культурный феномен, синтезирующий утилитарные, эстетические, семиотические и ритуально-обрядовые аспекты. Морфологический анализ изделий выявляет устойчивую типологическую систему (подчелки, венцы/коруны, повязки, перевязки, сороки, кокошники), характеризующуюся структурной целостностью компонентов (очелье, крылья, задник, донце) при значительной вариативности региональных интерпретаций.

### 2.3. Серьги: типология, конструкции, формообразование, декор

Серьги с речным жемчугом были неотъемлемой частью северорусского костюма, да и русского народного костюма в целом. Их отличало поразительное разнообразие — и по конструкции, и по стилю, и по декору. Менялись они не сами по себе, а вместе со всем костюмным ансамблем: новые формы головных уборов подсказывали новые решения для серёг, и наоборот — всё было взаимосвязано. За два столетия, с начала восемнадцатого и до начала двадцатого века, жемчужные серьги северных губерний прошли долгий путь, сохраняя при этом ярко выраженное своеобразие в технике исполнения, построении формы и характере украшения.

В начале XIX века серьги, стоившие от 30 до 100 рублей, были не просто украшением, а показателем благосостояния семьи , а их демонстрация на праздниках служила заявлением о социальном статусе в деревенском обществе. Однако их ценность выходила за рамки материального: серьги , как и головные уборы передавались из поколения в поколение как семейная реликвия, становясь символом преемственности. Изготавливались серьги , как правило, не мастерских , а самими крестьянами-кустярями, которые адаптировали форму под материалы и

желание заказчиц, но при этом сохраняли общую и устоявшуюся местную традицию изготовления.

Стоит упомянуть, что уже в XVII веке существовали три основные формы серег: "одинцы", "двойчатки" и "тройчатки". Эти серьги представляли собой простую конструкцию, состоящую из одного, двух или трех стержневых элементов, с нанизанным на ним жемчугом или камнем , прикрепленных к толстой проволочной мочке. Также в этот период получают распространение серьги в форме полумесяца – форма восходит к славянский лунницам, с гранеными шариками в качестве подвесок. В дальнейшем выделяются серьги-«голубцы», формы которых исследователи связывают с культурой Новгорода XVI–XVII веков[95]. Эти массивные серебряные украшения имели силуэт, стилизованный под фигурки одной или двух птиц, обращенных друг к другу спинками, декорированными в различных техниках: скань , эмаль, жемчуг и драгоценные камни.В Российском этнографическом музее хранятся серьги–голубцы с жемчугом из Вологодской губернии Никольского уезда начала XVII в. (Приложение II.Табл.1)**.** Этот тип серег продолжал бытовать вплоть до XVIII веке на русском севере , а в частности Пинежье, их носили девушки–невесты.

При создании жемчужных серег использовали различные материалы, такие как тонкая проволока, конский волос и шелк. Основа серег состояла из толстой проволочной дужки с припаянными кольцами для крепления плетения. Серьги крепились височным типом к головными убору так, чтобы их было видно с обеих сторон.

Особо востребованным в XVIII-XX веках стал узор "косая сетка" из жемчуга. С середины XVIII века этот прием активно использовался для украшения металлических основ серег, создавая плоскую сетку , которую крепили к швензе, а в XIX веке ее стали применять для декорирования объемных подвесок. В итоге, почти все серьги с мелким речным жемчугом стали включать этот элемент.

*Серьги-кошели*

[95] Бакланова И.В. Лексика ушных украшений как источник этнокультурной информации// Gwary dziś 6. Aktualne problemy dialektologii slowianskiej. Poznan, Wydawnictwo PTPN, 2012. —С.57-63

Самые ранние известные нам жемчужные серьги, датируемые началом XVIII века, представляли собой плоские, двусторонние ажурные украшения. Их характерный трапециевидный силуэт дал им название «серьги-кошели»(Ил. 89). Эти серьги имели дужки из толстой проволоки, что позволяло также подвешивать их к головным уборам. Такой тип серег получил название серьги-кошели. На Пинежье их носили девушки-повязочницы. В собрании Архангельского музея есть такого типа серьги, привезенные из экспедиции в село Карпогоры. (Приложение II. Табл. 1) Этот тип украшений был характерен для праздничного народного костюма губерний России XVIII века, в частности, Архангельской.

В начале XVIII столетия преобладало плоское плетение. Композиция плетения зачастую дополнялась бусинами из стекла или металла (Ил. 90). В серьгах данной типологии декоративные элементы из иных материалов встречаются с большей частотой, нежели в жемчужных изделиях с металлическим каркасом. Это обусловлено тем, что простая плоская жемчужная сетка на швензах не в полной мере соответствовала эстетике праздничного костюма и могла визуально нивелироваться на фоне богатого декора одежды и головного убора. Для усиления художественной выразительности жемчужную сетку обогащали крупными бусинами, служившими акцентными элементами ювелирного изделия. Дополнительная фурнитура приобреталась у торговцев на ярмарках или в специализированных мастерских.

Мелкие экземпляры бусин изготавливали из прозрачного стекла, при необходимости покрываемого тонкой металлической фольгой для придания золотистого оттенка. Крупные бусины, также однотонные, располагались в центре композиции, имитируя драгоценные камни.

Металлическая фурнитура отличалась разнообразием форм и технологий изготовления. Однако размеры металлических бусин редко были значительными во избежание утяжеления изделия. Распространенным декоративным приемом являлась имитация зерни - рядов миниатюрных металлических шариков, припаянных к цилиндрической основе (Ил. 91). Технология массового производства таких бусин предполагала изготовление первого образца

традиционным способом с последующим созданием двухчастной разъемной формы, заполняемой расплавленным металлом для тиражирования элементов с эффектом зерни.

В качестве дополнительных элементов иногда использовались бусины из природных материалов, таких как береста, глиняные шарики и т.д. Однако эти материалы не подходили для праздничных нарядов и редко сочетались с драгоценным речным жемчугом. Из натуральных материалов чаще всего применяли перламутр, который мог быть мелким в форме "рубки" или более крупным в виде сферических бусин, обычно завершающих ряд жемчужной сетки.

В рамках исследования эволюции серег-«кошелей» можно отметить следующие трансформации в их конструкции и технологии изготовления:

Ранние образцы характеризовались техникой низания на проволоку, в то время как более поздние варианты изготавливались методом плетения на конский волос. Проволочные серьги имели сходство с популярными в XVII веке украшениями - «одинцами», «двойчатками» и «тройчатками» (Ил.92), названными по количеству вертикальных стержней, прикрепленных к швензе. Конструкция этих украшений предполагала соединение стержней одной или двумя поперечными проволоками либо тонким листовым металлом, на которые нанизывались разнообразные бусины и жемчуг.

Серьги-«кошели» конца XVIII века демонстрируют усложнение конструкции: сетка из более тонкой проволоки имеет увеличенное количество стержней и меньших по размеру бусин, закрепленных на пересечениях проволоки.

В отличие от проволочных аналогов, серьги-«кошели» более позднего периода изготавливались путем плетения на конский волос. В данной технике жемчужины фиксировались на сетке посредством плетения, а не низания. Характерной особенностью является венчание каждой ячейки одной бусиной, через которую пропускаются два конца конского волоса (Ил.93).

Эволюция коснулась и конструкции швенз. Ранние типы серег-кошелей с жемчужной обнизью имели массивные швензы из толстой проволоки, напоминающие древние височные кольца XII века, которым приписывалась

обереговая функция. Это поясняет контраст между тяжелым крючком-швензой и изящным подвесным элементом серьги.

Ближе к исходу восемнадцатого века массивные крючки из толстой проволоки, которыми серьги прежде цеплялись не столько к уху, сколько к головному убору, почти повсеместно выходят из употребления. На смену им приходят швензы рассчитанные на то, чтобы продеваться прямо в мочку. За этой, казалось бы, чисто технической переменой стояло нечто более существенное: менялся сам костюм. Кокошники и другие тяжёлые уборы, к каркасу которых удобно было подвешивать крупные, увесистые серьги, постепенно уступали место более лёгким и простым формам покрытия головы, а кое-где и вовсе сходили на нет. Серьгам, оставшимся без надёжной опоры, пришлось приспосабливаться: раз вся тяжесть теперь приходилась на мочку, украшение поневоле становилось мельче и скромнее, уменьшался общий размер.

В рамках диссертационного исследования был проведен комплексный *эксперимент по реконструкции серег-кошелей начала XVIII века*, хранящихся в собрании Государственного Исторического музея (ОК 15069). Основной целью данного эксперимента являлось не только воссоздание уникальной техники плоского плетения речным жемчугом по схеме "косая сетка", но и изготовление полноценной репликации этого исторически значимого типа украшений. (Ил.94).

Работа строилась в несколько последовательных шагов, причём на разных этапах приходилось обращаться то к привычным приёмам изучения старинных вещей, то к возможностям, которые даёт современная техника.

Начали с того, что подробно обмерили и описали подлинник — серьги-кошели (ОК 15069), хранящиеся в собрании Государственного исторического музея. Фиксировались все основные размеры и пропорции, чтобы на последующих этапах было от чего отталкиваться. Параллельно с обмерами шёл разбор конструкции: серьги-кошели начала восемнадцатого века имеют бескаркасную конструкцию.

Затем взялись за воссоздание самой дужки — душки-крючка. Взяли латунную проволоку трёхмиллиметрового сечения, выгнули её по форме

оригинала и припаяли к ней три маленьких колечка из проволоки потоньше, в восемь десятых миллиметра. Именно через эти колечки в подлиннике продевались нити жемчужной обнизи.

Отдельной задачей стало воспроизведение техники плетения и — что оказалось едва ли не сложнее — крупных металлических пронизей, украшенных мелкой зернью, характерной для ювелирного дела того времени. В оригинале эти пронизи вплетены прямо в жемчужную сетку и служат композиционными акцентами; повторить их вручную означало вспомнить приёмы, которыми владели мастера три столетия назад.

В рамках диссертационного исследования был осуществлен процесс создания трехмерной модели декоративного элемента украшения с использованием современных методов компьютерного моделирования в программе Rhinocerus 3D. Данный процесс состоял из нескольких последовательных этапов:

1. На основе точных обмеров оригинального памятника был сконструирован габаритный цилиндр длиной 5.4 мм и диаметром 4.3 мм, служащий основой для дальнейшего моделирования.

2. Далее производилось формирование объемного декоративного элемента путем добавления и деформации сферического объекта. Центральный цилиндр был визуально откорректирован для достижения оптимальной эстетической композиции.

3. С применением функции полярного массива (polararray) было осуществлено тиражирование сферического элемента в количестве 8 единиц. Впоследствии данная операция была повторена трижды по всей длине цилиндрической основы.

4. Для создания фактурной поверхности цилиндра были использованы функции applydisplacement и ExtractRenderMesh.

5. Финальным этапом цифрового моделирования стал экспорт готовой трехмерной модели в формат STL для последующей печати на 3D-принтере.

После завершения процесса трехмерной печати была получена восковая модель (Ил. 94). Далее осуществлялась подготовка модели к литью, включающая припаивание литников и укрепление моделей на литниковой системе. Затем производилась установка опоки и заливка формовочной массы.

Отливка модели пронизи осуществлялась из латуни. После получения металлического изделия были проведены следующие операции по его доработке:

1. Удаление литникового канала при помощи ювелирного лобзика.

2. Сверление сквозного отверстия диаметром 1,5 мм для крепления пронизи к плетению.

3. Финишная обработка изделия с использованием бормашины, включающая:

а) Обработку алмазной фрезой.

б) Шлифовку наждачной насадкой.

в) Полировку.

По завершении всех этапов обработки бусины с имитацией зерни были подготовлены для интеграции в плетеную структуру украшения.

Для создания плетения была разработана схема, анализ которой позволил идентифицировать используемую технику как "косая сетка" (Ил.95). На основе данной схемы было произведено количественное определение бусин, необходимых для каждой ячейки плетения.

В рамках экспериментальной части исследования была осуществлена реконструкция с использованием следующих материалов:

1. Предварительно обработанный длинный плотный конский волос, служащий основой для плетения.

2. Речной культивированный жемчуг диаметром 1-2 мм.

3. Декоративные элементы в виде 10 бусин с имитацией зерни.

4. 4 бусины окатанной формы, имитирующие перламутр, аналогичные использованным в оригинальных серьгах из коллекции Государственного исторического музея.

Процесс реконструкции осуществлялся в соответствии с разработанной схемой плетения. Следует отметить, что при использовании конского волоса в качестве основы не требуется применение иглы. Для обеспечения стабильности и удобства работы плетение производилось на специальном бархатном коврике.

Формирование жемчужных ячеек осуществлялось в горизонтальном направлении, начиная с верхних рядов, где располагаются швенза и металлические кольца для крепления. Конструкция швензы, обладающая выраженным объемом, позволяет использовать её как эффектный декоративный элемент в праздничных головных уборах. Постепенно, при переходе к нижним уровням, в точках пересечения нитей были размещены металлические и перламутровые бусины.

По завершении плетения , формировалась последняя ячейка и производилось закрепление волоса простым узлом. (Ил.96).

*Серьги-бабочки.*

В XVIII столетии жемчуг имел главенствующую роль в создании изящных и пышных форм ювелирных изделий. Металлическая основа служила лишь незаметным каркасом, призванным удерживать драгоценные нити жемчуга. Особо ярко эта тенденция проявилась в серьгах-«бабочках», которые были чрезвычайно популярны в ту эпоху (Ил. 97)(Приложение II. Табл. 1). Анализ памятников из коллекций ведущих музеев, включая Государственный Исторический музей (Москва), Российский Этнографический музей и Государственный Русский музей (Санкт-Петербург), позволяет выявить специфические особенности конструкции этих серег. Крылья серег имеют широкую и полукруглую форму, которая не только придаёт им эффектный вид, но и обеспечивает визуальную гармонию с остальными элементами народного костюма. Семантически истолкованные как «бабочки», серьги отражают не только эстетические предпочтения своего времени, но и символику, связанную с образом эфемерного прекрасного создания. В процессе их изготовления применялась техника низания-плетения, заключающаяся в нанизывании жемчуга и бисера на конский волос, что придавало изделиям легкость и изящество.

Композиция серег включает несколько декоративных элементов-подвесок. К нижней части крыльев крепится бубенчик — полая шарообразная подвеска, выполненная в виде низаной сетки из продольных и поперечных полос жемчуга, образующих ажурную структуру. Сочетание крупных крыльев-«бабочек», верхнего банта швензы и нижнего бубенчика образует трёхчастную вертикальную композицию, характерную для северорусской традиции жемчужных серег XVIII века.

*Изготовление модели с каркасом, декорированных жемчужной обнизью серег-бабочек.*

В рамках исследования была проведена реконструкция каркасных серег с жемчужным декором на основе анализа образцов из коллекции Государственного Исторического музея. Объектом изучения были выбраны серьги типа "бабочка" (Ил. 98), характерные для северных губерний России конца XVIII – начала XIX веков.

Методология изготовления каркаса основывалась на традиционных техниках обработки листового металла, включая выпиловку, дифовку и пайку.

В качестве материала для металлической основы был использован латунный сплав, состоящий из меди, цинка и других элементов. Структурно каркас состоит из трех основных компонентов: швензы, центрального плоского элемента и объемного подвеса (Ил.99). Соединение элементов каркаса осуществлялось посредством широких металлических петель, которые либо припаивались к деталям, либо интегрировались в конструкцию на этапе проектирования выкройки.

Помимо конструкционных отверстий, в каждом элементе каркаса были просверлены многочисленные упорядоченные отверстия малого диаметра для крепления жемчужной обнизи. Следует отметить вариативность конструкции швенз в зависимости от типа застежки; в данном исследовании были использованы крючковые застежки.

Процесс изготовления каркасов для различных типов серег имеет общую последовательность действий, различаясь лишь в деталях форм и размеров

элементов. Рассмотрим алгоритм создания металлического каркаса на примере реконструкции серег типа "бабочка":

1. Проведение детальных обмеров оригинального памятника из коллекции ГИМ;

2. Разработка и изготовление экспериментальной модели на основе полученных данных.

Процесс изготовления каркаса серег типа "бабочка" включает в себя несколько этапов, каждый из которых требует применения специфических ювелирных техник и инструментов.

Изготовление швензы:

1. Предварительная подготовка листового металла толщиной 0,4 мм и нанесение разметки выкройки (Ил.100).

2. Вырезание двух пластин по разметке с использованием ювелирной пилы.

3. Обработка вырезанных форм надфилями и напильниками с промежуточным отжигом для снятия нагартовки .

4. Формирование выгнутого профиля верхней пластины.

5. Изготовление тонкого крючка из проволоки для фиксации швензы в ухе.

6. Пайка составных элементов: двух пластин, кастов для граненых стекол и крючка.

7. Сверление отверстий для крепления жемчужного декора

8. Финишная обработка металлической формы: шлифовка и полировка

9. Закрепка фианитов в подготовленные касты.

Изготовление крестовидного элемента:

1. Разметка выкройки на предварительно подготовленном листовом металле заданной толщины.

2. Обработка вырезанных форм надфилями и напильниками с промежуточным отжигом.

3. Сверление отверстий малого диаметра для последующего крепления жемчужного декора.

4. Формирование требуемого профиля детали.

5. Финишная обработка: шлифовка и полировка элемента.

Изготовление грушевидной подвески:

1. Нанесение разметки выкройки на подготовленный листовой металл соответствующей толщины.

2. Обработка вырезанных форм надфилями и напильниками.

3. Сверление отверстий малого диаметра для последующего крепления жемчужного декора.

4. Применение техники дифовки для придания необходимой объемной формы.

5. Пайка швов и соединение составных элементов.

6. Финишная обработка: шлифовка и полировка подвески.

Завершающим этапом изготовления каркаса является последовательное соединение всех элементов конструкции.

После завершения изготовления каркаса серег, процесс переходит к этапу создания декоративного плетения. В рассматриваемом образце каждый структурный элемент серег подвергается индивидуальному оплетению. Первоначальным шагом является разработка схематических изображений плетения для каждого компонента.

Анализ полученных схем позволяет сделать вывод о необходимости использования жемчужных элементов меньшего диаметра, чем доступные в настоящее время. Оптимальный размер требуемых бусин не должен превышать 1 мм в диаметре, в то время как минимальный размер культивированного речного жемчуга, представленного на рынке, составляет 3-4 мм. В связи с этим ограничением принято решение о замене жемчуга на бисер, подобранный по цветовым и размерным характеристикам.

Процесс плетения осуществляется на предварительно подготовленном белом конском волосе. Все элементы обнизи формируются на специализированной бархатной подушке. Для обеспечения точности и стабильности формы плетения применяется техника фиксации каждой ячейки булавками на поверхности подушки при переходе от одного элемента к другому (Ил.101).

В целях систематизации описания процесса плетения целесообразно рассмотреть его отдельно для каждого структурного элемента металлического каркаса изделия.

Швенза: оплетение данного компонента осуществляется в соответствии с предварительно разработанной схемой. В данном случае применяется техника плетения "зубчик". Рисунок плетения располагается по периметру ряда кастов с фианитами, создавая эффект обрамления. Для усиления выразительности композиции каждую ячейку "зубчика" венчает бусина культивированного речного жемчуга.

Крестовидный элемент: Плетение для этого компонента состоит из двух отдельных, не соприкасающихся частей, силуэт которых напоминает крылья бабочки. Применяется техника "косая сетка". Формирование рядов ячеек начинается от центра, причем для достижения требуемого силуэта в каждом последующем ряду количество бусин постепенно увеличивается (Ил. 102). Завершающий ажурный ряд выполнен из зерен культивированного речного жемчуга, что придает изящество строгой геометрической форме каждого "крыла" за счет контраста форм, размеров и цветовых характеристик бисера и жемчуга (Ил.103).

Грушевидный подвес: В плетении данного элемента сочетаются две техники обнизи – низание и плетение. На начальном этапе формируются четыре нити низания жемчуга, объединенные между собой в верхней и нижней частях объемной формы (Ил.104). Далее создаются четыре идентичные однорядные лопасти плетения с использованием техники "крестик". Рисунок ячеек характеризуется увеличением от наиболее узкой к широкой части формы за счет последовательного добавления бусин в каждом горизонтальном ряду переплетения (Ил. 105).

В рамках исследования была проведена реконструкция каркасных серег типа "бабочка" с жемчужным декором, характерных для северных губерний России конца XVIII – начала XIX веков.

Реконструкция позволила воссоздать исторически достоверный образец серег. (Ил.106)

*Серьги с плоским подвесом*. **(**Приложение II. Табл. 1) В XIX столетии произошла существенная трансформация подхода к использованию жемчуга в серьгах. Если ранее жемчужное плетение играло ключевую роль в формировании силуэта украшения, то теперь оно стало вторичным по отношению к заданной форме каркаса. Иллюстрацией этой тенденции могут служить серьги с плоским подвесом, изготовленным методом выпиловки (Ил.107). В данном случае жемчужные нити лишь повторяют очертания металлической основы, покрывая ее внешнюю сторону, но не вносят значительных изменений в общую композицию изделия.

Анализ серег XIX века *с объемным подвесом* **(**Приложение II. Табл. 1) (Ил. 108) демонстрирует, как жемчужная сетка полностью подчиняется металлической форме, выполняя преимущественно декоративную функцию, не создавая при этом нового силуэта.

*Изготовление модели серег с каркасом, реконструкция техники объемного плетения из жемчуга «серег желудей»*

В ходе экспериментальной фазы диссертационного исследования была предпринята попытка реконструировать пару серег-желудей начала XIX века (инв. № ОК 15043) из собрания Государственного Исторического музея. Основной целью данного эксперимента стало освоение и применение техники объемного плетения речным жемчугом (бисером) по схеме "монастырское плетение" или "крестик", а также разработка и изготовление основы изделия с использованием современных технологических решений.

Методология экспериментальной работы включала следующие этапы:

Проведение детальных обмеров оригинального артефакта (ОК 15043-1) из фондов Государственного Исторического музея для определения точных размеров и пропорций изделия (Ил. 109). Создание трехмерных цифровых моделей элементов металлического каркаса серьги выполнялось в программе Rhinoceros 3D. Этот этап включал разработку основного тела серьги в форме яйца (или желудя), адаптированного для последующего литья, а также детализированного цветочного подвеса. Затем были напечатаны восковые модели на 3D-принтере, которые

послужили основой для литья в латуни – сплаве, выбранном за его близость к историческим аналогам (Ил. 110). После литья металлические детали прошли финишную обработку. Реконструированная серьга состоит из швензы, цветочного подвеса и основного тела, соединенных нейлоновой леской для обеспечения подвижности.Такой подход к реконструкции , сочетающий традиционные методы работы с современными технологиями (3Д-моделирование и прототипирование), позволил добиться изготовление изделия , которое максимально приближено к историческому образцу.

В рамках разработки 3D- модели основного тела серьги яйцевидной формы был предприняты следующие команды в программе Rhinoceros 3D:

1. Начало процесса моделирования осуществлялась путем создания сферы диаметром 18 мм в центре координатной системы.

2. Для достижения требуемых пропорций объекта, соответствующих размеру оригинального памятника, была произведена трансформация сферы в эллипсоид посредством функции Gumball. Длина объекта была увеличена до 22 мм согласно предварительно полученным обмерам. Дальнейшая корректировка формы осуществлялась с применением инструмента BoundingBox 4x4.

3. Полученный объект был разделен на две симметричные половины с использованием функции Split .

4. Для каждой из половин была задана толщина внутренних стенок 1,2 мм посредствам функции Shell.

5. На одной из половин были смоделированы соединительные элементы в виде штифтов с применением инструментов Polyline и Pipe.

6. На противоположной половине были созданы соответствующие углубления для обеспечения точного соединения двух частей по принципу "штифт-паз".

7. Завершающим этапом стала конвертация полученной модели в формат STL для последующей подготовки к производству.

В рамках исследования процесса создания трехмерной цифровой модели цветочного подвеса серьги-«жёлудя» был реализован комплексный алгоритм

действий с использованием программного обеспечения Rhinoceros 3D. Данный алгоритм включал следующие этапы:

1. Импортирование референсного изображения в программную среду с последующей калибровкой масштаба согласно полученным обмерам оригинального артефакта. Длина листового элемента была установлена на уровне 8 мм.

2. Создание контура листа посредством функции Curve: interpolatepoints с последующей экструзией твердотельного объекта на 1,2 мм при помощи инструмента Extrude.

3. Формирование орнаментального узора на поверхности листа путем построения ломаных линий (Polyline) и их преобразования в объемные элементы (Pipe). Данный узор был зеркально отражен на обратную сторону листа.

4. Деформация листового элемента для придания ему характерного изгиба с применением инструмента BoundingBox. Создание симметричной копии посредством зеркального отражения.

5. Моделирование стеблевого элемента на основе криволинейной направляющей с использованием метода экструзии по траектории (1 Rail). Скругление ребер выполнено с помощью функции VariableRadiusFillet. Создание симметричной копии.

6. Проектирование цветочного элемента путем построения контуров и профиля сечения. Формирование объемного тела методом вращательной экструзии (Railrevolve) с последующим применением функции Cap для создания замкнутой поверхности. Моделирование отверстия под камень диаметром 2,3 мм с использованием булевой операции вычитания (Boolean Difference).

7. Интеграция цифровой модели камня и проектирование глухого каста методом вращения профиля (Revolve).

8. Композиционное объединение цветочного и стеблевого элементов. Создание соединительного кольца диаметром 2 мм и толщиной стенки 1 мм с применением функции Pipe.

9. Финальная подготовка цифровой модели к аддитивному производству путем конвертации в формат STL.

Завершающим этапом процесса стала подготовка обеих составных частей серьги (подвеса и основного тела) к трехмерной печати в восковом материале.

В рамках подготовки к процессу литья в латуни, восковые модели подвергаются следующим этапам обработки:

1. Формирование литниковой системы и создание "елочной" конструкции для оптимизации процесса литья.

2. Заполнение опоки формовочной массой.

Последующее литье деталей осуществляется в латуни. После завершения процесса литья необходимо провести ряд операций по обработке отлитых элементов для их дальнейшего использования в плетении:

1. Удаление литниковой системы с помощью ювелирного лобзика.

2. Финишная обработка поверхности алмазной фрезой.

3. Шлифование абразивной насадкой.

4. Дополнительная обработка резиновой насадкой.

5. Полирование до блеска.

6. Инкрустация подвесного элемента серьги стеклярусом .

После завершения подготовки всех элементов каркаса серьги, осуществляется переход к этапу плетения. В рассматриваемой паре серег плетение выполняется исключительно на тулове изделия. Предварительно разрабатывается схема плетения с учетом размеров тулова. В серьгах типа "желудь" преимущественно используется техника монастырского плетения, также известная как плетение "крестиком". Данная техника применяется и в реконструируемых серьгах.

Процесс плетения начинается с создания полотна для пояска, покрывающего центральную часть тулова-желудя. Благодаря особенностям монастырского плетения, характеризующегося наличием значительных промежутков между бисеринами по краям полотна, появляется возможность охватить не только центральную, наиболее широкую часть тулова, но и области, где начинается

сужение к макушкам. В результате ширина бисерного полотна может достигать 70% от общей высоты тулова.

В рамках данного исследования было создано полотно шириной в 15 крестиков (Ил. 111). Изначально формируется бисерное полотно размером 15 на 4 крестика (Ил. 112). Далее, с использованием 4 дополнительных бисерин, осуществляется соединение узких сторон полотна, в результате чего образуется круговой поясок (Ил. 113) с длиной окружности 61 крестик (59 крестиков в первоначальном полотне и 1 дополнительный крестик, образовавшийся при соединении полотна в кольцо).

Следующим этапом является надевание полученного пояска на тулово серьги. Полотно, выполненное в технике "крестик", покрывает значительную часть поверхности яйцевидной формы, оставляя необходимость в оплетении только макушек.

Для оплетения макушек применяется аналогичная техника - монастырское плетение, с последовательным добавлением рядов крестиков над пояском, опоясывающих всю окружность тулова. Учитывая сужение яйца на макушках, производится постепенное сокращение количества крестиков в окружности.

Процесс сужения осуществляется путем создания одного крестика непосредственно над двумя крестиками в нижнем ряду (Ил. 114). Технически это достигается пропусканием нижнего конца лески через верхнюю бисерину следующего крестика из нижнего ряда, после чего формируется очередной крестик по стандартной методике. В результате образуется "крестик", состоящий из 5 бисерин (вместо обычных четырех), что позволяет расположить его над двумя обычными крестиками в нижнем ряду, сокращая тем самым ряд на один крестик.

Дальнейшее плетение продолжается с формированием обычных крестиков, каждый из которых располагается над соответствующим крестиком в нижнем ряду. Этот процесс повторяется по всей окружности, с выполнением сужения (увеличенного "крестика" над двумя обычными крестиками в нижнем ряду) в необходимых местах. В последующих рядах темп сужения увеличивается, особенно по мере приближения к вершине макушки.

Определение мест сужения производится непосредственно на тулове с целью обеспечения плотного облегания новым рядом крестиков поверхности тулова при сохранении оптимальных промежутков между бисеринами в крестиках.

Применяя описанную методику постепенного уменьшения количества крестиков в ряду, производится оплетение обеих макушек. По завершении этого этапа осуществляется закрепление и обрезка всех оставшихся отрезков лески с последующей термической фиксацией концов для повышения надежности конструкции.

В результате формируется тулово, оплетенное в технике объемного плетения (Ил. 115).

Заключительным этапом является сборка всех элементов серег. Тулово крепится к подвесу через отверстия в листьях подвеса с использованием нейлоновой лески. Полученная конструкция фиксируется к кольцу швензы также посредством нейлоновой лески (Ил. 116).

В ходе работы выяснилось, что для плетения «крестиком» по форме жёлудя лучше всего подходят совсем мелкие зёрна — диаметром один-два миллиметра. Более крупные ложатся неровно, топорщатся на изгибах и не дают той гладкой, плотно облегающей поверхности, которая видна на подлиннике. Однако, когда стали искать речной жемчуг нужного калибра, оказалось, что самое мелкое из того, что сегодня можно приобрести, — это зёрна в три-четыре миллиметра, то есть вдвое крупнее требуемого. Поэтому мы вынуждены были искать замену.

Выбор пал на чешский бисер марки Preciosa №10. Он подошёл сразу по нескольким параметрам: ровный, хорошо откалиброванный, с мягким, чуть восковым блеском, напоминающим приглушённое сияние настоящего жемчуга, и при этом именно того размера, который был нужен. Плели на японской нейлоновой леске толщиной в две десятых миллиметра — достаточно тонкой, чтобы свободно проходить сквозь отверстие бисерины по нескольку раз, и достаточно прочной, чтобы выдерживать натяжение, неизбежное при формировании объёмной фигуры. Леска к тому же обладала хорошей упругостью, благодаря чему готовое плетение сохраняло форму и не провисало. В итоге, несмотря на вынужденную замену

материала, результат получился вполне убедительным: бисерный «жёлудь» по силуэту и фактуре оказался близок к музейному оригиналу, а сам эксперимент подтвердил, что качественный бисер способен достойно заменить мелкий жемчуг там, где последний недоступен.

*Серьги голубцы и серьги орлики.* На Русском Севере в восемнадцатом и девятнадцатом столетиях большой популярностью пользовались серьги с литой металлической основой, щедро украшенной жемчугом. Мастер отливал каркас — нередко довольно затейливый по силуэту, — а затем дополнял его жемчужными зёрнами разного калибра: одни нанизывал на проволочные стержни-спни, другие крепил в гнёзда, третьи подвешивал на тонких колечках, и всё вместе складывалось в нарядную, подвижную, чуть поблёскивающую конструкцию. Среди наиболее любимых разновидностей выделялись серьги-орлики (Ил.117) и серьги-голубцы (Ил.118)— украшения, контур которых воспроизводил обобщённый силуэт птицы. Жемчужины, насаженные на спни, располагались веером по обе стороны от литого корпуса.

*Декорирование жемчугом литых серег. Реконструкция литых серег-«орликов»*

Данное исследование ставило своей задачей воссоздать пару серег-орликов XVIII века из коллекции Государственного Исторического Музея, а также глубже изучить ювелирные технологии того времени. Для этого были выбраны оригинальные литые серьги-орлики из фондов музея (Ил. 117), которые послужили образцом. Процесс включал ручное изготовление восковой модели, последующее вакуумное литье из белого металла и использование материалов, максимально похожих на исторические: стеклянных имитаций камней, речного жемчуга и английских эмалей. Такой подход с применением аутентичных методов и материалов позволил точно воспроизвести исторический образец, что повышает достоверность исследования и углубляет наше понимание ювелирного искусства XVIII века.

Экспериментальная реконструкция литых серег-орликов XVIII века осуществлялась на основе метрологического анализа оригинального артефакта,

проведенного в фондах Государственного Исторического музея. Ввиду полной утраты оригинального крепления и швензы в исследуемом экземпляре, было принято решение о проведении реконструкции с использованием сравнительного анализа аналогичных образцов из коллекции литых серег ГИМ. В результате исследования были определены форма и технология крепления швензы, что позволило выполнить графическую реконструкцию данных элементов на миллиметровой бумаге.

Процесс реконструкции включал изготовление восковой модели с применением модельного воска "Ferris" и специализированного инструментария (стеки, скальпели) (Ил. 119). Далее была произведена отливка силиконовой формы с мастер-модели для последующего тиражирования восковых моделей. Восковые подвесы были смонтированы на литейную конструкцию ("елку") с помощью термошпателя, после чего осуществлялось формование и литье в белом металле.

Для воссоздания эмалевого декора была подобрана визуально идентичная цветовая палитра, соответствующая оригинальному изделию. Были использованы английские эмали производства "Milton Bridge" белого (глухого) и зеленого (прозрачного) цветов. Перед нанесением эмали поверхность металлической отливки подверглась химической обработке в 10% водном растворе лимонной кислоты с последующей механической доводкой с использованием бормашины.

Процесс эмалирования включал нанесение мелкодисперсной эмали кистью на обе стороны подвеса с последующим обжигом в муфельной печи при температуре 780°С. Заключительным этапом стало нанесение живописного слоя надглазурных красок бирюзового цвета (одинарный крап) с помощью тонкой синтетической кисти и обжиг при температуре 760°С (Ил. 120)

У И.Е. Забелина сказано, что: «Финифть налагалась довольно тонким слоем, не в густом, а более в жидком виде, от чего она на огне значительно оседала и находила собственно на лазурь или мураву.» [96]

В процессе реконструкции элементов крепления серег-орликов были использованы различные материалы и технологические приемы. Для изготовления

[96] Забелин И.Е. Историческое обозрение финифтяного и ценинnаго дела в России. СПб., 1853. — С.17.

швенз и центрального шпеня применялись проволока и медная трубка диаметром 1 мм и 1,3 мм соответственно. Центральный шпень (штифт) был выполнен из медной трубки диаметром 1 мм. В качестве центральных вставок были подобраны стеклянные бусины, имитирующие натуральные камни.

Для монтажа центрального шпеня в основании и нижней части подвесов были просверлены отверстия. Процесс сборки включал следующие этапы: спень продевался через отверстие в основании серьги, на него нанизывалась центральная вставка, после чего спень вводился во второе просверленное отверстие в верхней части серьги. Фиксация спня осуществлялась с помощью речных жемчужин, закрепленных на обоих концах, которые затем расклепывались.

Изготовление швенз производилось в соответствии с предварительно разработанным чертежом, основанным на графической модели и аналогичных образцах. Технология создания швенз включала срезание нижней части кольца и припаивание к ней встык штифта. Кольца формировались из проволоки диаметром 1,2 мм путем скручивания, после чего половина кольца срезалась, и к ней припаивался штифт.

Соединение швензы с серьгой осуществлялось посредством штифта: швенза и петли подвеса фиксировались на штифте с помощью медной проволоки, образующей двойную петлю. На концах штифта размещались мелкие жемчужины, после чего производилось расклепывание концов штифта .

Для декорирования нижней части серьги использовался речной жемчуг диаметром 3 мм. Отверстия в жемчужинах расширялись с помощью алмазного бора на бормашине, после чего они монтировались на подвес серьги с использованием проволоки диаметром 0,5 мм (Ил. 121).

Финальным шагом в создании серег-орликов является гальваническое покрытие, при котором на поверхность изделия последовательно наносятся слои серебра и золота методом электролиза.

Проведенные исследования подтверждают успешность реконструкции старинных технологий изготовления литых серег XVII века. В рамках эксперимента была создана копия серег-«орликов» XVII века, по мотивам

экспонатом из Государственного Исторического Музея. Удалось воссоздать не только технику двусторонней эмали и росписи, но и древние способы крепления различных элементов, включая центральную стеклянную вставку и жемчужные подвесы, с использованием штифтов и расклепывания. (Ил. 122).

*Декорирование жемчугом литых серег. Реконструкция литых серег-«голубцов».*

Эксперимент был направлен на воссоздание пары серег-голубцов из собрания Государственного Исторического Музея (ГИМ). Ключевым этапом стало ручное изготовление восковой модели подвеса серег. Также проводилось сравнение старинных и современных техник литья украшений из белого металла. В ходе исследования были изучены традиционные русские методы литья, в частности, литье по выплавляемым восковым моделям. Поскольку работать с физическим оригиналом изделия было невозможно , он был недоступен для исследования и снятия формы . Нами было принято решение взять за основу размеры изделия указанным на сайте ГИМ .Была создана трехмерная модель серег в натуральную величину с помощью программы Rhinoceros3D, основываясь на известных размерах серег.

Процесс создания 3D-модели включал следующие этапы:

Обрисовка контуров серьги по фотографии с учетом размеров, указанных на сайте ГИМ (Приложение I. Ил. 123).

Экструзия контуров в обоих направлениях с формированием углублений под эмаль (2 мм). Зеркальное отражение модели по оси OZ.

Моделирование соединительного кольца сверху (высота: 4 мм, диаметр: 3 мм).

Далее осуществлялась 3D-печать модели подвеса (Ил. 124) с последующим вакуумным литьем в серебре (Ил. 125). Этот метод, являясь современной аналогом древней технологии воскового литья, сохраняет ее основные принципы, но использует усовершенствованные материалы и оборудование.

После литья изделие подвергалось ряду обработок: отбеливание в лимонной кислоте, кипячение в растворе соды, нанесение глухой эмали фирмы "Milton

Bridge" с последующим запеканием при 800°С. Затем производилась роспись надглазурными красками с запеканием до "зеркального блеска" при 755°С.

Заключительные этапы включали механическую обработку подвеса на бормашине, изготовление швензы, серебрение в гальваническом растворе и монтаж декоративных элементов - подвесов и цветных стекол и речного жемчуга (Ил. 126).

Параллельно с использованием современных технологий была предпринята попытка воссоздания старинного способа изготовления восковой модели вручную. Процесс включал вырезание заготовки из модельного воска Farris (Ил. 127), перенос силуэта и орнамента путем прокалывания, лепку модели и литника, финальную обработку поверхности скипидаром.

В древности для создания литейных форм по восковым моделям применялся многоступенчатый процесс. Сначала готовую восковую модель охлаждали для придания ей прочности, затем покрывали жидкой глиной. После высыхания глиняного слоя форму нагревали, чтобы воск расплавился и вытек через специальные отверстия. Полученная таким образом полость в глиняной форме была готова для заливки расплавленного металла. Однако эти глиняные формы были недолговечны и могли использоваться лишь ограниченное число раз.

Экспериментальное исследование, проведенное в рамках данной работы, включало изготовление модели серег с использованием как исторических, так и современных (Ил. 128) методов литья.

Исследования показали, что технический прогресс значительно улучшил традиционные методы литья, что положительно сказалось на качестве изделий, их структуре и свойствах. Современные литейные технологии открывают реставраторам новые возможности для реставрации и реконструкции экспонатов , позволяя точно восстанавливать утраченные части, сохраняя их историческую подлинность.

Экспериментальная реконструкция серег XVIII-XIX веков из собрания ГИМ помогла выявить ключевые принципы и техники жемчужного декора в ювелирных изделиях Северных губерний России. Были выделены три основных

типа декорирования: плоское бескаркасное плетение (например, серьги-кошели), объемное каркасное плетение (серьги-"желуди") и декорирование литых форм жемчужной обнизью (серьги-"орлики" и другие), каждый из которых имеет свои особенности в конструкции основы и креплении жемчуга.

## 2.4. Нагрудные и шейные украшения – типология, конструктивные и декоративные особенности

Жемчужные украшения Русского Севера представляют собой не только важный элемент традиционного костюма, но и значимый компонент региональной экономики XVIII–XIX веков. Жемчужный промысел играл существенную роль в торговых связях региона, а изделия из речного жемчуга активно обращались как на внутреннем, так и на внешнем рынках.

Большинство изученных экземпляров нагрудных и шейных украшений из речного жемчуга относятся к началу XIX века. Следует отметить, что небольшая часть рассмотренных украшений была изготовлена для музейных коллекций по историческим образцам. Несмотря на то, что имеющийся корпус источников по шейным украшениям нельзя считать исчерпывающим, и некоторые регионы Русского Севера не представлены образцами украшений из речного жемчуга, собранный материал достаточен для разработки типологии.

Под шейными украшениями в настоящем исследовании понимаются изделия, охватывающие шею по всей окружности и закрывающие шейную ямку. На основе анализа материала выделены три основные группы шейных украшений из жемчуга: ожерелья на жесткой или полужесткой основе, ожерелья с воротниковой основой и бусы с низаными украшениями. Каждая группа включает несколько подтипов, различающихся конструктивными особенностями, декоративными приемами и региональной спецификой.

*Первая группа* объединяет украшения на жесткой или полужесткой основе из луба, бересты, бумаги, проклеенного холста или картона, обтянутой тканью. Локальные наименования этих украшений весьма разнообразны: «ожерелье», «ожерЕлок», «жерЁлок», «жерелОк», «нашейник», «ошейник», «подошейник»,

«борода», «язык». Большинство названий отражает функциональное назначение — прикрывать «жерло», то есть горло. Ожерелки рассматриваемого периода отличались значительной шириной, обусловленной необходимостью закрывать воротник и доходить до подбородка. Основой украшений преимущественно служили самотканый холст, льняная или шерстяная нить, конский волос. Декоративные элементы помимо жемчуга включали бисер, стеклярус, бусины, перламутр, фольгу, стекло, касты, блестки. Высоким спросом пользовались золотная нить, канитель, бахрома и тесьма из золотной нити. В вышивке Архангельской губернии использовался жемчуг мелкого размера, разделенный яркими цветными стеклами.

Базовый тип ожерелка представляет собой лоскут ткани шириной от одного до четырех сантиметров, плотно облегающий шею. Изготавливался ожерелок на жесткой основе из луба, бересты, бумаги или холста, декорировался мелким бисером, жемчужинами различных размеров, латунными блестками, перламутром. Верхний и нижний края украшали рядами жемчуга или бисера. Среди украшений особое место занимали крупные речные жемчужины, искусно нашитые поверх основного материала. Со временем, в более поздних изделиях, их место заняли блестящий галун и фабричная тесьма. Изначально ожерелки крепились с помощью завязок сзади, но к концу XIX столетия предпочтение все чаще отдавалось удобным пуговицам.

Среди украшений первой группы выделяется "перлышко" (или "пёрлышко") – местное название шейного украшения, которое носили в праздничной одежде Пинежского района Архангельской губернии. **(**Приложение II. Табл. 1). Этнографические образцы хранятся в музейных коллекциях под наименованиями «наборошник», «пёрлышко», «ожерелок» (Ил. 129). По сути, перлышко – это узкая полоска (около 2х25 см), украшенная мелким жемчугом с геометрическими узорами (квадраты, ромбы, волны). Также использовались жемчуг, стекло и крупные бусины. Украшения декорировали не только жемчугом, но и стеклом, крупными бусинами. Отдельного внимания заслуживают "ожерёлки" – узкие полосы кумача с тремя-пятью рядами красного и черного бисера, украшенные

медными бляшками и крупным жемчугом. Они крепились на шее с помощью лент, завязывавшихся сзади (Ил. 130,131).

В поморской традиции бытовали заборошники (Ил. 132) — особые шейные украшения в форме подковообразного воротничка, плотно облегающего шею и застегивающегося сзади на тесемки. Изготавливали их из льняного полотна, подбивая холстом, Заборошники обильно расшивали жемчугом или бисером, создавая сплошную декоративную поверхность. Характерная особенность заборошника состоит в полном покрытии основы жемчужным или бисерным шитьем, что отличает его от других типов ожерелков с локальным декором.

Древнейшим типом ожерелка считается борода (Ил. 133). Она представляет собой жемчужную поднизь, нашитую на основную часть, украшенную бисером и мелким жемчугом. Типичные размеры составляют двенадцать — двадцать сантиметров в длину при ширине сетки по вороту пятнадцать — двадцать сантиметров. Сетка низается как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении, обычно по восемь бусин в ячейке. Популярными узорами были «ромбы», где белый жемчуг формирует волнообразный рисунок. Характерная особенность — к низу размер жемчуга увеличивается. Плетение более плотное, так называемая «вязь», по сравнению с другими техниками низания.

Еще одну разновидность первой группы составляет ошейник, или подошейник (Ил. 134). По конструкции он напоминает перлышко, однако изготавливается методом плетения, а не шитья. Высота бисерной сетки варьируется от двух до восьми сантиметров. В оформлении часто чередуются жемчуг и бисер. Использование несоединенных столбиков и петель создает эффект воздушности и легкости. Орнаментальные решения представлены крестообразными элементами, полосами и асимметричными узорами. Встречаются варианты с декорированным прямыми линиями бисера и блесток, а также с ошейником на хлопковой основе, украшенным жемчугом в форме ромбов и шерстяными вышивками (Ил. 135,136). На тканевую основу часто накладывалась сетка из жемчужин с геометрическим орнаментом, сплетенная на проволоке или конском волосе. Жемчужные ряды располагались параллельно, образуя элемент.

*Вторая группа* шейных украшений характеризуется наличием текстильной основы в форме воротника (Ил. 137), к которому прикреплены ряды жемчуга или комбинации жемчуга и бисерных нитей. Локальные наименования: «ожерелье», «ожерелье с поджерелком». Отличие от первой группы состоит в том, что основа представляет собой не узкую полосу-ошейник, а широкий воротник, покрывающий плечи и верхнюю часть груди. Жемчужные и бисерные нити закрепляются на воротнике горизонтальными рядами, создавая многослойную композицию. Количество нитей жемчуга может достигать двадцати, чередующихся с бисерными низками. Один из наиболее распространенных методов изготовления заключается в креплении на прямую бейку, тканевую или вязаную, служащую основой. Планка, на которую крепились нити, варьировалась по ширине: при узкой планке нити располагались параллельно друг другу, охватывая шею, при широкой планке нити формировали единый узор, сужающийся к застежке. Такой тип был характерен для Олонецкой губернии (Ил. 138). Отдельные образцы демонстрировали крепление бисерных нитей к завязкам, что визуально сближало их с бусами.

*Третья группа* объединяет украшения из свободно низанных нитей жемчуга ,бисера или перламутра без жесткой основы.  В Поморье бытовала поговорка, отражающая традицию ношения: «Цветны-то ожерелки носить только жонкам, мужним женам, девку-то жемчужок красит»[97]. Технология изготовления многорядных жемчужных ожерелий, или ожерельиц, заключалась в низании жемчуга на тонкую льняную или прочную шелковую нить. Многорядные ожерелья формировались путем закрепления нескольких десятков жемчужных нитей, от двадцати до пятидесяти, на прямоугольных фрагментах льняного полотна размером три на пять сантиметров, к которым с обеих сторон пришивались завязки из шелковой ленты или тесьмы. «Белые» речные жемчужины с розовыми и серебристыми оттенками пользовались особой популярностью среди молодых женщин. Более темные оттенки жемчуга были характерны для украшений, предназначенных женщинам старшего возраста. Ожерелки начинали носить с раннего возраста, примерно с пяти лет.

[97] Гемп К.П. Сказ о Беломорье. Архангельск, 1983. С. 65.

К концу XIX века эволюция привела к использованию не только традиционного речного жемчуга, но и приобретенных бусин. С развитием стеклодувного промысла появились стеклянные бусы, имитирующие драгоценные камни. Изделия, отличающиеся яркой цветовой гаммой и разнообразием узоров, придавали особую выразительность общему стилю. Среди нагрудных украшений излюбленными были перламутровые и стеклянные бусы, дополняемые жемчугом. Одновременно могли надевать до пяти нитей, что считалось признаком большого богатства. Если достаток семьи не позволял обеспечить девушек таким приданым, то носили бусы «до трех рядок» и стеклянные — «цетыре рядоцки» [98]. (Ил. 139, 140).

Особого внимания среди нагрудных украшений заслуживают сшивные изделия, состоящие из трех — пяти петель, располагавшихся на груди. Каждая петля, достигавшая двадцати пяти — тридцати пяти сантиметров в длину, декорировалась жемчугом и крепилась к основе из кумача, завязываемой на спине (Ил. 141). Шейные и нагрудные украшения использовались как по отдельности, так и в комбинации. Анализ фотографических материалов того периода свидетельствует о том, что для крестьянок Русского Севера равнозначную важность имело наличие ожерелья, или заменяющих его бус, закрывающего горло, либо украшений, прикрывающих область солнечного сплетения. Распространенными были комплекты из ожерелья и гайтана, выполненные в едином стилистическом решении.

Исследования ряда шейных украшений и нагрудных позволяет заключить, что на протяжении рассматриваемого периода при их создании использовались аналогичные мотивы, что и при изготовлении серег. Для каждой возрастной группы существовали определенные каноны в выборе шейных украшений. В рассматриваемый период существовала устойчивая традиция ношения шейных украшений. Отсутствие таковых допускалось исключительно для вдов. Однако

[98] Кислуха Л.Ф. Народный костюм Русского Севера XIX — начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». — М.: Северный паломник, 2006. — С. 29

даже в этом случае отказ от украшений чаще был обусловлен финансовыми трудностями или практическими соображениями, нежели сознательным выбором.

В рамках настоящего исследования была осуществлена *научная реконструкция ожерелка на широкой планке (бейке),* характерного для традиционного костюма Олонецкой губернии конца XIX - начала XX века. (Ил.142)

Первым этапом реконструкции явился подбор аналогов и изучение исторических источников, содержащих информацию о технологических аспектах изготовления данного типа шейных украшений. В результате проведенного исследования были идентифицированы аутентичные материалы, применявшиеся при создании подобных изделий.

Для воссоздания ожерелья были отобраны материалы, максимально соответствующие историческому прототипу по своим физическим и эстетическим характеристикам: культивированный речной жемчуг мелкого растра (диаметром 1-2 мм), хлопковые нити различной толщины, хлопковый шнур (диаметром 2 мм) и атласные ленты. Использование данных материалов позволило обеспечить высокую степень аутентичности реконструируемого памятника.

Конструктивная основа ожерелья формируется путем сплетения отдельно сплетенных косичек вариативной длины, расположенных в порядке от меньшей к большей для создания дугообразной конфигурации изделия. Элементы соединяются между собой посредством шовных операций по периметру изделия.

Предварительно были изготовлены экспериментальные образцы косичек с целью исследования технологии плетения. (Ил.143)

После завершения подготовительного этапа началось плетение косичек, составляющих основу изделия. При изготовлении косичек приоритетной задачей было исключение их избыточного скручивания. Ключевыми показателями качества также служили однородность структуры и симметричность узора плетения. Для воссоздания ожерелья было произведено 16 элементов, длина которых варьировалась от 22 до 34 сантиметров. В ходе процесса плетения регулярно выполнялось переворачивание косичек с целью минимизации их деформации. (Ил.144)

После того как все составные части были готовы, их подвергли влажно-тепловой обработке (ВТО). Эта процедура была необходима для того, чтобы скорректировать размеры, придать нужную форму и устранить любые неровности или деформации на поверхности.

Затем, после всех подготовительных этапов, приступили к соединению структурных элементов изделия. Нить, выбранная в соответствии с цветовой гаммой, была разделена, а её свободные концы продеты в ушко иглы. Это позволило создать петлю с одной стороны и оставить два свободных конца с другой.

Для формирования "тела ожерелья" были сплетены четыре самые короткие косички из набора. Процесс начинался с отступа в 3-4 см от узловых элементов, где нить закреплялась петлевым способом. Края косичек соединялись перпендикулярно друг другу с помощью диагональных стежков, важно , чтобы это стяжки были незаметны на лицевой стороне ожерелка. После того как все четыре косички были соединены, проводилась влажно-тепловая обработка для гладкости и стабильности.

Создание основной части изделия началось с изготовления двух отдельных коротких полос, которые располагались в верхней части. Использовалась техника двойной нити с заранее отмеченной линией припуска. Элементы соединялись на изнаночной стороне "тела ожерелья" швом "назад иголку". Каждая последующая косичка присоединялась к предыдущей таким же способом, при этом игла проходила через середину структурных элементов.

По завершении сборки нить закреплялась путем формирования петли и двукратного продевания иглы, что гарантировало прочную фиксацию всей конструкции. (Ил.145).

В завершение работы края основы укреплялись с помощью малярной ленты. Это делалось для того, чтобы предотвратить их расслоение и подготовить к последующему прикреплению окантовочной тесьмы (бейки).

После выполнения подготовительных шагов, мы перешли к созданию и закреплению жемчужной нити в конструкции изделия. Нить крепилась близко к

шву, максимально приближенно к основе (косичкам). Важно было обеспечить равномерное натяжение жемчужной нити вдоль косички, независимо от того, насколько плотно располагались жемчужины.

Затем начался процесс пришивания. Работа проводилась с лицевой стороны изделия, используя две нити: одна для крепления самих жемчужин, а вторая – как основная рабочая нить.

В процессе шитья мы постоянно следили за тем, чтобы косичка оставалась в правильном положении, а лицевая сторона изделия была ориентирована верно. Игла всегда вводилась перпендикулярно косичке. Главная задача заключалась в том, чтобы поддерживать косичку в натянутом состоянии, выводя рабочую нить перпендикулярно на лицевую сторону с обеих сторон от жемчужной нити. Расстояние между жемчужинами регулировалось положением иглы. Особое внимание уделялось тому, чтобы на изнаночной стороне изделия не образовывались петли (Ил.146)

Процесс создания бейки в изделие состоит из нескольких ключевых этапов. Прежде чем пришивать бейку, её нужно подготовить: измерить длину участка, который она закроет, прибавить припуски на швы, чтобы хватило на подгиб, выбрать подходящую ткань и раскроить полоску строго по нити — иначе бейка потянется, пойдёт волной и ляжет криво.

Перед тем как вшивать ленту, на ткани размечают линии будущих швов. Делать это нужно аккуратно и точно ,если разметка уйдёт в сторону хотя бы на миллиметр, лента ляжет неровно, и поправить это потом будет непросто. (Ил.147)

Завершающий этап - фиксация и вшивание декоративных лент , подобранных исходя из исследуемых аналогов.

В результате проведенного исследования была успешно осуществлена научная реконструкция ожерелка на широкой планке (бейке), характерного для традиционного костюма Олонецкой губернии конца XIX - начала XX века (по мотивам шейного украшения из собрания ГИМ (ОК 58994/39)). Данная работа представляет собой комплексное исследование, объединяющее теоретические и практические аспекты реконструкции исторических изделий. (Ил.148, Ил.149).

## 2.5. Наручи в ансамбле костюмного комплекса, своеобразие приемов и мотивов в декоративном оформлении

Наручи (поручи) — важный элемент женского праздничного костюма Северных губерний России XVIII – начала XIX века, сочетавший функциональное, декоративное и символическое значение.

Истоки наручей уходят в Византию, где поручи — по-гречески ἐπιμανίκια — надевались священниками при богослужении и несли в себе символику духовной власти. Вместе с христианством этот обычай пришёл на Русь: уже в домонгольское время серебряные браслеты-наручи из двух створок были привычной частью княжеского и боярского убора. С шестнадцатого-семнадцатого столетий наручи из дорогих тканей, расшитые золотной нитью, жемчугом и самоцветами, прочно вошли в парадный костюм государей и высшей знати, где служили зримым знаком власти и благочестия.

В семнадцатом-восемнадцатом веках наручи постепенно проникают в народный обиход. Разумеется, крестьянские изделия были проще и дешевле придворных, однако сам смысл украшения не просто сохранился, а обогатился новым, обрядовым содержанием. Запястье в народном сознании считалось местом особенно уязвимым — через него, как верили, нечистая сила могла проникнуть в тело человека. Наручь, обхватывающий руку плотным кольцом, как бы запечатывал этот опасный участок, превращаясь из украшения в оберег.

Консервативность северных регионов и суровый климат способствовали закреплению наручей как неотъемлемой части женского костюма (Ил.150).

Анализ *наручей Архангельской губернии* выявил устойчивые конструктивные и технологические особенности. Изделия характеризуются удлиненными трапециевидными формами (15-20×8-12 см) с застежками, выполнены из темных тканей (шелк, парча, бархат) с использованием местного жемчуга диаметром 2-4 мм и золотных нитей. Основной технологический прием — "сажение по бели", обеспечивавший контраст вышивки с темной основой. Орнаментальные композиции базируются на геометрических мотивах (ромбы, кресты, зигзаги) с

включением стилизованных растительных элементов (листья, побеги, розетки), сохраняющих подчиненность геометрической структуре. Сравнительный анализ декора наручей, головных уборов, накосников выявляет данную единую орнаментальную систему регионального костюмного комплекса (Ил.151).

*Наручи Вологодской губернии* отличались пышностью и объёмом: мастерицы набирали декор в несколько слоёв, сочетая жемчужины разного калибра — от совсем мелких, в миллиметр-полтора, до довольно крупных, в пять-шесть миллиметров — и разных природных оттенков, от чисто-белого через розоватый до тёмно-серого. Благодаря этому перепаду размеров и тонов поверхность наруча получалась живой, рельефной, играющей светом. Узоры тяготели к растительному миру — стилизованные травы, листья, цветочные головки, а между ними вились завитки и спирали, придававшие композиции мягкую, текучую пластику. В этом вологодская традиция заметно расходилась с архангельской, где предпочтение отдавалось строгим геометрическим. (Ил.152).

*Наручи из Олонецкой губернии* представляют собой уникальное сочетание жемчужной вышивки и техник работы с кожей и мехом. Такое смешение техник и материалов объясняется географическим положением региона - климатом и этническим составом население (русские, фины, карелы).В их изготовлении применялось мозаичное шитье с цветной кожей для создания ярких узоров, а также сочетание натуральных материалов с жемчужным декором. Форма наручей варьировалась в зависимости от их назначения. Орнаменты, включающие изображения животных и растений, характерны для финно-угорской традиции и отражают культурное взаимодействие разных народов края. (Ил.153).

Наручи ярко иллюстрируют взаимодействие церковных и народных традиций, а также становление самобытных художественных стилей региона.

Нами была предпринята попытка н*аучной реконструкции наручей*, характерных для северных российских губерний XIX века, используя в качестве источника подлинные артефакты из коллекции Российского Этнографического музея. (Ил.154).

Для изучения и реконструкции наручей был использован комплекс методов:

1. Изучение музейных экспонатов и архивных источников:
2. Технологический анализ сохранившихся образцов:
3. Сравнительно-исторический анализ.

Начальная стадия реконструкции включает в себя разработку эскиза, который создается вручную на планшете(Ил.155). Этот этап является крайне важным ,так как именно в момент эскизирования прокладывается трассировка бели.

Для создания основы вышивки использовался плотный бордовый бархат на хлопковой подкладке. В качестве декоративных элементов применялся речной жемчуг, стразы и поделочные камни, что соответствует историческим образцам. Контур наручей был сформирован наметочным швом. Далее, рисунок был размечен и покрыт белью (Ил.156), подготавливая основу для вышивки. Затем пришивался жемчуг и декоративные элементы (Ил.157), а контур обводился золотным шнуром (Ил.158). Эти этапы требуют высокой точности для достижения визуальной привлекательности и исторической достоверности. Более детальное описание техники шитья по бели было уже описано нами *в подглаве 2.3* (реконструкция накосника).

Финальная стадия изготовления включает покрытие оборотной стороны накосника пшеничным клейстером на изделие, для закрепления вышивки и увеличения прочности изделия (Ил.159). После снятия изделия с пялец, крепились воздушные петели для продевания шнура и подкладка изнаночной стороны наручей хлопчатобумажной тканью (Ил.160). Далее в петли продевалась лента и изделие было готово(Ил. 161).

Исследование и реконструкция наручей из северных губерний России XIX века обогащают понимание традиционного русского костюма и декоративно-прикладного искусства.

## 2.6. Сравнительный анализ жемчужного декора в Северных и Центральных губерниях России XVIII — начала XIX веков

В XVIII и в XIX веке жемчуг использовать  и в декоре традиционного женского костюма Центральных губерний России. Подобно практикам Русского Севера, жемчуг применяли для декора головных уборов , шейные и ушные украшения, а также в отдельных детали одежды.

Однако Центр России отличался своими особенностями — здесь, в отличие от северных территорий, богатых натуральным речным жемчугом, в XIX веке он уже был довольно редок, поскольку жемчуг на этих территориях практически не добывался, а торговля не могли обеспечить значительного количества данного материала. Из-за этого в Центральной России жемчуг использовался ограниченно, а иногда заменялся более доступными материалами, такими как бисер, стеклярус или перламутр. Несмотря на это, подобная замена не умаляла культурной ценности и декоративной выразительности костюма.

Центральный костюм отличался большей нарядностью по сравнению с северным. Если на Севере из-за более суровых климатических условий и доступности местных материалов костюм чаще был сдержан в цветовой палитре, но не в деталях, то Центральная Россия славилась яркостью и многоцветием.

В праздничном женском костюме Центральной России головные уборы играли значительную роль. Широко применялась техника жемчужной обнизи, орнаментальная составляющая была преимущественно геометрической и растительной  . Жемчуг искусно наносили на различные виды головных уборов, такие как кичка, сорока и корона, используя методы "сажения по бели" и "низания".

Жемчуг редко использовался в одиночку — его дополняли золотной и серебряной нитью, канителью, перламутром, цветным стеклом, а когда настоящего жемчуга не хватало, рядом с ним спокойно ставили стеклянные имитации. И всё это богатство от деревни к деревне складывалось по-своему: бывало, что головные уборы двух соседних сёл одного уезда различались настолько, что спутать их было невозможно.

В Центральной России важнейшей частью праздничного наряда были шейные и нагрудные украшения. Как и на Севере, жемчуг здесь охотно сочетали с другими материалами — нанизывали его вперемежку с цветным стеклярусом или бисером, выстраивали в несколько рядов, спускавшихся один ниже другого каскадом, и каждый следующий ярус добавлял наряду объёма и нарядности. Другой распространённый приём — нашивка жемчуга на тканевую основу, обведённую по краю золотным или серебряным кантом: зёрна ложились геометрическим или растительным узором, и получалось нечто среднее между ожерельем и вышитым нагрудником.

Серьги с жемчугом носили и в Центральной России, но работали с ним здесь иначе, чем на Севере. Речной жемчуг был менее доступен, и мастерицы расходовали его экономнее — ставили отдельные зёрна в ключевых точках композиции, а основной объём декора набирали бисером и стеклярусом. Северные техники при этом не отбрасывались, а перерабатывались: каркасные конструкции серёг заимствовали довольно охотно, но наполняли их по-своему. Привычные серьги-бабочки, пришедшие с Севера, здесь обрастали новыми вариациями, а московские ювелиры шли ещё дальше — придумывали серьги в виде вазочек, плодов, стилизованных бантов и лент, оплетая проволочный каркас бисером и стеклярусом с вкраплениями жемчужных зёрен.

Многое определялось географией и достатком. На Русском Севере речной жемчуг был под рукой — его добывали тут же, в местных реках, и он доставался сравнительно недорого, так что позволить себе жемчужное украшение могла почти любая семья. Отсюда и любовь северян к крупным, увесистым вещам: те же серьги-бабочки, ставшие знаком достатка уже в восемнадцатом веке, поражают размахом и количеством жемчуга. В Центральной России ситуация была другой — жемчуг приходилось привозить, он стоил дороже, и мастерицы поневоле искали замену: бисер, стеклярус, рубку. Украшение от этого не становилось хуже, но выглядело иначе.

Северные и центральные традиции не существовали порознь. Торговые пути связывали регионы, а переселенцы несли с собой привычные навыки и вкусы, и на

новом месте эти навыки неизбежно смешивались с местными. Из северных мастерских в центральные губернии перешли каркасные конструкции серёг-бабочек, приёмы монастырского плетения, которыми набирали серьги-жёлуди, — однако здесь их изменяли на свой лад: меняли цветовую гамму, заменяли жемчуг бисером, добавляли стеклярус. Обратное движение тоже прослеживается — во второй половине девятнадцатого века на северных изделиях всё чаще появляются стеклярус и цветное стекло, явно пришедшие из центральнорусской практики. К этому времени оба потока слились настолько, что разделить их бывает непросто.

Однако индустриализация второй половины XIX века , которая особенная активно проявлялась в центральных губерниях, оставила свой след на народном ювелирном искусстве. Продукция крупных фабрик, производившая дешевые массовые украшения, вытеснила уникальные самобытные изделия. Жемчуг и украшения с его использованием постепенно вышли из повседневной жизни, сохраняясь лишь как особенность традиционных народных ансамблей.

Был выявлен механизм культурного взаимодействия между северными и центральными традициями: Центральные губернии перенимали у Севера прежде всего конструкцию — каркасную основу серёг-бабочек, приёмы монастырского плетения, которыми на Севере набирали серьги-жёлуди,  но, получив готовую форму, тут же переделывали её под собственный вкус: подбирали другие цвета, ставили бисер и стеклярус туда, где северная мастерица положила бы жемчуг. Форма оставалась узнаваемой, а облик менялся до неузнаваемости. Однако движение не было односторонним.  Распространение отдельных технологических приемов (активное использование стекляруса, комбинирование жемчуга с цветным стеклом) в северных изделиях второй половины XIX века также указывает на возможность обратного культурного влияния.

**Выводы по II главе**

Глава II диссертационного исследования посвящена изучению технико-технологических и художественно-стилевых особенностей жемчужного декора в комплексе русского народного женского костюма Северных губерний Российской империи XVIII–XIX вв. на основе материалов музейных коллекций (Государственного Исторического музея, Российского Этнографического музея, Объединения «Музеи Русского Севера»). В результате проведенного анализа удалось выявить следующие ключевые аспекты.

Исследование топологии распространения жемчуга в ансамблях костюмов Северных губерний Росси проводилось с помощью составленных таблиц. В таблицах систематизированы характерные элементы костюма, что позволило наглядно представить ключевые аспекты использования жемчужных украшений в разных регионах Русского Севера. Анализ головных уборов (кокошников, повязок, подчелков, венцов), накосников, наручей, ожерелий и серег выявил устойчивые региональные традиции в их конструкции, орнаментации и техниках изготовления.

На Русском Севере жемчужные украшения играли многогранную роль в традиционной культуре украшая и указывая на социальный статус, неся символическое значение и выполняя практические функции. То, каким способом украшали вещь жемчугом, определялось её местом в костюме. Головные уборы, наручи, накосники — всё, что имело плотную тканевую основу, — декорировали вышивкой: жемчуг нашивали по ткани, обводили золотной и серебряной нитью, дополняли стеклярусом и бисером. А серьги, ожерелья, поднизи — то есть вещи подвесные, лишённые жёсткой подложки, — набирали иначе, низанием или плетением, чтобы украшение оставалось лёгким и подвижным. Каждая техника отвечала своему месту в костюме, и это внутреннее соответствие работало на целое: неподвижное шитьё и подвижное плетение дополняли друг друга, усиливая и декоративное, и смысловое звучание наряда. При этом жемчуг, присутствовавший буквально повсюду — на лбу, на запястьях, у висков, на груди, — связывал все части ансамбля воедино. Одни и те же мотивы, одни и те же приёмы перекликались в разных элементах убора.

Сравнение по регионам выявило заметные различия. В Архангельской губернии предпочитали строгую геометрию — ромбы, круги, прямолинейные сетки,  и выкладывали их золотной нитью с жемчугом, отчего вещи получались сдержанными и торжественными. Вологодские мастерицы тяготели к иному: там любили растительный узор — цветы, побеги, завитки — и набирали его из речного жемчуга разного калибра, играя перепадом крупных и мелких зёрен.Олонецкая губерния же характеризовалась сочетанием жемчужного декора из кожи и меха, что свидетельствовало о влиянии финно-угорских культурных традиций.

Жемчужный декор костюма Центральных губерний принципиально отличался от северных образцов по цветовому решению, плотности декора и материальному составу, демонстрируя яркую полихромию, насыщенную орнаментацию и активное использование материалов-заменителей. Анализ показал устойчивую тенденцию к замещению дефицитного речного жемчуга стеклярусом, цветным стеклом и перламутром при сохранении традиционных схем плетения и композиционных решений. Мастера разработали специфические приемы имитации плотного жемчужного декора: использование перламутровых вставок диаметром 3-4 мм вместо жемчуга 1-2 мм, применение цветного стекла, комбинирование единичных жемчужин с массивом бисера для создания иллюзии сплошного жемчужного покрытия. Это обеспечило распространение жемчужного декора в купеческой и зажиточной крестьянской среде. Художественная традиция Центральных регионов отличалась свободной интерпретацией европейских модных образцов с их утрированием: преувеличением высоты кокошников, удлинением подвесных элементов серег, увеличением плотности декора. Это проявлялось в усложнении конструкций головных уборов (введение дополнительных каркасных элементов), адаптации западных орнаментальных мотивов (растительных гирлянд, рокайльных завитков) к традиционным геометрическим схемам и создании уникальных сочетаний локальных и заимствованных элементов.

## Глава III. Речной жемчуг в декоративном убранстве церковных облачений и окладах икон России XVIII-XIX вв.

### 3.1. Символико-семантическая роль и стилевая эволюция жемчужного декора в церковных облачениях XVIII-XIX веков

Жемчуг играл исключительную роль в русском церковном искусстве. С глубокой древности он использовался для украшения окладов икон, литургических покровов, облачений священнослужителей, митр, драгоценных крестов и панагий. В контексте священнических облачений, жемчужный декор выступает не только как значимый элемент художественного оформления, но и как неотъемлемая часть христианской знаково-символической и семантической системы.

Анализ священнических облачений был выполнен по материалам проекта научного отдела факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ) (иконография восточно-христианского искусства)[99].

Прежде всего, важно определить виды священнических облачений, а также изучить иконографию и размещение священных изображений и декоративных элементов на них.

1).Фелонь — длинное верхнее облачение священника, нередко покрытое богатой вышивкой. Узоры на ней могут воспроизводить символы веры или отсылать к библейским сюжетам, так что вся поверхность одеяния превращается в своего рода зримую проповедь.

2).Стихарь — нижнее одеяние, которое носят под фелонью. Шьётся он обычно из лёгких тканей — льна или шёлка — и по смыслу связан с чистотой и смирением.

3).Поручи, они же наручи, охватывают запястья и стягивают рукава, не давая им мешать при совершении таинств. Помимо чисто практической задачи они несут и символическую нагрузку — напоминают о путах, которыми были связаны руки

[99]Проекта научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университета. ИКОНОГРАФИЯ ВОСТОЧНО-ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА. ( [Электронный ресурс]. URL: https://icons.pstgu.ru/needlework (Дата обращения: 18.03.2025)

Христа перед распятием, и о том, что руки священника действуют не своей, а Божьей силой.

4).Набедренник — прямоугольный плат, подвешиваемый у бедра, — является наградой за усердное служение и символизирует духовный меч, то есть слово Божие.

5). Палица, как предмет, который может принимать участие в различных ритуалах и службах, и появляется в руках священника во время особых обрядов, представляет собой службу как продолжение литургического процесса[100].

В совокупности эти одеяния и предметы формируют культуру христианского ритуала.

Уже начиная с XV—XVI веков жемчуг уже играл значимую роль в художественном оформлении культовых предметов. Жемчужные нити оформленные в одну прядь применялись как для оформления краев средников, так и для выделения контуров вышитых композиций в разнообразных священнических одеяниях, включая фелони, стихари, поручей, епитрахили, набедренники и палицы.

В дополнение к жемчужным нитям использовали позолоченные шнуры, изготовленные из серебряной или золотой проволоки, а также жгуты и скрученную канитель; нити, скрытые под жемчугом, располагались согласно заранее заданной линии орнамента или изображения. Во второй половине XVI века наблюдается возрастающая тенденция в использовании жемчужных нитей в декоре церковных тканей. Они служили основанием для травных узоров или литургических надписей, размещенных на каймах. Ярким примером такого художественного решения является церковная подвесная пелена, датируемая 1599 годом. На ней крупные жемчужины обрамляют золотые плащики и драгоценные камни, образуя узоры каймы и центральную композицию, изображающую Голгофский крест с надписью под ним. Эта пелена была передана царем Борисом Годуновым в Троице-Сергиев монастырь как часть вкладов к главной монастырской иконе «Св. Троица», написанной Андреем Рублевым (Ил.162).

[100] Киприан (Керн), архимандрит. Литургика. Богослужение Православной Церкви. – Репринтное издание. – Москва: Издательство Свято-Владимирского братства, 1998. – 656 с.

С конца XVI века наблюдается процесс художественно-стилевой эволюции жемчужного шитья. Тем не менее, преимущественно это направление сохраняло линейную интерпретацию использования жемчужной нити. В XVII веке, после завершения смутного времени и в условиях нарастания культурных связей Московской Руси с западными странами, наблюдалось новое отношение к драгоценному шитью, что отразилось в изменении подходов к орнаментике и технике выполнения декора. В этом контексте особенно выделяется ряд изделий, созданных в Кремлевской Царицыной мастерской в середине и второй половине XVII века, предназначенных для московских патриархов Никона (Ил.163), Иоакима (Ил.164) и Адриана (Ил. 165), а также для Троице-Сергиевого монастыря и ряда других монастырей, находившихся под покровительством царской династии Романовых.

В процессе разработки декоративного оформления орнаментики церковных облачений использовалась техника сочетания жемчужного и золотного шитья. Широкое разнообразие золотых материалов, начиная от плоской бити — узкой плоской металлической полоски, и заканчивая объемными трунцалами — спирально закрученными тонкими полосками драгоценного металла различной ширины, а также блестками, представляющими собой металлические пластинки разнообразной формы, расширило возможности для создания объемной вышивки. (Ил.166), что отражало общие тенденции искусства того времени с его стремлением к объемному, полихромному декору.

Стилистические требования к данному виду вышивки привели к тому, что композиционное построение орнамента осмысливалось как картинное, а не как простой повтор рапорта (структурного элемента орнамента). В центре такой композиции четко выделялся ведущий мотив, к которому последовательно примыкали и который завершали элементы боковых частей, создавая гармоничное и сбалансированное целое. (Ил.167)

Жемчужное шитье XVII века представляет собой интересный пример художественного и технологического развития в области церковного одеяния. В

этом времени можно выделить два основных направления, каждое из которых имеет свои характерные черты и техники исполнения.

Первый подход к декорированию сосредоточен на использовании жемчуга как главного украшения. Орнаменты создаются с помощью объемных жемчужных нитей, где к линейным элементам добавляются плоские формы, напоминающие растения или другие фигуры. Крупный жемчуг формирует основные контуры узора, придавая ему структуру, а мелкий заполняет плоские участки, обеспечивая единство композиции (Ил.168).

Жемчужное шитье, выполненное в технике сплошного низания, украшало бархатные оплечья фелони и стихаря, созданных для Троице-Сергиева монастыря в конце XVII века. Эти облачения, впоследствии перешитые в 1730 году с использованием французских тканей, сохранили характерное для них обильное жемчужное убранство. Центральным элементом орнамента были изображения корон, в окружении пышных растительных мотивов с крупными цветами и листьями (Ил.169).

Второе направление в искусстве шитья отличалось значительно более широким применением драгоценных камней и запон. Объемность в данном стиле достигалась за счет искусного сочетания разнообразных техник и материалов, начиная от тонкого жемчужного низания и заканчивая использованием золотных блесток и страз. Последние, в частности, мастерски вплетались в ткань между основными объемными элементами, что создавало игру света и глубины, характерную для эстетики барокко (Ил.170).

Барочный декор отличался текучестью линий и мягкостью форм, где переходы между объемными элементами деликатно сглаженными. Вместо контрастов, единство и гармония достигались за счет тонких вариаций в объеме и текстуре. Пышность и эффектность церковных облачений, создаваемая обильной жемчужной вышивкой и самой тканью, полностью соответствовала церковным канонам и эстетике того времени. Жемчужное шитье, достигшее расцвета к середине XVIII века, стало ярким выражением уникальных черт этого периода. Одним из характерных примеров является полное покрытие орнаментов жемчугом

на серебряном глазете, используемом при создании епитрахилей, палиц и каймы шелковых скрижалей — декоративных нашивок на мантиях епископов. Жемчуг, применяемый в таких работах, происходил из монастырских мастерских Санкт-Петербурга 1750-х годов. В придворной мастерской Санкт-Петербурга мастера, выполняя заказ обители преподобного Сергия Радонежского, обращались к канонам московского шитья, однако переосмысляли их в духе стилистики XVIII века, вводя в декор характерные орнаментальные мотивы данного времени.

Жемчужная отделка этих изделий восходит к эстетике плотного золотого или серебряного гипюра, где декоративный мотив повторяет структуру кружевного плетения. Основная направляющая линия сформирована крупными жемчужинами, в то время как две изящно переплетённые ленты, выполненные из среднего и мелкого жемчуга, позволяют достичь иллюзии воздушности и тонкости декоративного узора. Орнамент из жемчужин различного размера выстраивает сложные композиции, образующие кресты и сияния, что придаёт декору характерный барочный динамизм и насыщенность визуального восприятия. В убранстве шелковых скрижалей архиерейской мантии, которые украшены изображениями преподобных Сергия и Никона Радонежских, жемчужная вышивка охватывает не только фигуры, но и их одежды, дополненные декоративными элементами в виде двойной каймы из мелких жемчужин. (Ил.171).

Третье направление в искусстве жемчужного шитья можно обозначить как золото-жемчужную. Здесь мы наблюдаем сочетание богатого и сложного шитья с использованием различных золотых и серебряных нитей в едином узоре, когда жемчуг используется как элемент «встраивания» в отдельные фигурные мотивы. В произведениях XVII века жемчуг выполняет роль дополнения, своеобразного вкрапления в шитье, выполненное драгоценными нитями. При этом отдельные детали из жемчуга, часто отделывались золотом. Изменения в орнаментике таких изделий становятся характерными во второй половине XVII века, начиная с узоров светских нарядов с изображениями корон, геральдических символов, фигурами птиц и животных. Данные мотивы адаптируется и к церковным облачениям.

(Ил.172). Так, например, оплечье стихаря, изготовленное из турецкого золотого бархата середины XVII века, наглядно иллюстрирует эту тенденцию. (Ил.173)

В оплечьях двух фелоней второй половины XVII века, выполненных из струйчатой итальянской объяри (одной из разновидностей парчи) и золотого атласа с цветочными мотивами, можно наблюдать богатство орнаментальных композиций, созданных с использованием разнообразных драгоценных материалов. Эти произведения насыщены символическими изображениями, которые выполнены с помощью жемчуга, формируя при этом выразительные эмблемы и знаки. (Ил.174)

Характерные черты данного художественного направления можно видеть в декоре двух фелоней для Троице-Сергиева монастыря, изготовленных в конце XVII – начале XVIII века. Одно из оплечий, вероятно, выполненное в стенах монастыря в период с 1694 по 1698 год, отличается сложным узором центристского характера. Его разнообразие в размерах органично соответствует различным элементам композиции, создавая таким образом многоуровневую текстуру. Кроме того, узор изобилует мельчайшими драгоценными камнями, что добавляет дополнительную глубину изображениям. (Ил.175)

Вторая фелонь, выполненная в 1700 году по заказу княгини М.М. Шеиной и ее сына. Композиция основана на цветочных мотивах. Жемчуг, подобранный с учётом принципов рокайльной гармонии, формирует выразительные линии, где более крупные элементы отделки переплетаются с мелкими зернами, создавая эффект стелющегося узора. Эти линии обрамлены двумя рядами золотого шнура, а сам узор завершается изящными цветами, состоящими из драгоценных запонов, в центре которых располагаются мелкие камни, заключенные в жемчужные чашечки.[101] (Ил.176).

Мотивы корон и крестов, аккуратно собранные в единую композицию, являются излюбленным средством оформления множества предметов церковного облачения, включая поручи из красного и черного бархата, а также красного атласа.

[101] Зарицкая О. И. Русское искусство XVIII — начала XX века: [из серии «Сокровища Сергиево-Посадского музея-заповедника»] / О. И. Зарицкая. — Брошюра. — М: Подкова, 1997. — 20 с.

Все эти произведения тесно связаны с «московской школой» жемчужного низания, эстетические принципы которой были определены мастерами, работавшими при дворе в Оружейной палате.

В XVIII веке наблюдается новая интерпретация сочетания жемчуга и золотых материалов в текстильном искусстве. В работах данного периода доминирует жемчужное оформление, в то время как использование драгоценных камней стало минимальным или вовсе исключено из декоративного оформления. Высшей точкой развития стиля барокко-рококо, основанного на золото-жемчужном шитье, служит комплект одеяний, изготовленный в Санкт-Петербурге в мастерской придворной цалмейстерской конторы в 1750-1770-х годах по заказу Троице-Сергиевой лавры (Ил.177). В жемчужном шитье высоко ценилось богатое золотое орнаментирование, включающее замысловатые картуши, раковины, пышные листья, извивающиеся побеги, морские гребешки, цветочные и виноградные букеты, вазоны, гирлянды, сетки и вензеля. При этом традиционные религиозные символы, такие как кресты и кустодии, становились всё более сложными и вычурными.

Анализ жемчужного и золотого шитья показывает изменение приоритетов в использовании драгоценных материалов: парча вышла на первый план, но жемчуг сохранил свою значимость. Серебряные блестки и канитель использовались для акцентирования жемчуга и украшения отдельных деталей.Крупные жемчужины органично переплетаются и сцепляются с более мелкими жемчужинами и серебряными узорами. Рокайльный орнамент, отличающийся разреженностью и легкостью, дополняется плавными переходами объемных форм, в которых чередуются жемчужины разных размеров. (Ил.178)

В композициях наблюдается гармоничное объединение золотых и жемчужных нитей, создающих уникальную структуру вышивки, в которой жемчужины завершают облик отдельных элементов. Пластическая интерпретация вышивки основана не только на полном слиянии и взаимопроникновении материалов, но и на объемной организации каждого элемента, где рельеф формируется с помощью золотых нитей различной конфигурации, служащих

основой для жемчужин. Объем жемчужной нити также имеет выразительное строение, где жемчужины располагаются в порядке нарастающих и убывающих размеров, создавая ощущение плотности и динамики линии. Многообразие шитья золотыми и серебряными нитями, а также постоянная вариативность трактовки декоративных элементов и жемчужной нити, порождают удивительное ощущение фантазии как в целом по отношению к вышивке пунцового комплекта, так и в каждой его детали. (Ил.179)

Что касается композиционного решения парчовых изделий, то они традиционно представляют собой жемчужные вышивки, сосредоточенные в центральных узорах на оплечьях. В противовес этому, бархатный ансамбль отличается богатым орнаментальным изобилием, заполняющим поверхность ткани целиком. Разработка узорных мотивов в этом случае безгранична: орнамент плавно изменяется от пышных форм фелони к более сдержанным саккосам, подризникам и поручам, в конечном итоге приобретая более рациональную структуру епитрахили, набедренника и палицы. Эти одеяния характерны переходным стилем, который едва уловимо связывает рококо с ранним классицизмом, что замечается в искусстве второй половины 1760-х — первой половины 1770-х годов.

В конце XVIII века жемчужное шитье приобрело новые стилистические черты, отражающие сложные художественные процессы, происходившие в это время. Последнее десятилетие столетия ознаменовалось синтезом классицистических тенденций и возрождением интереса к русским традициям. Среди значительных образцов этого периода выделяются три работы: две индитии (одежды, вышитые для размещения на престоле и жертвеннике в алтаре) 1795 и 1796 годов, а также плащаница (символический покров на гробе Христа, который выносился в храм на Страстной неделе) 1798 года. Эти произведения были созданы по инициативе митрополита Платона и вышиты в Троицкой обители искусницами П.Я. Шатиловой и Н.Е. Баскаковой, основываясь на эскизах живописца Игнатия Басова из Лавры. В этих работах вновь сближаются элементы лицевого и

жемчужного шитья, что подчеркивает эволюцию искусства в указанный период [102](Ил.180,181,182).

Искусство вышивания XIX века так же не обошлось без использования жемчуга, однако в этот период на него оказали влияние эстетические идеалы романтизма и историзма. В церковной жизни России формировались традиции нестяжательства, восхваляемые великими христианскими подвижниками, что также касалось аскетизма в представительных аспектах церковной жизни. Идеалы простоты и скромности находили отклик у высокопоставленных иерархов, и именно эти ценности начали влиять на эстетические предпочтения.

Со временем в прикладном искусстве дорогие природные материалы стали всё чаще уступать место заменителям. Вместо настоящего жемчуга появился искусственный, вместо самоцветов — стразы и цветное стекло, рядом с ними прижились бисер, стеклярус, перламутр. Разница в цене была огромной, а на глаз — не так уж велика, и мастера довольно быстро освоились с новыми материалами, не видя в них чего-то второсортного. Любопытно, что подмена материала не повлекла за собой разрыва с прошлым — скорее наоборот: именно из стекла и бисера охотно воспроизводили старинные образцы, копировали знаменитые оклады и ризы прежних веков, как будто стремились доказать, что традиция жива, даже если жемчуг в ней теперь «ненастоящий». (Ил.183).

В первой половине девятнадцатого века романтизм с его интересом к старине заметно повлиял и на церковное искусство. Среди дошедших до нас литургических предметов с драгоценным шитьём особенно выделяются покровцы. Композиция их обычно строилась по устоявшейся схеме: в середине — крест, четырёх- или восьмиконечный, по краям — надписи либо цветочный орнамент. Но именно в это время произошёл любопытный сдвиг: главным в покровце постепенно становился не столько центральный образ, сколько обрамление вокруг него. Кайма разрасталась, наполнялась пышными гирляндами и венками из цветов и листьев,

[102] Иванов А.Б. Жемчужное шитье Троицкой обители по эскизам И. Басова // Искусство и символика церковного шитья. — Москва: Наука, 1967. — С. 115–122.

перетягивая на себя внимание и превращаясь из рамки в самостоятельное художественное высказывание(Ил.184).

Искусные мастерицы вышивали обрамляющие литургические символы, используя золотые, жемчужные и шелковые нити. Флоральные мотивы в кайме органично дополняли центральную символическую композицию.

В качестве акцентов на ключевых узлах композиции и смысловых элементах активно использовался жемчуг, который применяли как для оформления фоновых плоскостей, так и для создания линий, использующихся при вышивке текстовых фрагментов, инициалов, а также растительных орнаментов. Однако, несмотря на разнообразие жемчужин, мастера зачастую пренебрегали приемом контрастирования размеров зерен в одной нити. Барочные черты преобладали в рельефности деталей, виртуозно выделенных жемчужными вставками. (Ил.185)

Тем не менее, слияние золотного и жемчужного шитья оставалась востребованной в искусстве XIX века. Искусные мастера не только воспроизводили стиль древних образцов, но и осознанно применяли проверенные временем техники. Часто в единичных произведениях наблюдается использование множества технических решений, заимствованных из древних предметов и традиционных методов, характерных для различных исторических эпох.

Стилистика и орнаментика жемчужного шитья в церковных облачениях значительно отличались от аналогичных работ в народном искусстве своим ярко выраженным влиянием крупных художественных стилей эпохи. Церковное искусство, являясь частью официальной культуры, впитывало в себя экспрессию эпохальных направлений –барокко или классицизма, что отражалось в композиции орнаментов, нюансах декорирования и символике мотивов. Основу орнаментики в церковных облачениях часто составляли растительные, геометрические и символические мотивы, стилизованные в соответствии с крупными стилевыми тенденциями.

В отличие от этого, орнаментика в народном искусстве жемчужного шитья сохраняла более архаичный, локальный и устойчивый характер, основываясь главным образом на традиционных мотивах и композициях, передаваемых из

поколения в поколение. Народные мастерицы зачастую повторяли узоры, проверенные временем, в которых преобладали схематизация растительного и геометрического орнамента. Являясь отражением своей среды, церковное жемчужное шитье интерпретировало общественные и художественные идеалы, вписываясь в контекст великих стилей, в то время как народное шитье оставалось более автономным, консервативным и ориентированным на локальные традиции

При всей разнице в облике церковное и народное жемчужное шитьё выросло из одного корня. Приёмы крепления жемчуга, способы золотного и серебряного шитья, использование канители, устройство плотной подкладки — всё это было общим, и монастырская мастерица работала по сути тем же инструментом и теми же руками, что и деревенская. Расхождения начинались не в технике, а в материале и назначении. Церковные облачения мыслились как вещи сакральные, призванные явить красоту горнего мира, — и на них шли бархат, парча, позолоченные нити, отборный жемчуг, самоцветы. В народной среде обходились тем, что было доступно: попроще ткань, помельче жемчуг, вместо камней — стекло или бисер. Но сама роль жемчужного декора — украшать, оберегать, обозначать значимость вещи — оставалась общей и там, и тут, лишний раз подтверждая, что перед нами не два разных ремесла, а две ветви одной живой традиции.

### 3.2. Жемчужные ризы в окладах икон: символика, эволюция технико-технологических и художественных приемов

Жемчужная орнаментация в иконах представляет собой значимый художественный прием, обладающий глубоким символическим содержанием.

Жемчужные ризы на православных иконах представляют собой важный элемент религиозного искусства, объединяющий художественную выразительность и духовную символику.  Они сочетают в себе красоту и глубокий духовный смысл. Их форма и состав во многом обусловлены церковными обрядами, а корни уходят в дохристианские и светские культурные традиции, что свидетельствует о богатом и многогранном художественном контексте.

Традиция украшения икон жемчугом уходит корнями в древнюю Византию,хотя точное начало этого искусства, тесно связанного с церковной жизнью и передававшегося из поколения в поколение, установить трудно, активное использование жемчуга и других драгоценностей в иконном декоре прослеживается с V–VI веков. Это совпадает с расцветом иконопочитания и появлением новых художественных направлений в Византии.(Ил.186).

В России жемчужные самые ранние иконы, сохранившиеся до наших дней, датируются XIV–XV веками, что можно связать с укреплением православия и сильным влиянием византийского искусства. Рассвет этого мастерства пришелся на XVII век, когда появились "жемчужницы" при монастырях – мастерицы, специализирующиеся на жемчужной вышивке. (Ил.187).

Оклады, обрамляющие иконы, служили двойной цели: защищали святыни от повреждений и символизировали их значимость.

Ризы шили из самых разных материалов — шёлка, бархата, парчи, а украшали золотом, серебром и жемчугом. Каждая деталь была не случайна. Крест в верхней части ризы напоминал о распятии и жертве Христа, растительные побеги и цветы говорили о райском саде, фигуры ангелов и святых — о небесном покровительстве. Иногда на окладе помещали надписи или строки из Писания, и тогда икона в своём убранстве становилась чем-то вроде раскрытой книги, которую можно было не только созерцать, но и читать.

Двадцатый век обошёлся с этим наследием жёстко. В ходе реставрационных работ и подготовки выставок жемчужный декор нередко снимали — иногда ради доступа к живописному слою, иногда из-за ветхости основы, а порой и просто по небрежности. Случалось, что жемчуг удаляли целиком, и икона теряла тот облик, в котором её знали прихожане на протяжении столетий. Среди специалистов это вызывало и продолжает вызывать острые разногласия: одни считают, что главное — сохранить живопись, и оклад вторичен, другие настаивают на том, что жемчужная риза — неотъемлемая часть художественного целого, и, сняв её, мы разрушаем замысел, который вкладывали в вещь мастера.

В настоящий момент среди средневековых жемчужных украшений икон сохранилось лишь ограниченное количество экземпляров, что, безусловно, затрудняет исследование этой важной категории церковного искусства. Эти украшения часто демонстрируют определенное однообразие, в основном представленное вариациями узоров, выполненных в форме свободно свисающих "рефидных" ромбовидных сеток. Уже упомянутые термины, такие как “рефеть”, “рефедка”, “рефид” и “рефиль”, берут свое начало в древнерусском языке и относятся к женским жемчужным сеткам, которые использовались в нижней части головных уборов, подчеркивая тем самым связь между предметами церковного убранства и бытовыми вещами.[103] (Ил.188, Ил.32, Ил.21).

Изучение жемчужных украшений икон данного периода свидетельствует о том, что не существует четко формализованных подходов к убранству домашних икон. В контексте эстетических предпочтений того времени, "красивый" убор икон считался символом роскоши, подчеркивая социальный статус владельца. Среди обилия декоративных элементов, лишь немногие, рожденные в кругу элиты и воплощенные в жизнь по замыслу искусных художников, по праву заслуживают звания выдающихся творений русского прикладного искусства. В качестве ярчайшего свидетельства этого выступает оклад иконы "Богоматерь Коневская", датируемый второй половиной XVI столетия, который поражает своим виртуозным исполнением и неоспоримой художественной ценностью. (Ил.189).

Проследить, как менялись жемчужные уборы от столетия к столетию и как они соединялись с металлическими окладами, — задача по-настоящему увлекательная, потому что именно в этом соединении яснее всего видна логика развития всей традиции. Если обратиться к семнадцатому веку, то шитьё того времени узнаётся сразу: золотные и серебряные нити ложились высоким рельефом, вокруг них выстраивались ряды жемчужин, а в узловых точках композиции мастерица вставляла цветные камни.  (Ил.190).

[103] Шитова Л.А. Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII - начало XX в. Сергиев Посад, 2005 г. - 224 с.; 304 цв.ил. (текст на русском и английском языках).

Значительное преобладание иконных окладов с жемчужными инкрустациями, датируемых Новым временем (XVIII – началом XX столетий), предоставляет обширную базу для изучения материала, что существенно облегчает анализ их типологических особенностей и ключевых стилистических черт.

На рубеже XVII и XVIII веков в украшении икон жемчугом произошли значительные перемены. Вместо сплошного жемчужного покрытия риз, акцент сместился на отдельные детали, такие как ризу и убрус (Ил.191). Жемчуг стал использоваться для создания круговых орнаментов или выделения контуров, расположение жемчужных рядов стало более разнообразным, от строгой симметрии до динамичных, слегка смещенных узоров.

Эти изменения в художественном стиле были во многом вызваны влиянием протестантских идей, поддерживаемых Петром I, что привело к большей сдержанности в декоре. Появились новые мотивы, такие как «зубчатые городки» и фестоны, а в окантовке жемчужных узоров стали чередовать мелкий жемчуг с полудрагоценными камнями, обогащая композицию.

В середине XVIII века иконные уборы отличались сложным шитым комплексом, включающим ризу и убрус. Так, на окладе «Богоматери Казанской» (Ил.192) фон и одеяния выполнены шитьём, а узоры из косых клеток и зигзагов искусно имитируют гравировку.

К концу XVIII века цельножемчужные ризы стали преобладающими, замещая традиционные тканые основы, которые теперь имитировались цветной фольгой (Ил.193). Это привело к изменению терминологии: термин "низание" был вытеснен понятием "шитье".

Изготовление жемчужных риз было трудоемким и технологически сложным процессом. Сначала создавалась жесткая основа из многослойного текстиля, картона и бумаги, склеенных вместе, что позволяло придать ризе форму святого. Затем эту основу покрывали блестящей фольгой, имитирующей драгоценные металлы. Финальный этап включал создание ажурного внешнего слоя, состоящего из множества мелких декоративных элементов, главным из которых был жемчуг. Жемчужины вручную пришивались к поверхности, образуя сложные орнаменты,

напоминающие древнерусские ювелирные техники скани и зерни (Ил.194). Технология создания жемчужных уборов икон была во многом идентична созданию элементов комплекса народного костюма

Ризы конца восемнадцатого — первой трети девятнадцатого века шиты ещё по-старому, в плоскость: жемчуг лежит прямо на ткани, без какой-либо подкладки, и рельефа почти нет. Таких образцов сохранилось немало, и по ним хорошо видно, каким был вкус эпохи. Композиции строгие, выверенные, подчинённые чёткой симметрии — в них чувствуется влияние классицизма с его любовью к порядку и ясности.

С конца XVIII века техника рельефного жемчужного шитья начала усложняться. Вместо простого низания, мастера стали использовать мягкую ватную подложку. Она располагалась между фольгой (первым слоем) и последующими слоями из тканей, бумаги или картона. Такая многослойная конструкция позволяла создавать более выразительный объем и сложные композиции.

Ватная подложка крепилась к прочной основе – широкой подкладке из картона или плотной ткани, проклеенной для надежности. Затем вся конструкция фиксировалась под краями серебряного оклада. Этот метод не только расширил декоративные возможности, но и отразил смену эстетических предпочтений: акцент на рельеф и глубину усиливал пластичность иконного образа.

Таким образом, использование  мягкой ватной подложки стало ключевой технологической инновацией, демонстрирующей стремление мастеров к улучшению декоративных и пространственных качеств в рамках традиционного шитья.(Ил.195).

В XIX веке жемчужные ризы представляли собой сложные многослойные произведения искусства. Их конструкция, состоящая из множества мелких деталей, объединенных в единый ансамбль, обеспечивала не только прочность, но и объем. Изготовление начиналось с жесткой основы из проклеенной ткани или картона, на которую наносился металлизированный слой (фольга или тонкий металл). Эта внутренняя подкладка из фольги создавала эффект мягкого свечения жемчуга,

играя на контрасте теплого золотистого фона и холодного жемчужно-белого цвета. Затем формировался рельеф с помощью мягкой подкладки (ваты или бумаги), что позволяло выделить отдельные элементы орнамента. Декоративный слой включал жемчуг, драгоценные и полудрагоценные камни, стекло, стразы, а также золотую и серебряную проволоку, которая могла быть спиральной или плоской, добавляя фактурности. Большое значение придавалось креплению всех элементов, использовались надежные и при этом не заметные узлы, а также специализированные клеевые составы.[104]

Хорошим примером жемчужного шитья этого периода могут служить две ризы — на иконы «Богоматерь Владимирская» и «Богоматерь Тихвинская» (Ил. 196, 197), дошедшие до нас без металлических окладов. Обе выполнены на бумажной и проклеенной тканевой основе, и способ их сборки настолько схож, что напрашивается предположение: они вышли из одной мастерской.

Приёмы жемчужного низания, сложившиеся к середине девятнадцатого века, не остановились в развитии — мастерицы продолжали работать с ними и в начале двадцатого, приспосабливая к меняющимся вкусам. В орнаменте жемчужных риз этого времени чаще всего встречаются два типа мотивов: геометрические и растительные.

Зачастую в орнаментиках из жемчужных риз можно выделить геометрические и цветочно-растительные мотивы, которые выступали как своего рода символы или знаки. Такие узоры включали в себя изображения крестов, звезд, ветвей или цветов, изящно вписанных в геометрические контуры и формы. Например, икона "Богоматерь Одигитрия" из Благовещенского собора Московского Кремля является наглядным образцом применения жемчужного декора. Ее украшения в виде жемчужных колец формируют сложные геометрические орнаменты вокруг изображения Богоматери, придавая ему значимость и торжественность. При этом, жемчужные узоры повторяют контуры ореола и мафория (Ил.198).

[104] Шитова Л.А. Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII - начало XX в. Сергиев Посад, 2005 г. - 224 с.; 304 цв.ил. (текст на русском и английском языках).

Исключительно сложные и тщательно выполненные детали можно наблюдать на ризе иконы "Богоматерь Владимирская" (Ил.196). Плоские застилы, укрывающие хитон младенца Христа и убрус Богородицы, не создают однородной поверхности. Жемчужные линии на рельефном хитоне располагаются в разных направлениях,более крупные жемчужины изящно разделяют мелкие плоскости застила, имитируя складки одежды.

Во второй половине XIX века русская культура была подвержена влиянию историзма , что не могла не проявится и в церковном искусстве. Этот стиль, ставший тогда ведущим, возродил древнерусские художественные традиции, что видно по использованию старинных техник низания и декора. Композиции отличались сложными узорами, такими как "городки" и симметричные "рефидные" сетки.

Ключевым элементом художественной техники являлось использование жемчуга разного растра , что усиливало сложность и глубину орнамента. Такой метод работы давал возможность создавать сложные геометрические фигуры с флористическими узорами. Растительные мотивы, такие как листья и цветы, заполнялись жемчужными нитями более крупного растра, а их контуры тщательно мельчайшими жемчужинами.

Сами по себе эти приёмы очень стары — они восходят ещё к старорусскому времени. Но в девятнадцатом веке с произошло изменение :мастерицы уже не просто повторяли то, чему научились от предков, а позволяли себе отступать от привычных схем, по-своему перетолковывать старые узоры, добавлять в них что-то от собственного вкуса и чутья.[105] (Ил.199).

Со второй половины девятнадцатого века ювелиры начали гораздо внимательнее относиться к цвету жемчуга. Если раньше зёрна подбирали главным образом по размеру и форме, то теперь мастера стали играть оттенками — сочетали белые с розоватыми, кремовые с серебристо-серыми, выстраивая из этих тонких переходов цельные, продуманные композиции.(Ил.200).

[105] Шитова Л.А. Драгоценные уборы русских икон. Конец XVII - начало XX в. Сергиев Посад, 1998 - 28 с.

Во второй половине XIX века с развитием эстетики второго барокко характер жемчужного шитья претерпел значительные изменения. Жемчужные ризы икон стали характеризоваться усиленным рельефом и выделением отдельных декоративных элементов. Контраст между узорным низанием и густым жемчужным застилом достиг своего пика, что свидетельствует о новом подходе к пространственной организации и переосмыслению композиции.

Ключевым художественным решением того времени стало создание общего гармонического образа, что проявлялось в тесной связи между жемчужными ризами, окладами и образами святых (Ил.201). Среди ценных образцов, относящихся к этому периоду, можно выделить жемчужные ризы, которые создавались в тандеме с драгоценными окладами икон в ювелирных мастерских.

В XIX веке данный вид искусства достиг нового уровня благодаря привлечению профессиональных художников-ювелиров, работающих в таких известных фирмах, как «И.П. Хлебников» и «П. Овчинников» и других. Мастера высокого класса внедряли в свое искусство современные тенденции, что позволило жемчужным изделиям позднего периода достичь вершин художественного и технического мастерства (Ил.202).

Жемчужные украшения на окладах православных икон – это удивительное сочетание красоты, мастерства и глубокого духовного значения. На протяжении веков этот вид искусства развивался, отражая изменения в эстетике, технологиях и культурных традициях русского религиозного искусства. Жемчужные ризы всегда были актуальны и выразительны, тесно переплетаясь с художественными стилями разных эпох.

К сожалению, многие образцы жемчужного шитья были утрачены. Для лучшего понимания и возможного восстановления были созданы схемы жемчужного шитья (трассировки бели).

**Выводы по III главе**

В III главе диссертации проводится анализ художественных аспектов церковных облачений и иконных окладов XVIII–XIX веков, украшенных жемчугом. Материалом для исследования послужили коллекции музейных собраний.

Выявлены закономерности эволюции жемчужного декора литургических предметов в контексте стилистических изменений эпохи и установлена системная связь церковной и народной традиций жемчужного шитья.

Установлена периодизация развития жемчужного декора церковных облачений, включающая три этапа. Первый этап (конец XVII — первая половина XVIII века) характеризуется доминированием сплошного жемчужного покрытия поверхностей с геометрическими и сетчатыми орнаментами в традициях древнерусского шитья. Второй этап (вторая половина XVIII века) отмечен влиянием барокко и рококо, переходом к объемным рельефным композициям с использованием растительных мотивов и активным комбинированием жемчуга с золотными нитями, канителью, драгоценными камнями. Третий этап (XIX век) демонстрирует акцентное использование жемчужного декора на отдельных элементах облачений, распространение искусственных материалов-заменителей (стеклярус, искусственный жемчуг, хрустальные стразы) при сохранении традиционных композиционных схем.

Систематизированы типы церковных облачений с жемчужным декором: фелони, епитрахили, поручи, палицы и так далее. Выявлено, что наиболее интенсивно жемчужный декор применялся в украшении фелоней, где жемчуг использовался для выделения крестов, коронарных мотивов, растительных узоров (виноградные лозы, колосья). Установлено устойчивое следование византийским канонам в размещении декоративных элементов при одновременной адаптации западноевропейских стилистических приемов в орнаментике.

Выявлены технологические особенности создания жемчужного декора церковных облачений и окладов икон. Основа формировалась из нескольких слоев ткани, картона и металлизированной фольги, поверх которых создавался рельеф с

помощью мягкой подложки. Жемчужины пришивались техникой "строчка" с использованием шелковых, льняных или золотных нитей.

Установлено применение идентичных технологических приемов в церковном и народном шитье: создание объемных узоров, заполнение пространств сеткой, точечные орнаменты, комбинирование жемчуга с канителью. Переход от натурального жемчуга к искусственным аналогам в XIX веке отражает адаптацию традиционных форм к изменившимся экономическим условиям при сохранении художественной преемственности.

Доказана устойчивость богословской символики жемчужного декора на протяжении всего исследуемого периода. Кресты символизировали спасение, виноградные лозы и колосья — евхаристическую символику, растительные орнаменты — райский сад. Выявлено расширение орнаментального репертуара во второй половине XVIII века за счет включения светских декоративных мотивов (гирлянды, картуши, рокайльные завитки), что отражает общую тенденцию взаимопроникновения церковной и светской художественных культур.

Установлено системное родство церковных и народных традиций жемчужного шитья по материалам, технологическим приемам и орнаментальным мотивам. Выявлены зоны взаимовлияния: мастерицы монастырских золотошвейных мастерских применяли приемы, распространенные в народной среде, в то время как народные мастерицы заимствовали композиционные схемы церковных образцов. Это взаимодействие обеспечивало устойчивость традиции передачи технологических знаний и художественных канонов.

Выявлена роль монастырских мастерских как центров производства и сохранения традиций жемчужного шитья. Расцвет монастырского золотошвейного и жемчужного шитья в XVII веке способствовал распространению техник и образцов, которые впоследствии адаптировались в народной среде. Установлено, что к XIX веку происходит постепенная утрата монастырских центров шитья и перенос производства в светские мастерские, что отразилось на изменении стилистики и упрощении технологий.

Полученные результаты имеют практическое значение для научной реставрации церковных облачений и окладов икон, атрибуции музейных предметов и реконструкции утраченных элементов декора.

Разработанные схемы трассировки орнаментов позволяют воссоздавать композиционную структуру поврежденных памятников с сохранением их исторической аутентичности.

## Заключение

Диссертационное исследование посвящено комплексному изучению жемчужного декора в русском декоративно-прикладном искусстве XVIII–XIX веков как целостного художественного явления с выраженной региональной спецификой и собственной логикой развития.

На основе анализа музейных коллекций ГИМ, РЭМ, ГРМ, Объединения «Музеи Русского Севера» и региональных музеев, а также экспериментальной реконструкции исторических техник получены следующие результаты исследования.

Жемчужный декор в декоративном убранстве традиционных русских ювелирных изделий и народного костюма к XVIII веку сформировался в сложившуюся технико-технологическую и художественную систему. Наличие месторождений речного жемчуга в северных регионах России определило его центральное место в художественной структуре женского народного костюма Русского Севера с такими приемами работы как шитье по тканевым основам, прошедшим путь от простого низания жемчуга на нить к сложной технике «сажения по бели» с применением специализированных инструментов и подклеиванием основы, а также техникам низание на конском волосе в приемах «рясна», «в рефид», «в сетку», «в шамхать».

В ходе проведенных реконструкций изделий с речных жемчугом было выявлено функциональное значение конструктивных элементов техники жемчужного шитья :поперечные стежки, которыми пришивали жемчужную нить, продавливали ткань между зёрнами и оставляли на ней следы — «гнёзда», по ним возможно произвести реконструкции первоначальной вышивки, исходя из их расположения и размера. Витейка — деревянный стерженёк, на который наматывалась рабочая нить, — давала возможность постоянно подтягивать её, не допуская провисания, и жемчужины ложились плотно, ровно, без зазоров. А золотной обводной шнур, помимо декоративной роли, был конструктивно важен: он задавал контур, по которому вышивку можно было аккуратно отделить от износившейся ткани и перенести на новую основу.Знание этих факторов

существенно облегчает работу реставратора — по сохранившимся «гнёздам», следам стежков и контуру шнура памятник удаётся восстановить достаточно близко к историческому облику.

Эволюция жемчужного декора на протяжении XVIII – XIX привела к усложнению композиционных и колористических решений. Проведенные эксперименты с реконструкцией техник низания и плетения подтвердили, что конский волос являлся оптимальным материалом, соответствующим историческим образцам по прочности и эластичности, которые влияют на формообразование объемно-пространственных композиций в изделиях.

Жемчужный декор в русском искусстве XVIII–XIX веков представлял собой комплексную художественную технику, объединившую приемы низания, вышивки и ювелирного искусства, с комбинированием жемчуга с золотным и серебряным шитьем, стразами, блестками и стеклярусом, что отражало общий процесс стилевого развития и влияния на традиционные формы жемчужного декора больших художественных стилей исследуемого периода времени, хотя в структуре символики и семантики украшений из жемчуга в XVIII и XIX веках в традиционном искусстве Русского Севера гораздо дольше сохраняются древние представления о синкретизме образа жизни людей и мироустройстве. Связь жемчуга с женской энергией, сохраняется в народных обрядах на уровне исторической традиции больше в формах изделий, особенно в женских головных украшениях, тогда как в орнаментальных композициях отмечается влияние декоративных барочно-рокайльных флоральных мотивов.

Жемчужные украшения в традиционной культуре Русского Севера выполняли как утилитарную, социально-статусную, символическую, так и эстетическую функцию. Выбор техники определялся функциональным назначением элемента костюма и его конструктивными особенностями. Жемчуг служил связующим звеном в костюме Русского Севера, объединяя его элементы. Повторяющиеся узоры и техники обработки жемчуга в головных уборах, наручах и ожерельях создавали единый, целостный и художественно завершенный образ женщины. Украшение головных уборов, наручей и накосников изготавливались в

технике сажения по бели с использование дополнительных материалов (канитель, золотный шнур, стразы, бисер). Серьги и обнизи, создавались с использованием техник низания и плетения на основе конского волоса или нитей. Эти приемы обеспечивали разнообразие форм и фактур украшений и подчёркивали структурную логику костюма.

Исследование региональных вариаций позволило установить, что в Архангельской губернии доминировали геометрические орнаменты, выполненные золотным и жемчужным шитьем. Для Вологодской губернии были характерны растительные композиции с использованием речного жемчуга различных фракций. В Олонецкой губернии отмечалось комбинирование жемчужного декора с кожей и мехом, что указывает на возможное влияние финно-угорских культурных традиций. В целом, художественные особенности жемчужного декора северных губерний характеризовались монохромной палитрой с преобладанием натурального жемчуга, золотного шитья. Устойчивостью технико-технологических приемов, структурностью композиционных решений, симметричным расположением орнамента, ярусным построением с выделением центральной розетки, наличием жемчужной поднизи по нижнему краю, стилизацией древних мотивов и образов в растительные и цветочные композиции.

Во второй половине XIX века в жемчужном декоре все большее распространение получают материалы-заменители (стеклярус, бисер, перламутр), что повлекло за собой колористическое разнообразие жемчужного декора. Трансформация и введение в традиционные орнаменты новых декоративных мотивов – общая тенденция, характерная для русского декоративного искусства XVIII – XIX веков. Однако замена натурального жемчуга не привела к снижению художественного уровня изделий, а наоборот стимулировала творческий поиск и расширение выразительных средств.

Системное родство церковных и народных традиций жемчужного шитья проявлялось в использованных материалах, технологических приемах и орнаментальных мотивах. В ходе исследования были выявлены зоны взаимовлияния: мастерицы монастырских мастерских применяли приемы

народного шитья, народные мастерицы заимствовали композиционные схемы и мотивы церковных образцов. Монастыри как центры производства церковного шитья, сохраняя традиции в этом виде искусства и используя традиционные приемы работы с жемчугом, в то же время, были хорошо знакомы с образцами западноевропейских и восточных тканей, и транслировали в народную среду новые орнаментальные мотивы.

Исследование церковного жемчужного шитья выявило периодизацию развития жемчужного декора церковных изделий: первый этап (конец XVII — первая половина XVIII века) характеризуется доминированием сплошного жемчужного покрытия с геометрическими орнаментами; второй этап (вторая половина XVIII века) отмечен влиянием барокко и рококо, переходом к объемным композициям с растительными мотивами; третий этап (XIX век) демонстрирует акцентное использование жемчужного декора и распространение материалов-заменителей при сохранении традиционных композиционных схем, но к концу XIX века намечается тенденция к локализации плотного жемчужного плетения в ризах икон. Разработанные методики графической фиксации схем трассировки орнамента и классификация жемчужных элементов костюма по видам, техникам и функциональному назначению создают научную основу для систематизации музейных коллекций, атрибуции предметов и реставрационных мероприятий.

Результаты исследования позволяют утверждать, что жемчужный декор в традиционном русском искусстве XVIII–XIX веков представляет собой многогранное явление, ярко отражающее особенности национальной художественной культуры, ее способность к развитию, творческому синтезу локальных традиций с адаптацией западноевропейских влияний.

Проведенное исследование восполняет существенный пробел в изучении русского декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков и создает методологическую основу для дальнейших исследований традиционной художественной культуры России. Разработанные методики технологической реконструкции и графической фиксации применимы в реставрационной практике, музейной деятельности и образовательном процессе.

**Список литературы:**


1. Айналов Д. В. Образцы старинного русского шитья и кружев Н. Л. Шабельской / Д. В. Айналов // Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890. – М: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1897. – Т. 4. – С. 220–223. [Текст]
2. Акимова Л.А. Народный костюм Русского Севера как знаково-информационная система. Автореферат канд. дис. Московский художественно-промышленный ин-т им. С. Г. Строганова – М: [б. и.], 1994. - 39 л. [Текст]
3. Аксентон Ю. Д. «Дорогие камни» в культуре Древней Руси: по памятникам прикладного искусства и литературы XI–XV вв.: диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук: 07.00.02 / Ю. Д. Аксентон. – Л: 1973. – 220 с. [Текст]
4. Алопеус С. Краткое описание марморных и других каменных ломок, гор и каменных пород, находящихся в Российской Карелии / С. Алопеус. – СПб: [б. и.], 1787. – 86 с. [Текст]
5. Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа / А. К. Амброз // Советская археология. – 1966. – № 1. – С. 45–59. [Текст]
6. Андрющенко А. И. Руководство золотых и серебряных дел мастерства / А. И. Андрющенко. – М: В. Шевчук, 2004. – 280 с. [Текст]
7. Апанасенок А. В. Религиозный традиционализм в провинциальной России: история старообрядческих сообществ Центрального Черноземья в XVII – начале XX века / А. В. Апанасенок. – Курск: Региональный открытый социальный институт, 2014. – 397 с. [Текст]
8. Бабурина Н. Ф. Мода как отражение социальной структуры Российской империи XIX столетия (на примере дворянского сословия) / Н. Ф. Бабурина, В. В. Полетаева // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 223–231. [Текст]

9. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л: Наука, 1983. – 188 с. [Текст]

10. Бакланова И. В. Лексика ушных украшений как источник этнокультурной информации / И. В. Бакланова // Gwary dziś 6. Aktualne problemy dialektologii słowiańskiej. – Poznań : Wydawnictwo PTPN, 2012. – S. 57–63. [Текст]

11. Бакланова И. В. Материалы для словаря русских женских украшений / И. В. Бакланова // Славянская диалектная лексикография: материалы конференции. – Санкт-Петербург: Наука, 2011. – 117 с. [Текст]

12. Бакланова И. В. Украшения как самобытные элементы русского народного костюма / И. В. Бакланова // Материалы международной научно-практической конференции «Русский мир и русское слово в межкультурном пространстве». – Стамбул: Изд-во Фатих университет, факультет естественных и гуманитарных наук, отделение русского языка и литературы, 2011. – С. 203–214. [Текст]

13. Бакулин М. Ю. Иконописное творчество в русской православной культуре: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.13 / М. Ю. Бакулин. – Тюмень, 2003. – 28 с. [Текст]

14. Бартенев И. О русском жемчуге / И. Бартенев // Дневник Отдела ихтиологии Императорского русского общества акклиматизации животных и растений. – Москва, 1902. – Вып. 10. – С. 323–335. [Текст]

15. Баталов А. Л. Современный облик памятников прошлого (Историко-художественные проблемы реставрации памятников архитектуры) / А. Л. Баталов, А. С. Щенков [и др.]. — М. : Стройиздат, 1983. — 183 с. [Текст]

16. Баталов, А. Л. Охрана и реставрация памятников искусства в императорской России XIX – нач. XX вв. / А. Л. Баталов. — М. : ПСТБИ, 2004. — 50 с. [Текст]

17. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 8 / В. Г. Белинский. – М: Издательство Академии наук СССР, 1955. – 728 с. [Текст]

18. Белинский Л. В. Типология русского народного костюма / Л. В. Белинский. – М: [б. и.], 1978. – 34 с. [Текст]

19. Берман Е. Русский костюм 1750–1917: в пяти томах. Вып. 2 (1830–1850) / Е. Берман, Е. Курбатова. – М: [б. и.], 1961. – 170 с. [Текст]

20. Бернштам Т. А. Хитро-мудро рукодельице (вышивание как символ девичьего совершеннолетия у восточных славян) / Т. А. Бернштам // Женщина и вещественный мир культуры у народов Европы и России. – СПб: Наука РАН, 1999. – Т. XLVII. – С. 191–247. [Текст]

21. Беспалая Ю. В. Историческая география промысла жемчуга в реках южного Беломорья (Архангельская область) / Ю. В. Беспалая, И. Н. Болотов, А. А. Махров, И. В. Вихрев // Известия Российской Академии наук. Серия географическая. – 2012. – № 1. – С. 101–105. [Текст]

22. Бобровницкая И. А. Русские расписные эмали конца XVII – начала XVIII веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / И. А. Бобровницкая. – Москва, 1991. – 120 с. [Текст]

23. Болотов И. Н. Современная малакология: определитель пресноводных жемчужниц (Bivalvia: Unionoida: Margaritiferidae) фауны России / И. Н. Болотов, А. А. Махров, И. В. Вихрев, Ю. В. Беспалая, А. А. Зотин, О. К. Клишко, М. Б. Кабаков, В. И. Жадина // Труды Карельского научного центра РАН. – Петрозаводск, 2002. – № 8. – С. 4–8. [Текст]

24. Бреполь Э. Художественное эмалирование / Э. Бреполь. – Л: Машиностроение, 1986. – 127 с. [Текст]

25. Бурова А. Н. Традиционный костюм / А. Н. Бурова // Чудесные мгновения. – Санкт-Петербург, 2005. – Вып. 2 (6). – С. 6–13. [Текст]

26. Валькевич С.И. Девичьи головные уборы Русского Севера в народной русской культуре XVIII–XIX веков / С.И. Валькевич // Научный журнал КубГАУ. – 2017. – № 128 (04). – 4 с. [Текст]

27. Валькевич С.И. Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере Севера и Центра Европейской части России): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01 / С.И. Валькевич. – Москва, 2020. – 427 с. [Текст]

28. Вальтер А.И. Основы литейного производства / А.И. Вальтер, А.А. Протопопов. – М: [б.и.], 2019. – 320 с. [Текст]

29. Веселова И. Народная колористика. Пестрое, яркое и нарядное / И. Веселова, Л. Петрова (Матвиевская). – СПб: Автономная некоммерческая организация "Пропповский центр: гуманитарные исследования в области традиционной культуры", 2017. – С. 229–271. [Текст]

30. Вистенгоф П. Очерки Московской жизни / П. Вистенгоф. – М: [б.и.], 1842. – 45 с. [Текст]

31. Вишневская В.М. Народное искусство Архангельской области (по материалам экспедиций) / В.М. Вишневская, Л.А. Кожевникова, И.П. Работнова // Научно-исследовательский институт художественной промышленности: сборник трудов. – М: Госместпромиздат, 1962. – 199 с. [Текст]

32. Вишневская И.И. Жемчужное шитье на Руси / И.И. Вишневская. – М: [б.и.], 2007. – 62 с. [Текст]

33. Власов А.А. Русский жемчуг. Приложение к журналу «Минералогический альманах» / А.А. Власов. – М: Минералогический альманах, 2018. – Т. 23. – 128 с. [Текст]

34. Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь: в 3 т. / В.Г. Власов. – СПб: [б.и.], 1995–1997. [Текст]

35. Власова Е. Четыре периода ювелирного искусства в картинах старых мастеров / Е. Власова // Мир искусства. – 2018. – № 2 (22). – С. 20–35. [Текст]

36. Во всех ты душенька нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков / Н.И. Ковалева, О.Н. Крестовская, М.А. Сорокина. – СПб: ГРМ – Palace Editions, 2015. – 216 с. [Текст]

37. Волконский С.М. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. Лавры. Странствия / С.М. Волконский, предисл. М.И. Цветаевой. – М: Искусство, 1992. – 399 с. – (Театральные мемуары). [Текст]

38. Воцарение Романовых. XVII в. / сост. Г. Гриценко. – М: ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 300 с. [Текст]

39. Гемп К. П. Сказ о Беломорье / К. П. Гемп. – М: Соловецкие острова, 1983. – 303 с. [Текст]

40. Герцен А.И. Былое и думы / А.И. Герцен. – М: Гослитиздат, 1947. – 792 с. [Текст]

41. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8 / Н.В. Гоголь. – М: Издательство Академии наук, 1952. – 816 с. [Текст]

42. Голубинский Е. История русской церкви. Т. 1 / Е. Голубинский. – М: [б.и.], 1904. – 345 с. [Текст]

43. Гольдберг Т.Г. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков / Т.Г. Гольдберг, Ф.Я. Мишуков, Н.Г. Платонова, М.М. Постникова-Лосева. – М: [б.и.], 1967. – 240 с. [Текст]

44. Гольмстен В.В. Лунницы Императорского Российского Исторического музея / В.В. Гольмстен // Отчет Исторического музея за 1913 год. – М., 1914. – 12 с. [Текст]

45. Григорьева Г.А. Головные уборы Русского Севера в собрании ГМО «Художественная культура Русского Севера»: каталог / Г.А. Григорьева. – Архангельск: [б.и.], 1999. – 404 с. [Текст]

46. Григорьева Г.А. Головные уборы Русского Севера в собраниях музеев Архангельской области: каталог / Г.А. Григорьева. – Северодвинск: [б.и.], 2018. – 404 с. [Текст]

47. Григорьева Г.А. Ткани и одежда Поморья в собрании Соловецкого государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника: каталог / Г.А. Григорьева. – Архангельск: Правда Севера, 2000. – 280 с. [Текст]

48. Демиденко Ю. Прочнее стали, тоньше паутины… / Ю. Демиденко // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – 2012. – № 25. – С. 196–227. [Текст]

49. Дервиз П.П. Техника серебряного производства / П.П. Дервиз. – Л: [б.и.], 1929. – 64 с. [Текст]

50. Дурасов Г.П. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке / Г.П. Дурасов, Г.А. Яковлева. – М: Советская Россия, 1990. – 318 с. [Текст]

51. Емельянова О.С. Традиции народного костюма в театральном искусстве в России 19 века / О.С. Емельянова, Л.В. Павлова // Костюмология. – 2018. – Т. 3, № 2. – С. 1–10. [Текст]

52. Ефименко П.С. Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии / П.С. Ефименко // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. – 1872. – Т. 2. – С. 203–244. [Текст]

53. Жемчуг: история, свойства, разновидности / ред. Н.Н. Мозговая. – М: Наука, 2005. – 156 с. [Текст]

54. Жилина Н.В. Зернь и скань Древней Руси / Н.В. Жилина. – М: Институт археологии РАН, 2010. – 260 с. [Текст]

55. Жилина Н.В. Русский женский головной убор XV–XVII вв. / Н.В. Жилина // Этнографическое обозрение. – 2013. – № 4. – С. 154–174. [Текст]

56. Жилина Н.В. Русский ювелирный убор / Н.В. Жилина // Родина. – 2001. – № 11–12. – С. 78–98. [Текст]

57. Жилина Н.В. Серьги в уборе Московской Руси / Н.В. Жилина // Археология Подмосковья. – 2018. – № 14. – С. 278–306. [Текст]

58. Жилина Н.В. Серьги в уборе Московской Руси / Н.В. Жилина // Институт археологии РАН: сборник статей. – Москва, 2007. – С. 290–298. [Текст]

59. Жилина Н.В. Типология женского головного убора с украшениями второй половины XIII–XVII вв. / Н.В. Жилина // Институт археологии РАН: сборник статей. – Москва, 2012. – С. 39–65. [Текст]

60. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И.Е. Забелин. – М: Институт русской цивилизации, 2014. – 750 с. [Текст]

61. Забелин И.Е. Историческое обозрение финифряного и ценнаго дъла в Россіи / И.Е. Забелин. – СПб: [б.и.], 1853. – 101 с. [Текст]

62. Забелин И.Е. О металлическом производстве в России до конца XVII века / И.Е. Забелин // Записки Императорского Археологического общества. – 1855. – Т. 5. – С. 237-262. [Текст]

63. Загоскин М.Н. Москва и москвичи / М.Н. Загоскин. – М: [б.и.], 1842. – 368 с. [Текст]

64. Записки о древних дарениях в Московском царстве, собранные в XVI веке [Рукопись] // Научный архив Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Архив Троице-Сергиевой лавры). – Ф. 1. – Оп. 1. – Д. 125. – Л. 1–24. [Текст]

65. Зарицкая О.И. Русское искусство XVIII — начала XX века / О.И. Зарицкая. – М: Подкова, 1997. – 20 с. – (Сокровища Сергиево-Посадского музея-заповедника). [Текст]

66. Зимина Т.А. Венцы Русского Севера (по коллекциям Российского этнографического музея) / Т.А. Зимина // Проблемы изучения и реставрации головных уборов традиционных костюмов народов России: Материалы

международной научно-практической конференции. – Архангельск: Кира, 2017. – С. 42–47. [Текст]

67. Иванов А.Б. Жемчужное шитье Троицкой обители по эскизам И. Басова / А.Б. Иванов // Искусство и символика церковного шитья. – М: Наука, 1967. – С. 115–122. [Текст]

68. Известия Императорского Археологического общества. – СПб: [б.и.], 1861. – Т. 3. – 345 с. [Текст]

69. Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического музея: «Цари народам — народы царям»: каталог выставки. – М – СПб: [б.и.], 1995. – 128 с. [Текст]

70. Казанский Н.П. Жемчужные раковины вообще и в России в особенности / Н.П. Казанский. – СПб: тип. М.М. Стасюлевича, 1891. – 40 с. [Текст]

71. Калашникова Н.М. Народный костюм (семиотические функции) / Н.М. Калашникова. – М: Сварог и К, 2002. – 374 с. [Текст]

72. Калашникова Н.М. Шапочное знакомство. Коллекция головных уборов из собрания Российского этнографического музея / Н.М. Калашникова. – М: Северный Паломник, 2012. – 192 с. [Текст]

73. Капуста, Л. И. Традиционные головные уборы XVIII — начала XX века : из собрания Карельского государственного краеведческого музея / Л. И. Капуста ; фот. В. Голубев. — Петрозаводск : Verso, 2007. — 60 с. : ил. [Текст]

74. Каргополье: художественные сокровища. – М: [б.и.], 1984. – 172 с. [Текст]

75. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага: Артия, 1988. – 608 с. [Текст]

76. Киприан (Керн), архимандрит. Литургика. Богослужение Православной Церкви / архимандрит Киприан (Керн). – Репринтное издание. – М: Издательство Свято-Владимирского братства, 1998. – 656 с. [Текст]

77. Кирпичников А.Н. О стиле Новый русский модерн / А.Н. Кирпичников // Культурное наследие Российского государства: Ученые, политики, журналисты, деятели культуры и искусства, писатели, аспиранты вузов, коллекционеры, ветераны минувшей войны об историческом и культурном достоянии. – СПб: Ленинградское областное отделение Всероссийской общественной организации "Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры", 2018. – Вып. 7. – С. 292–293. [Текст]

78. Кислуха Л.Ф. Народный костюм русского Севера XIX – начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» / Л.Ф. Кислуха. – СПб: Северный паломник, 2006. – 256 с. [Текст]

79. Кислуха Л.Ф. Функции головного убора «жемчужного венца» в Пинежском свадебном обряде конца XIX — начала XX века / Л.Ф. Кислуха // Известия Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. – 2015. – № 1 (34). – С. 286–290. [Текст]

80. Кислуха Л.Ф. Христианская символика в народном праздничном костюме Архангельской губернии Пинежского уезда конца XIX − начала XX века / Л.Ф. Кислуха // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2012. – № 1. – С. 160–172. [Текст]

81. Кислуха Л.Ф. Художественные особенности народного костюма Пинежья конца XIX – начала XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Л.Ф. Кислуха. – Санкт-Петербург, 2020. – 189 с. [Текст]

82. Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология / В. Клейн. – М: [б.и.], 1925. – 67 с. [Текст]

83. Кнац Е.Э. «Метище» – праздничное гуляние в Пинежском районе / Е.Э. Кнац // Крестьянское искусство СССР. Пинежско-Мезенская экспедиция под руководством К.К. Романова. – Л: Academia, 1928. – С. 188–200. [Текст]

84. Ковалева К.И. Опыт изучения головных уборов в Русском музее. Методы исследования материалов и конструкций некоторых экспонатов из отдела Народного искусства / К.И. Ковалева // Seminarium Belkinianum IV: к 80-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина: сборник статей. – [Б.м.] : [б.и.], 2017. – С. 1–13. [Текст]

85. Коварская С.Я. Русское золото XIV – начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / С.Я. Коварская, И.Д. Костина, Е.В. Шакурова. – М: Советская Россия, 1987. – 240 с. [Текст]

86. Ковычева Е. И. Проблемы костюма современного фольклорного коллектива / Е. И. Ковычева // Ежегодник финно-угорских исследований = Yearbook of Finno-Ugric Studies / М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», УИИЯЛ УрО РАН [и др.] ; гл. ред. Г. В. Мерзлякова ; отв. ред. Д. И. Черашняя ; науч. ред. А. Е. Загребин ; ред.-сост.: А. В. Ишмуратов, Р. В. Кириллова. – Ижевск, 2012. – Вып. 4. – С. 86–93.[Текст]

87. Ковычева, Е. И. Народная игрушка / Е. И. Ковычева. – М. : ВЛАДОС, 2012. – 159 с. [Текст]

88. Колпакова Н.П. Свадебный обряд на Пинеге / Н.П. Колпакова // Крестьянское искусство СССР. Пинежско-Мезенская экспедиция под руководством К.К. Романова. – Л: Academia, 1928. –С. 117–176. [Текст]

89. Колпакова Н.П. У золотых родников: записки фольклориста / Н.П. Колпакова. – Л: [б.и.], 1975. – 224 с. [Текст]

90. Корсунь В.Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции мастерства / В.Н. Корсунь. – М: Форум, 2016. – 272 с. [Текст]

91. Круковский М.А. Олонецкий край. Путевые очерки / М.А. Круковский. – СПб: [б.и.], 1904. – 220 с. [Текст]

92. Крюк Г.М. Русские ювелирные украшения XVI–XX века / Г.М. Крюк, Н.Г. Платонова, Н.Г. Троепольская [и др.]. – М: АСТ-Пресс Галарт, 2002. – 400 с. [Текст]

93. Кузнецов А.В. Древние сокровища Руси: Искусство и жемчужное убранство / А.В. Кузнецов. – М: Историческая эстетика, 2021. – 256 с. [Текст]

94. Кузнецова В.П. Русская свадьба Заонежья (конец XIX – начало XX в.) / В.П. Кузнецова, К.К. Логинов. – Петрозаводск: изд-во ПГУ, 2001. – 328 с. [Текст]

95. Кузнецова С.Г. Народный костюм в свете современных концепций развития общества и дизайна / С.Г. Кузнецова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 2-1 (8). – С. 105–109. [Текст]

96. Культурный ландшафт Русского Севера: Пинежье, Поморье / А.А. Иванова, В.Н. Калуцков [и др.]. – М: ФМБК, 1998. – 135 с. [Текст]

97. Кучко В.С. Жемчуг в русском фольклоре / В.С. Кучко // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 24, № 3. – С. 118–123. [Текст]

98. Лаврентьева Л.С. Культура русского народа: Обычаи, обряды, занятия, фольклор / Л.С. Лаврентьева, Ю.И. Смирнов. – СПб: Паритет, 2004. – 448 с. [Текст]

99. Ларикова Н.В. Женские головные уборы в собрании Архангельского краеведческого музея / Н.В. Ларикова // Народный костюм и современная молодежная культура. – Архангельск: Правда Севера, 1999. – С.92-110. – 273 с. [Текст]

100. Лебедев В.И. Реформы Петра I: сборник документов / В.И. Лебедев. – М: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. – 379 с. [Текст]

101. Лепахин В.В. Значение и предназначение иконы: икона в церкви, в государственной, общественной и личной жизни – по богословским,

искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным источникам / В.В. Лепахин. – М: Паломник, 2003. – 511 с. [Текст]

102. Лепахин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В.В. Лепахин. – М: Отчий дом, 2002. – 735 с. [Текст]

103. Лиманская Е.Н. Икона в традиционной русской культуре: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.13 / Е.Н. Лиманская. – Ростов-на-Дону, 2009. – 22 с. [Текст]

104. Лютикова Н.П. Крестьянский костюм Мезенского уезда Архангельской губернии конца XIX – начала XX века в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: каталог / Н.П. Лютикова. – Архангельск: [б.и.], 2009. – 329 с. [Текст]

105. Мадлевская Е. Русские народные украшения (из собрания Русского этнографического музея) / Е. Мадлевская. – М: Бослен, 2021. – 256 с. [Текст]

106. Мальцев Н.В. Регионы художественной культуры Архангельского Севера. Пинежье / Н.В. Мальцев // Народный костюм и современная молодежная культура. – Архангельск: Правда Севера, 1999. – 272 с. [Текст]

107. Мануфактура: журнал. – [Б.м.], 1829. – № 7. – С. 29. [Текст]

108. Мартынова М.В. Москва – крупнейший ювелирный центр XVII века. Государственная Оружейная палата / М.В. Мартынова. – М: [б.и.], 1990. – 260 с. [Текст]

109. Мартынова М.В. Московская эмаль XV–XVII веков / М.В. Мартынова. – Москва: [б.и.], 2002. – 304 с. [Текст]

110. Марченко В.И. Ювелирное дело / В.И. Марченко. – М: Высшая школа, 1984. – 304 с. [Текст]

111. Маслова Г.С. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г.С. Маслова. – М: Наука, 1984. – 219 с. [Текст]

112. Маслова Г.С. Об особенностях народного костюма населения верхнедвинского бассейна в XIX — начале XX века / Г.С. Маслова // Фольклор и этнография Русского Севера. – Л: [б.и.], 1973. – С. 72–85. [Текст]

113. Медведева Г. Русские ювелирные украшения XVI–XX веков из собрания Государственного Исторического музея / Г. Медведева, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, Г. Смородинова, Н. Троепольская. – М: [б.и.], 1994. – 400 с. [Текст]

114. Моисеенко Е. Бисер и стеклярус в России XVIII – начала XX века / Е. Моисеенко, В. Фалеева. – Л: Художник РСФСР, 1990. – 256 с. [Текст]

115. Молотова Л.Н. Головные уборы Русского Севера (обзор фондов ГМЭ) / Л.Н. Молотова // Советская этнография. – 1970. – № 3. – С. 119–125. [Текст]

116. Молотова Л.Н. Н. Л. Шабельская и её коллекции в Государственном музее этнографии народов СССР / Л.Н. Молотова // Сообщения ГРМ. – Л: [б.и.], 1976. – Вып. 10. – С. 168–173. [Текст]

117. Молотова Л.Н. Об одной группе вологодских головных уборов / Л.Н. Молотова // Музей народного искусства и художественные промыслы: сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности. – Москва: Изобразительное искусство, 1972. – Вып. 5. – С. 45–52. [Текст]

118. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова : учебно-методическое пособие / редкол.: С. В. Курасов [и др.]. — Москва : МГХПА им. С. Г. Строганова, 2015.-178 с. [Текст]

119. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова : к 195-летию основания Строгановского училища1825-2020 :

155-летию со дня основания музея 1864-2019 / составители: М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская. — М. : Русскій Мірь, 2020. — 164 с. : ил. [Текст]

120. Музейные описания предметов старообрядческой культуры (по материалам экспедиций по проекту) / составитель: И.Ю. Трушкова. – Киров: Издательство «Аверс», 2019. – Т. 23. – 118 с. – (Этнокультурное наследие стран и регионов). [Текст]

121. Мухин В.В. Искусство русской финифти конца XIV – начала XX века / В.В. Мухин. – М: Грифон, 1996. – 208 с. [Текст]

122. Народная художественная культура Русского Севера в дополнительном образовании детей Архангельской области: Теория и практика. Материалы областной научно-практической конференции 13–15 января 2003 г. / под ред. Н.В. Галышевой, В.К. Хорева, Т.Б. Знатных, А.А. Беднарчик. – Архангельск: КИРА, 2003. – С.193-220. [Текст]

123. Народные костюмы губерний России из коллекции Н.Л. Шабельской: каталог / Государственный исторический музей. – М: ГИМ, 2024. – 240 с. [Текст]

124. Несколько слов о ловле жемчуга в Олонецкой губернии // Олонецкие губернские ведомости. – 1894. – № 2. – С. 6–7. [Текст]

125. Николаева А.Н. Женский костюм в России 1920-х годов / А.Н. Николаева, Н.М. Калашникова // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. Материалы XV международной научной конференции. – Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2012. – С. 56–60. [Текст]

126. Носань Т.М. Региональные особенности традиционной вышивки Северо-Запада России (Ленинградской, Вологодской, Новгородской и Псковской областей) конца XIX – начала XX века / Т.М. Носань // European Scientific E-Journal. – 2021. – № 1 (7). – С. 155–210. [Текст]

127. Овсянкин Е.И. Архангельск купеческий / Е.И. Овсянкин. – Архангельск: Архконсалт, 2000. – 525 с. [Текст]

128. Озаровская О.Э. Самоходка / О.Э. Озаровская // Красная нива. – 1926. – № 20. – С. 18–19. [Текст]

129. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 8 / А.Н. Островский. – М: Гослитиздат, 1952. – 512 с. [Текст]

130. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф.М. Пармон. – М: Легпромиздат, 1994. – 180 с. [Текст]

131. Пашкова З.Г. Пинежский народный костюм XVIII – начала XX века / З.Г. Пашкова. – Карпогоры: ИПП Правда Севера, 2008. – 160 с. [Текст]

132. Пашковская Т.В. Жемчуг в природе и музейных коллекциях / Т.В. Пашковская // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее: материалы научно-практического семинара "Нерадовские чтения", 24–25 апреля 2001 г. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 88–93. [Текст]

133. Перфильева, И. Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития / И. Ю. Перфильева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2020. — Т. 10, № 4. — С. 586–608 [Текст]

134. Плешанова И.И. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея / И.И. Плешанова, Л.Д. Лихачева. – Л: [б.и.], 1985. – 224 с. [Текст]

135. Плиний Старший. Естественная история / Плиний Старший. М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2023. 408 с. [Текст]

136. Полное собрание законов Российской империи. Т. 16. 1764. – СПб: [б.и.], 1830. – № 12045. – С. 529. [Текст]

137. Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. – СПб: Типография М.А. Александрова, 1908. – 638 с. [Текст]

138. Попова В.Г. Конский волос – новые возможности для творчества / В.Г. Попова. – Таас-Юрях: Министерство образования Республики Саха (Якутия), 2012. – 112 с. [Текст]

139. Постникова М.М. Изделия из драгоценных металлов / М.М. Постникова, Ф.Я. Мишуков // Русское декоративное искусство. – М: Академия художеств СССР, 1962. – Т. 1. 375 с.– [Текст]

140. Постникова-Лосева М.М. Прикладное искусство XVI–XVII веков. Шитье / М.М. Постникова-Лосева // История русского искусства / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. – Москва, 1959. – Т. 4. – С. 587–596. [Текст]

141. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI–XIX вв. / М.М. Постникова-Лосева. – М: [б.и.], 1974. – 374 с. [Текст]

142. Постникова-Лосева М.М. Шедевры ювелирного искусства. Государственный Исторический музей / М.М. Постникова-Лосева. – Л: [б.и.], 1986. – 371 с. [Текст]

143. Пошман А.П. Архангельская губерния в хозяйственном, коммерческом, философическом, историческом, топографическом, статистическом, физическом и нравственном обозрении с полезными на все оныя части замечания. Т. 1 / А.П. Пошман. – Архангельск: [б.и.], 1866. – 194 с. [Текст]

144. Праздничная одежда народов России: из собрания Исторического музея: каталог / отв. ред. О.Г. Гордеева, Т.Т. Иванова, А.А. Цветкова; вст. ст. О.В. Соколова. – М: [б.и.], 2016. – 368 с. [Текст]

145. Приходо-расходные и другие книги казны. Царкина мастерская палата. – М: [б.и.], 1877. – 365 с. [Текст]

146. Прохоров В.А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, изданные по высочайшему соизволению: в 4 т. / В.А. Прохоров. – СПб: тип. Императорской Академии наук, 1881–1885. – 86 с., 70 л. цв. ил. [Текст]

147. Ревелия Г.П. Способы делать искусственный жемчуг, называемый «римским» / Г.П. Ревелия. – М: [б.и.], 1826. – 72 с. [Текст]

148. Романченко Н.Ф. Несколько слов о русском жемчуге / Н.Ф. Романченко // Старые годы. – 1912. – Март. – С. 3–21. [Текст]

149. Романюк С. Чистые пруды. От Столешников до Чистых прудов / С. Романюк. – М: Litres, 2015. – 512 с. [Текст]

150. Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки / ответственный редактор В.А. Липинская. – М: Индрик, 2011. – 362 с. [Текст]

151. Русские ювелирные украшения XVI–XX веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея: каталог / сост. Г.М. Медведева, Н.Г. Платонова [и др.]. – М: Советский художник, 1987. – 400 с. [Текст]

152. Руссов С.В. Словарь жемчужный или описание мест и вод, на пространстве России находящихся в коих ловится жемчуг / С.В. Руссов. – СПб: [б.и.], 1829. – 47 с. [Текст]

153. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси X–XIII вв. / Б.А. Рыбаков. – М: Академия наук СССР, 1948. – 320 с. [Текст]

154. Ряснянский С.И. Эстетический вкус или особенности русского костюма / С.И. Ряснянский. – М: ФГБОУ ВПО «Российский государственный университет туризма и сервиса», 2015. – С. 5–20. [Текст]

155. Сабурова М.А. О времени появления одной группы корун на Руси / М.А. Сабурова // Древняя Русь и славяне. – М: [б.и.], 1978. – 448 с. [Текст]

156. Савваитов П.И. Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора: духовно-просветительское издание / П.И. Савваитов. – СПб: Академия наук, 1895. – 508 с. [Текст]

157. Сахаров Н.А. История России XVII–XVIII века / Н.А. Сахаров. – М: [б.и.], 2004. – 179 с. [Текст]

158. Сговорная. Акты, относящиеся до юридического быта древней России. Т. 3. – СПб: [б.и.], 1884. – 272 с. [Текст]

159. Семевский М.И. Торопец - уездный город Псковской губернии. 1016–1864 / М.И. Семевский. – СПб: тип. И. Огризко, 1864. – 196 с. [Текст]

160. Сердобольский Б.И. Жемчуг / Б.И. Сердобольский. – М: Наука, 1985. – 136 с. [Текст]

161. Соснина Н. Русский традиционный костюм / Н. Соснина, И. Шангина. – СПб: Искусство-СПб, 2006. – 243 с. [Текст]

162. Соснина Н. Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия / Н. Соснина, И. Шангина. – СПб: Искусство, 1998. – 400 с. [Текст]

163. Соснина О. А. Настоящее прошлое. Собрание русской старины Натальи Леонидовны Шабельской / О. А. Соснина, Е. Л. Мадлевская. – М. : Гос. музей-заповедник «Царицыно» : Бослен, 2026. – 400 с. [Текст]

164. Список святынь Московского Кремля XVI века [Рукопись] // Научная библиотека Спасо-Андроникова монастыря. – Ф. 1. – Оп. 2. – Д. 145. – Л. 1–17. – XVI в. [Текст]

165. Стасов В.В. Заметки о женских головных уборах (Тамбовской и Калужской губерний), изданных по рисункам П.И. Севастьянова и И.И. Горностаева / В.В. Стасов // Известия Археологического общества. – 1863. – Т. 4, вып. 1. – С. 1–16. [Текст]

166. Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков / И.А. Стерлигова. – М: [б.и.], 2000. – 264 с. [Текст]

167. Тенишева М.К. Эмаль и инкрустация / М.К. Тенишева. – Прага: [б.и.], 1930. – 116 с. [Текст]

168. Тихвинская икона Божией Матери. – М: Артос-Медиа : Неугасимая лампада, 2006. – 63 с. [Текст]

169. Томилов С. Крестьянские праздники в Пинежском уезде / С. Томилов // Бюллетень северо-восточного бюро краеведения. – Архангельск, 1926. – Вып. 3. – С. 29–32. [Текст]

170. Торговая книга // Записки отделения русского и славянского археологии. – 1851. – Отд. 3. – С. 128. [Текст]

171. Трифонова Л.В. Традиционный костюм южной Карелии конца XIX в. по материалам «Этнографической экскурсии» М.А. Круковского / Л.В. Трифонова // Кижский вестник. – Петрозаводск, 2001. – № 6. – С. 66–69. [Текст]

172. Троицкий В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Вып. 1-2 / В.И. Троицкий. – Л: [б.и.], 1928. – С. 69-154. [Текст]

173. Труды Архангельского центра Русского географического обществ: сборник научных статей / составители: В.А. Любимов, Д.С. Мосеев. – Архангельск: Архангельский центр Русского географического общества, 2019. – Вып. 7. – 464 с. [Текст]

174. Указ Святейшего Синода № 1644 от 19 октября 1754 г. // Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской Империи. – Санкт-Петербург, 1912. – Т. 4. 1753–28 июня 1762 годов. – VI, 616, 24 с. [Текст]

175. Уханова И.Н. Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII–XIX вв. / И.Н. Уханова. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. – 315 с. [Текст]

176. Фарн А. Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации / А. Фарн. – М: Мир, 1991. – 192 с. [Текст]

177. Федоров Ю. О ношении нагрудного креста / Ю. Федоров. – URL: http://www.feodorov.ru/public10.htm (дата обращения: 13.05.2024). [Электронный ресурс]

178. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. – М: Собр. сокров. рус. религ.-филос. мысли, 1993. – Вып. 1. – 400 с. [Текст]

179. Флеров А.В. Техника художественной эмали, чеканки и ковки / А.В. Флеров, М.Т. Демина, А.Н. Елизаров, Ю.А. Шеманов. – М: Высшая школа, 1986. – 191 с. [Текст]

180. ЦГАДА. Ф. 396, оп. 2. Кн. 592, л. 4 об., 5. [Текст]

181. Церковное шитье // Иконография восточно-христианского искусства: [сайт] / Проект научного отдела Факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – URL: https://icons.pstgu.ru/needlework (дата обращения: 18.03.2025). [Электронный ресурс]

182. Чусова Н. Серьги – «бабочки» в Олонецкой губернии : (к вопросу об истории бытования) / Н. Чусова // Кижский вестник. – Петрозаводск, 2005. – Вып. 10. – С. 63–79. [Текст]

183. Шенкурский Свято-Троицкий монастырь // Словари и энциклопедии. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_history/11836/%D0%A8%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9(дата обращения: 13.05.2024). [Электронный ресурс]

184. Шилова Л.А. Северный русский народный костюм – архаика или современность? / Л.А. Шилова // Система ценностей современного общества. – 2013. – № 32. – С. 200–205. [Текст]

185. Шитова Л.А. Драгоценные уборы русских икон. Конец XVII — начало XX в. / Л.А. Шитова. – Сергиев Посад: [б.и.], 1998. – 28 с. [Текст]

186. Шитова Л.А. Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII — начало XX в. / Л.А. Шитова. – Сергиев Посад: [б.и.], 2005. – 224 с. – Текст на русском и английском языках. [Текст]

187. Штукенберг Г. О реках России, в которых родятся жемчужные раковины / Г. Штукенберг // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб, 1849. – Ч. 62, Отд. 7. – С. 54–57. [Текст]

188. Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб: Типо-литография И.А. Ефрона, 1891. – Т. 3 (5): Бар. Банки – Бергер. – 480 с. [Текст]

189. Якунина Л.И. История жемчуга в русской одежде: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Л.И. Якунина. – М: МГУ, 1944. – 24 с. [Текст]

190. Якунина Л.И. Русское шитье жемчугом / Л.И. Якунина. – М: Искусство, 1955. – 159 с. [Текст]

191. History of Russian costume from the eleventh to the twentieth century from the collections of the Arsenal museum, Leningrad Hermitage, Leningrad Historical museum, Moscow Kremlin museums, Moscow Pavlovsk museum / Comp. T.S. Alyoshina, I.I. Vishnevskaya, L.Y. Efimova, T.T. Korshunova, V.A. Malm, E.U. Moiseenko, M.M. Postnokova-Loseva, E.P. Chernukha. – New York: Metropolitan museum of art, 1976. – 239 p. [Текст]

192. Holme, C. Peasant Art in Russia / C. Holme. — London ; New York : The Studio, 1912. — 252 p. — URL: https://archive.org/details/peasantartinruss00holm (дата обращения: 09.03.2026). [Электронный ресурс]

193. Treasures from the Kremlin: an Exhibition from the State Museums of the Moscow Kremlin at the Metropolitan Museum of Art, New York, May 19 – September 2, 1979, and the Grand Palais, Paris, October 12, 1979 – January 7, 1980 / organized by Emma P. Chernukha, Olga Raggio, Francis Salet. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979. – 223 p., ill. – Exhibition catalog. – Joint sponsorship by the Robert Wood Johnson Jr. Charitable Trust. [Текст]

194. Victoria and Albert Museum. Opera costume // Victoria and Albert Museum : [официальный сайт]. – London, 2025. – URL: https://www.vam.ac.uk/articles/opera-costume (дата обращения: 12.02.2025). [Электронный ресурс]

**Список сокращений:**

АХМ – Архангельский художественный музей

ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

ГИМ – Государственный исторический музей

ГРМ – Государственный Русский музей

ГЭ – Государственный Эрмитаж

МЗ «Кижи» –Музей-заповедник «Кижи»

ОМ РС – Объединение «Музеи Русского Севера»

РЭМ – Российский этнографический музей

СПМЗ – Сергиево-Посадский музей-заповедник

СПГИХМЗ – Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

*На правах рукописи*

ЗЫЛЕВА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА

# РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Специальность – 5.10.3

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель:
профессор, кандидат искусствоведения

Докучаева Елена Евгеньевна

**Москва**

**2026**

## Содержание

**Список иллюстраций** **3-20**

**Альбом иллюстраций** **21-145**

**Приложение II.**Таблицы «Типология элементов народного костюма с жемчужным декором» **146-175**

**Приложение III.**Рекомендации по сохранению и реставрации изделий с декором из речного жемчуга. **176-202**

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ** к Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

**РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

## Глава I. Изучение и реконструкция приемов плетения, шитья и низания из речного жемчуга XVIII-XIX вв.

**Ил.1** Места добычи (исторический сбор речного жемчуга) и современного обитания пресноводных жемчужниц (Margaritiferidae).

**Ил.2** Герб города Кеми. Утвержден 4 октября 1788 г. императрицей Екатериной II по докладу Сената «О гербах городов Рижской, Ревельской и Выборгской губерний и некоторых городов Олонецкого наместничества».

**Ил.3** Жемчужное ожерелье на современном гербе Кемского муниципального района Республики Карелия. Исторический герб города Кемь (1788 г.), ныне используемый как городской согласно Решению Кемского городского Совета № 3-11/91 от 28.10.2003 г.

**Ил.4** Речной жемчуг «окатной» формы (овальной, барочной). Добыча из раковин Margaritifera margaritifera в бассейнах Белого моря.

**Ил.5** Ловец жемчуга. г. Онега. Нач. XX в. Фотография. Автор: Лейцингер Я. И.

**Ил.6** Ловля жемчужных раковин. Начало XX в. Фотография. Автор: Инха (Нюстрём) Инто Конрад (1865-1930).

**Ил.7** Ловец жемчуга, сидя на плоту, рассматривает улов. Начало XX в. Фотография. Автор: Инха (Нюстрём) Инто Конрад (1865–1930).

**Ил.8** Рукописная схема маршрута из полевого дневника экспедиции по поиску жемчужницы. Архив областного краеведческого музея, г. Архангельск, т. 4, оп. 51, л. 56.

**Ил.9** Поручи, XII век. Место хранения: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.

**Ил.10** Схема сажение жемчугом.

**Ил.11** Олонецкий кокошник с золотым позументом и с жемчужной или бисерной поднизью. 50-е годы XIX века. Россия, Олонецкая губерния.

Место хранения: Государственный этнографический музей (ГЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.12** Однорогий кокошник. XVIII век. Место создания: Россия, Русский Север. Из коллекции: Н.Л. Шабельской. Место хранения: Музей Метрополитен (Институт костюма), Нью-Йорк, США.

**Ил.13** Девичий головной убор «повязка». Начало XIX в. Место создания: Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.14** Схема техники жемчужного плетения.

**Ил.15** Схема техники жемчужного низания.

**Ил.16** Серьга. XVII-XVIII вв. Место создания: Россия. Материалы: Серебро, жемчуг, золочение. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.17** Серьги. Начало XIX века. Материалы: Серебро, жемчуг. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.18** Мастерица. Фотография. Начало XX века. Место создания: Россия.

**Ил.19** Шилов А. М. Золотошвейка. 1992.Холст, масло. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Александра Шилова

**Ил.20** Рясны. Конец XVI — начало XVII вв. Россия. Жемчуг, серебро, полудрагоценные камни; техники: низание жемчугом, скань, чеканка, золочение. Место хранения: Музей прикладного искусства и быта России XVII века.

**Ил. 21** Пример сажения жемчуга в технике «Рефеть». Кокошник, XIX в. Россия. Место хранения: Музей декоративно-прикладного искусства, Москва.

**Ил.22** Пример плетения в технике «Крестик». Кокошник. XIX в. Россия. Место хранения: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.

**Ил.23** Пример сажения в технике «Травка». Повязка девичья. XIX в. Россия. Место хранения: Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

**Ил.24** Пример плетения на металлическом каркасе. Серьги. XIX в. Россия. Материалы: серебро, золото, жемчуг. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.25** Пример комбинации жемчуга и золотного шитья. Повязка девичья. XIX в. Россия. Место хранения: Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

**Ил.26** Пример жемчужной бахромы. Часть девичьего головного убора. XIX в. Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.27** Серьги из низкопробного серебра, золочёные (пара); подвески из мелкого жемчуга, нанизанного на проволоку в виде неправильного полукруга. XIX в. Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.28** Пример техники «узелкового плетения». Серьги-бабочки. XIX в. Россия, Северные губернии. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.29** Пример техники плетения «внахлест». Серьга. XIX в. Россия. Материалы: серебро, речной жемчуг. Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

**Ил.30** Замки (пара) в виде крупных овальных серебряных колец с пластинками, покрытыми низками речного жемчуга с кружевом из плетеных жемчужных низок по краю. XIX в. Россия. Материалы: серебро, речной жемчуг, нить; техника: плетение. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.31** Серьга XIX века (инвентарный номер ОК 15043), выполненная в технике "монастырского плетения". Материалы: металл, речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга монастырским плетением (крестиком). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.32** Схема плетения «Крестик» (Монастырское плетение).

**Ил.33** Серьга-кошель XVIII века (инвентарный номер ОК 15069), изготовленная методом "косой сетки". Материалы: металл, речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга косой сеткой (ромбовидное плетение). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.34** Схема плетения «Косой сеткой».

**Ил.35** Швенза (инвентарный номер ОК 15047), демонстрирующая технику "мозаичного плетения". Материалы: металл речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга мозаичным плетением (геометрический узор из переплетаемых низок). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.36** Схема «мозаичного плетения».

**Ил.37** Схема «крестик» , выполненная на проволоке.

**Ил.38** Схема «крестик» , выполненная на конском волосе.

**Ил.39** Мозаичное плетение , выполненное на конском волосе.

**Ил.40** Плетение «косой» сеткой , выполненной на конском волосе.

**Ил.41** Плетение «косой» сеткой , выполненной на шелковой нитке.

**Ил.42** Мозаичное плетение , выполненное на шелковой нитке.

**Ил.43** Схема «крестик» , выполненная на шелковой нитке.

**Ил.44** Плетение «косой» сеткой , выполненной на леске.

**Ил.45** Мозаичное плетение , выполненное на леске.

**Ил.46** Схема «крестик» , выполненная на леске.

**Ил.47** Ветейка – стержень с треугольными скощенными углами с утольщением на одном конце , способствует натягиванию нити при шитье с нанизанным жемчугом.

**Ил.48** Пример утрат жемчуга, «гнезда». Кокошник. XIX в. Россия. Место хранения: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (Музей ДПИ), Москва.

**Ил.49** Митра православная. XIX в., Россия. Основа: золотная парча; декор: шитье золоченой нитью, битью, канителью, блестками и бисером «под жемчуг»; конструкция: под короной четыре овальные рамки для медальонов-иконок; вставки: живопись по перламутру, обрамление из имитации алмазов (стекла). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.50** Пример комбинации жемчуга и блесток в декоре венца. Венец. XIX в., Россия. Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

**Ил.51** Пример «возвышенного» шитья. Торопецкий кокошник. XIX в., Россия, Псковская губ., г. Торопец (торопецкая традиция). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.52** Оборотная сторона венца. Девичий венец. XIX в., Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.53** Семигородний венец, часть свадебного головного убора. Конец XIX века, Россия, Архангельская губерния, Пинежский уезд. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.54** Подчелок. Вторая половина XVIII века, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".

**Ил.55** Повязка и лента. Конец XIX — начало XX века. Архангельская губерния, Пинежский уезд, Труфаногорская волость, деревня Плесо. Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".

**Ил.56** Повязка — девичий головной убор. Россия, первая половина XIX века. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.57** Женский головной убор "Кокошник" (Каргопольский). XIX век, Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".

## Глава II. Художественное формообразование и технико-технологические особенности жемчужного декора в традиционном костюме Русского Севера XVIII-XIX вв.

**Ил.58** Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.59** Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.60** Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.61** Женский костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.62** Девичий костюм Олонецкой губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.63** Женский костюм Олонецкой губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.64** Женщина в народном костюме Вологодской губернии. Фотография чёрно-белая, раскрашенная. Конец XIX — начало XX века. Из коллекции В.П. Сидамон-Эристовой и Н.П. Шабельской. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.65** Женский костюм Псковской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.66** Сверху: Фотография. Пудожанки в праздничных костюмах. Начало XX века. Инв. № КГМ-782-23. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск. Снизу: Фотография. Пудожанка в праздничном головном уборе. Начало XX века.

**Ил.67** Девичий головной убор — перевязка. Середина XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Пудожский уезд, д. Першахта. Материалы и техника: позумент, бисер, фольга, канитель; низанье бисером. Инв. № КГМ-38316. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

**Ил.68** Девичий головной убор — почёлок (подчёлок). Конец XVIII — начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Материалы и техника: холст, речной жемчуг; низанье жемчугом. Инв. № КГМ-51670. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

**Ил.69** Сверху: Девичий головной убор — корона. Конец XVIII века. Россия, Олонецкая губерния. Материалы и техника: холст, бумага, речной жемчуг, стёкла в металлических оправах; низанье жемчугом. Инв. № КГМ-38512. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск. Снизу: Жиль Поль Барбье (?). (1768–1830). «Девушка в русском наряде на фоне пейзажа». 1820-е гг. Жесть, масло. Инв. № Ж-146 (МТ КП 545). Место хранения: Музейный комплекс «Екатерининский» (коллекция Музея В.А. Тропинина и московских художников его времени), Москва.

**Ил.70** Поднизи: олонецкая, заонежская и пудожская. Россия, Олонецкая губерния. Материалы и техника: речной жемчуг, бисер, перламутровые плашки, стеклянные бусины, нить; низанье, плетение сеткой. Инв. №№ КГМ-382/2 (олонецкая), КГМ-434 (заонежская), КГМ-8327 (пудожская). Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

**Ил.71** Фотография. Девичий головной убор — корона с поднизью и серьги-«бабочки». 1880-е гг. Россия, Олонецкая губерния, Петрозаводский уезд, Шуйский погост. Инв. № КГМ-9781. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

**Ил.72** Сверху: «Венец жемчужный». XIX век. Русский Север. 38 × 35 см. Поступление: 1995, экспедиция музея в Пинежский район, деревня Ваймуша (Л.Ф. Кислуха, В.А. Пятых). Реставрация: Г.А. Григорьева, 1995–1997, Архангельский филиал ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. Снизу: Свадебный венец на девичьей повязке. Пинежский район, Архангельская губерния. Место хранения: Архангельский музей, Архангельск.

**Ил.73** Сверху :Женский головной убор — повойник. Вторая половина XIX века. Россия, Архангельская губерния, Кемский уезд. Материалы и техника: бархат, жемчуг; золотное шитьё «по высокой карте». Инв. № КГМ-50437. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск. Снизу: Фотография. Поморка из с. Колежма Беломорского района в праздничном костюме. 1950-е гг.

**Ил.74** Сверху: Однорогий кокошник. XIX век. Россия. Материалы и техника: ткань, речной жемчуг, бисер, металлические нити; низанье жемчугом, золотное шитьё. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Ф.Г. Солнцев. Альбом «Одежды Русского государства». 1869 г. Акварели с изображениями одежды людей разных сословий и губерний Российской империи.

**Ил.75** Сверху: Двурогий кокошник. XIX век. Россия. Материалы и техника: ткань, речной жемчуг, бисер, металлические нити; низанье жемчугом, золотное шитьё. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Пётр Семёнович Дрождин (1745–1805). «Купчиха в

кокошнике». Инв. № Ж-68. Место хранения: Тверская областная картинная галерея, Тверь.

**Ил.76** Сверху: Кокошник торопецкий. Начало XIX века. Россия, Псковская губерния, г. Торопец. Материалы: перламутр, жемчуг, стёкла. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Снизу: Неизвестный художник. «Неизвестная торопчанка». 1850-е гг. Псковская губерния, Торопец. Холст, масло. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.77** Сверху: Кокошник каргопольский. Начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Материалы и техника: ситец, позолоченное прядёное серебро, речной жемчуг; золотное шитьё, низанье жемчугом. Место хранения: Архангельский художественный музей, Архангельск. Снизу : Фотография. Женщина в каргопольском кокошнике. 2008 г. (Традиционные головные уборы XVIII – начала XX века : из собрания Карельского государственного краеведческого музея. – Петрозаводск : VERSO, 2007. – 60 с. : ил.)

**Ил.78** Сверху:Сборник (борушка). XIX век. Россия, Архангельская губерния. Материалы: бисер, жемчуг, перламутр, прядёное серебро, бить. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Женский костюм XIX в., Россия. Фотография из коллекции Николая Шабунина «Путешествие на Север» (1906). Место хранения: Частная коллекция.

**Ил.79** Сверху: Женский головной убор — кокошник. Донце. Первая половина XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Олонецкий уезд. Материалы и техника: бархат, цветная фольга, канитель, блёстки; вышивка. Инв. № КГМ-382-3. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск. Снизу: Ф.Г. Солнцев. Альбом «Одежды Русского государства». 1869 г. Акварели с изображениями одежды людей разных сословий и губерний Российской империи.

**Ил.80** Сверху: Сорока. XIX век. Россия, Олонецкая губерния. Материалы: штоф, шёлк, прядёное серебро, перламутр, жемчуг. Место хранения: Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Каргополь.Снизу: Фотография. Пелагея Михайловна Журавлёва в сороке без шали. Фототека Российского этнографического музея (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил. 81** Накосники. Вторая половина XIX — начало XX века. Россия. Из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Музей Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.

**Ил.82** Девичий накосник. XIX век. Россия, Русский Север (?). Из собрания Н.Л. Шабельской. Место хранения: Метрополитен-музей (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.

**Ил.83** Девичий накосник. XIX век. Россия, Русский Север (?). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.84** Эскиз реконструируемого изделия.

**Ил.85** Этап реконструкции изделия. Нашивка речного жемчуга на бель.

**Ил.86** Этап реконструкции изделия. Плоскостной декор .

**Ил.87** Этап реконструкции изделия. Обводка «золотоным» шнуром.

**Ил.88** Реконструированный накосник, выполненный по мотивам накосника XIX века (Россия, Русский Север (?)) из собрания Н.Л. Шабельской в составе коллекции Метрополитен-музея (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.

**Ил.89** Сверху: Серьги-«кошели». Середина XVIII века. Россия. Материалы и техника: металл, олонецкий жемчуг, перламутр; плетение. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет пожилой купчихи». Россия.

**Ил.90** Сверху: Серьги. XVIII век. Россия. Материалы: серебро, жемчуг, стёкла, золочение. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет Сосуновой, жены зимогорского ямщика». Россия.

**Ил.91** Фрагмент серёг-кошалей. Цилиндрическая бусина.

**Ил.92** Сверху: Серьги-двойчатки. XVII–XVIII век. Россия. Материалы: медь, позолота, жемчуг, турмалин. Место хранения: Государственный Эрмитаж (ГЭ), Санкт-Петербург. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет купчихи в праздничной народной одежде Новгородской губернии». Россия. Холст, масло.

**Ил.93** Серьги. Начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, медь, жемчуг. Длина 9,0 см. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.94** Серьги. Начало XVIII века. Россия. Материалы: серебро, позолота, жемчуг, перламутр. Инв. № ОК 15069. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.95** Схема плетения «косая сетка».

**Ил.96** Реконструированная модель серёг-кошелей.

**Ил.97** Сверху:Серьги-«бабочки». Конец XVIII — начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния. Материалы: серебро, жемчуг. Место хранения: Музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет тверской крестьянки». Первая половина XIX века (предположительно 1830-е гг.). Россия, Тверская губерния.

**Ил. 98** Сверху: Серьги-«бабочки». Конец XVIII — начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, золочение, жемчуг, стекло, конский волос. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет неизвестной купчихи в праздничной одежде Тверской губернии». 1830-е гг. Картон, масло. Россия.

**Ил.99** Анализ конструкции каркаса серег-“бабочек”.

**Ил. 100** Изготовление экспериментальной модели серёг-«бабочек». Создание выкройки по обмерам памятника из коллекции Государственного исторического музея (ГИМ). Закрепка выкройки на лист металла (латунь 1,00 мм) с помощью клея БФ-6 (на спиртовой основе).

**Ил. 101** Выполнение плетения на бархатной подушке. Прием – «зубчик». Бисер, Конский волос, культивированный жемчуг.

**Ил. 102** Плетение первых рядов «крыльев» из бисера №13 на бархатной подушке. Прием плетения – «косая сетка».

**Ил. 103** Закрепка выполненного бисерного плетения на металлический каркас.

**Ил. 104** Низание четырех жемчужных нитей и закрепление на объемной форме.

**Ил. 105** Крепление на металлическую форму плетенных лопастей, соединение с низанными жемчужными нитями.

**Ил. 106** Серьги-«бабочки», выполненные по мотивам памятника из коллекции Государственного исторического музея (ГИМ). Экспериментальная модель.

**Ил.107** Сверху: Серьги. Первая половина XIX века. Россия. Материалы: серебро, медь, стёкла, жемчуг. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва. Снизу: Неизвестный художник. «Портрет купчихи с веером». Поступление: 1905 г., по духовному завещанию от П.И. Щукина. Место хранения: Российский исторический музей (ныне — Государственный исторический музей, ГИМ), Москва.

**Ил.108** Серьги. Конец XVIII — начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, жемчуг, стёкла. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.109** Серьга (из пары). XIX век. Россия. Материалы и техника: серебро, жемчуг, медь, стёкла. 6,5 × 2,7 см. Инв. № ОК 15043/2. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.110** Визуальная модель реконструируемых серег.

**Ил.111** Этапы плетения.

**Ил.112** Этапы плетения.

**Ил.113** Этапы плетения.

**Ил.114** Этапы плетения.

**Ил.115** Готовое плетение.

**Ил.116** Реконструированная модель серег.

**Ил.117** Сверху: Серьга-подвеска. XVII–XVIII век. Россия. Материалы и техника: серебро, сапфиры, жемчуг, эмаль, золочение. Высота 5,6 см. Инв. № ОК 14687 (ГИМ 13345щ, ГК 10464941). Снизу: Неизвестный художник. «Портрет крестьянки в розовом сарафане». 1840-е гг. Россия.

**Ил.118** Серьга (из пары). Вторая половина XVII (XVIII) века. Россия. Материалы и техника: серебро, жемчуг, эмаль, стёкла. 3,5 × 2,1 см. Инв. № ОК 14696/1. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.119** Этапы создания серег. Восковая модель подвеса серег орликов.

**Ил. 120** Этапы создания серег. Закладка эмали в подвес серьги.

**Ил. 121** Этапы создания серег. Крепление жемчужных подвесов.

**Ил. 122** Реконструированная модель серег-орликов из собрания ГИМ.

**Ил. 123** Этапы создания 3D-модели.

**Ил. 124** Готовая 3D- модель подвеса серьги-голубца.

**Ил. 125** Этапы создания серег.

**Ил.126** Этапы создания серьги. Создание жемчужных подвесов.

**Ил. 127** Восковая модель подвеса серег , выполненная старинным , ручным способом.

**Ил. 128** Серьги , выполненные современным способом вакуумного литья , 3D-печати и технологий 3D-моделирования.

**Ил.129** Сверху : Ожерелье. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы и техника: льняное полотно, льняные нити, шёлковые ленты, перламутр, стекло, металл, трунцало; вышивка, низание. Снизу : Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.130** Шейное украшение с совмещением бисера и жемчуга. XIX век. Россия.

**Ил.131** Нашейник с вышивкой и пуговицами. XIX век. Россия, Онежский регион. Материалы: жемчуг.

**Ил.132** Сверху : Заборошник. XIX век. Россия. Материалы: жемчуг.Заборошник — традиционное женское шейное украшение, распространённое на Русском Севере. Представляет собой полосу ткани или ленту, расшитую жемчугом, которая крепилась сзади на шее, закрывая пространство между воротником одежды и головным убором. Название происходит от слова «заборка» — задняя часть шеи.Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.133** Сверху : Украшение по типу «борода». Россия. Материалы: перламутр, жемчуг. «Борода» — традиционное женское нагрудное украшение Русского Севера, получившее своё название благодаря характерной форме, напоминающей бороду. Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.134** Сверху :Ожерелье. XVIII–XIX век. Россия, Каргополь. Техника: плетение мелким бисером.Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.135** Заборошник. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: жемчуг,

шерсть.

**Ил.136** Шейное украшение. Начало XIX века. Россия, Вологодская губерния. Техника: шитьё по ткани.

**Ил.137** Сверху :Ожерелье. Первая половина XIX века. Россия. Материалы и техника: перламутр, стеклянные бусины, цветные стёкла в кастах, хлопчатобумажная ткань; низание, вышивка. Снизу : Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.138** Сверху :Нагрудное украшение. XIX век. Россия. Материалы: лён, хлопчатобумажная ткань, рублёный перламутр, жемчуг. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.139** Шейное украшение. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: нити перламутра.

**Ил.140** Шейное украшение. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: нити перламутра.

**Ил.141** Шейное украшение. XVIII–XIX век. Россия, Русский Север. Материалы и техника: жемчуг, сшивные нити.

**Ил.142** Ожерелье. XIX–XX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

**Ил.143** Плетение косичек для основы ожерелка.

**Ил.144** Сплетенные косички для основы ожерелка

**Ил.145** Основа ожерелка.

**Ил.146** Пришивание материала к основе изделия.

**Ил.147** Фиксация бейки.

**Ил.148** Реконструированная модель ожерелка.

**Ил.149** Реконструированная модель ожерелка.

**Ил.150** Наручи. XIX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.151** Девичья повязка (часть головного убора). XIX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Экспозиция.

**Ил.152** Наручи. XIX век. Россия, Русский Север. Из собрания Н.Л. Шабельской. Место хранения: Метрополитен-музей (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.

**Ил.153** Наручи. Реконструкция (по сохранившемуся описанию). Россия.

**Ил.154** Сверху : Наручи (поручи) — накладные манжеты. XVIII–XIX век. Россия. Материалы и техника: шёлк (ткань, шнур), лён (холст), золотная нить и шнур, половинчатый жемчуг, рублёный перламутр, стекло гранёное, металл, касты, ткань. Инв. № РЭМ 5580-69АВ. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Снизу : Девичий портрет Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

**Ил.155** Эскиз наручей .

**Ил.156** Прокладка бели.

**Ил.157** Шитье жемчугом.

**Ил.158** Прокладка золотного шнура.

**Ил.159** Проклейка клейстером.

**Ил.160** Пришивание воздушных петель изделия.

**Ил.161** Реконструкция наручей по мотивам памятника из собрания Н.Л.Шабельской.

**Глава III. Речной жемчуг в декоративном убранстве церковных облачений и окладах икон России XVIII-XIX вв.**

**Ил.162** Пелена «Крест на Голгофе». 1599 г. (Россия).Размер: 105х119 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.163** Саккос патриарха Никона.Москва, мастерские Кремля, 1655 г. Вид спереди (а) и сзади (б).

**Ил.164** Набедренник, шитый жемчугом, поручьи и пряжка серебряные с чернью. XVII в. (из Новоспасского монастыря в Москве).Фототипия. Москва, [1915 г.] Из издания: Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. Вып. 3. Лист 30.Бумага, фототипия, печать типографская. 26,8х23,7 см. ПМЗ КП 21568/396 (ГИК).

**Ил.165** Палица Патриарха Адриана, шитая и убранная жемчугом. XVII в. (Москва. Патриаршая ризница). Фототипия. Москва, [1915 г.] Из издания: Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. Вып. 3. Лист 24. Бумага, фототипия, печать типографская. 26,7х22,7 см. ПМЗ КП 21568/391 (ГИК).

**Ил.166** Палица. 1750-е гг. XVIII в. Придворная мастерская. Санкт-Петербург (Россия). Размер: 41х39 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.167** Фелонь (орнаментальная). XVII–XVIII вв. Мастерские Кремля, XVI–XVII вв. (Россия). Материал, техника: бархат, парча, жемчуг, драгоценные камни. Место хранения: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».

**Ил.168** Фелонь (орнаментальная), часть. XVII–XVIII вв. Конец XVII — первая половина XVIII вв. (Россия).Материал, техника: бархат, пряденые золотные и серебряные нити, шёлковые нити, блёстки. Размер: высота — 129 см. Место хранения: Государственный Исторический музей, Москва.

**Ил.169** Оплечье фелони. 1700 г. (Россия).Размер: 34х84 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.170** Фелонь (орнаментальная). XVII–XVIII вв. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.171** Скрижали. 1750-е гг. XVIII в. Придворная мастерская. Санкт-Петербург (Россия). Размер: 43,5х31,5 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.172** Поручи. XVIII в. Поступили в музей из Свято-Троицкого кафедрального собора в 1926 г. (Россия). Материал, техника: атлас, глазет, бель (шнур), жемчуг, цветные стекла, металл. Место хранения: Архангельский областной краеведческий музей.

**Ил.173** Оплечье стихаря. XVII в. 90-е гг. XVII в. (Россия). Размер: 25,5х48,0 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.174** Оплечье фелони. 80–90-е гг. XVII в. (Россия). Размер: 31х80 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.175** Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. (Россия). Размер: 34х83,5 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.176** Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. – нач.XVIII в. (Россия). Размер: 31х74 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

**Ил.177** Фелонь. 1768–1770 гг. XVIII в. (Россия). Мастер: Лихновская Дарья. Принадлежала архимандриту Троице-Сергиевой лавры Платону (1737–1812). Происхождение: входила в число одеяний "жемчужной ризницы", выполненной из старого монастырского жемчуга по приказу Екатерины II и заказу архимандрита Платона Левшина. Материал: бархат, тафта, золото, жемчуг, серебро, камни драгоценные, нити золотные. Размер: длина 141 см. Место хранения: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».

**Ил.178** Стихарь. XVIII в. (Россия). Вкладчик: вклад барона Строганова в Киево-Печерскую лавру в 1739 году. Материал: бархат, жемчуг, запоны с цветными драгоценными камнями, пряденые золото-серебряные нити, металлические блестки. Место хранения: Государственный Исторический музей, Москва.

**Ил.179** Набедренник. 1769 г. Мастер: Иоганн Форш. Изготовлен в придворной мастерской, Санкт-Петербург. Размер: 84,5 х 49,5 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).

**Ил.180** Идитрии на престол. 1796 г. Мастера: Н. Е. Баскакова, П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра. Размер: 105 × 85 × 93 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).

**Ил.181** Одежда на жертвенник. 1795 г. Мастера: Н. Е. Баскакова, П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра. Размер: 103 × 99 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).

**Ил.182** Плащаница «Оплакивание Христа». 1795 г. Мастер: П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра. Размер: 147 × 200 см. Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).

**Ил.183** Фелонь. XIX век. Материал: бархат, парча, льняные, серебряные, золотные нити и тесьма, блестки. Страна: Россия. Место хранения: Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей.

**Ил.184** Покровец. XIX век (1850–1900 гг.).Происхождение: поступил в музей в 1977 г. Материал: бархат, лён, шёлк, золотные, серебряные и шёлковые нити,

блестки, жемчуг, бахрома. Размер: 47,62 × 46,99 см. Страна: Россия. Место хранения: Музей Хиллвуд в Вашингтоне.

**Ил.185** Фелонь. XIX век. Материал: бархат, парча, золотная тесьма, льняные нити, жемчуг, стекло. Размер: длина — 144 см. Страна: Россия. Место хранения: Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей.

**Ил.186** Наперсная икона «Богоматерь Воплощение». Византия, X–XI вв. Материал: халцедон, золото, драгоценные камни, жемчуг, резьба. Место хранения: Московский Кремль.

**Ил.187** Икона «Богоматерь Одигитрия» в драгоценном уборе. XIV век. Происхождение: Покровский монастырь в Суздале. Место хранения: Государственная Третьяковская галерея.(архивная фотография)

**Ил.188** Икона «Богоматерь Владимирская» в окладе. Конец XV в. Материал: дерево, темпера; серебро, стекла, бирюза, жемчуг, скань, басма, фианиты, золочение, шлифовка, низка жемчугом. Место хранения: Санкт-Петербургский музей-заповедник (СПбМЗ).

**Ил.189** Икона «Богоматерь Коневская». Вторая половина XVI в. Место хранения: Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

**Ил.190** Риза к иконе «Параскева Пятница». XVII век. Материал: жемчуг, фольга, серебро, золото, ткань, драгоценные камни, стекла, бумага, шитье, чеканка. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

**Ил.191** Икона «Богоматерь Страстная». Конец XVII – начало XVIII века. Место создания: Москва. Материал: дерево, серебро, жемчуг, шелк; живопись, чеканка, гравировка, золочение, низание. Размер: 24,0х21,0 см. Место хранения: Сергиево-Посадский музей-заповедник (СПМЗ). История: поступила в 1843 году от княжны Елизаветы Дмитриевны Цициановой как вклад в церковь Рождества Пресвятой Богородицы Александро-Мариинского дома призрения

**Ил.192** Икона «Богоматерь Казанская». XVIII век. Место создания: Россия.Место хранения: Сергиево-Посадский музей-заповедник (СПМЗ).Справа: схема трассировки орнамента.

**Ил.193** Риза от иконы Богоматери Казанской. Конец XVIII – начало XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ). Справа: схема трассировки орнамента.

**Ил.194** Оклад иконы. Конец XVIII – начало XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

**Ил.195** Икона «Богоматерь Казанская». 1846 год. Место создания: Россия. Место хранения: Музей русской иконы имени Михаила Абрамова.

**Ил.196** Риза иконы «Богоматерь Владимирская». Середина XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ). Справа: схема трассировки орнамента.

**Ил.197** Риза иконы «Богоматерь Тихвинская». Середина XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ). Справа: схема трассировки орнамента.

**Ил.198** Икона «Богоматерь Одигитрия». XIV век. Живопись: Сербия. Оклад: Византия. Место хранения: Музеи Московского Кремля.

**Ил.199** Богоматерь Смоленская. 1844 г. Москва. Мастерская Ф.Иванова. Место хранения: Музеи Московского Кремля. Справа: схема трассировки орнамента.

**Ил.200** Риза иконы неизвестного святого в рост. XIX век. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

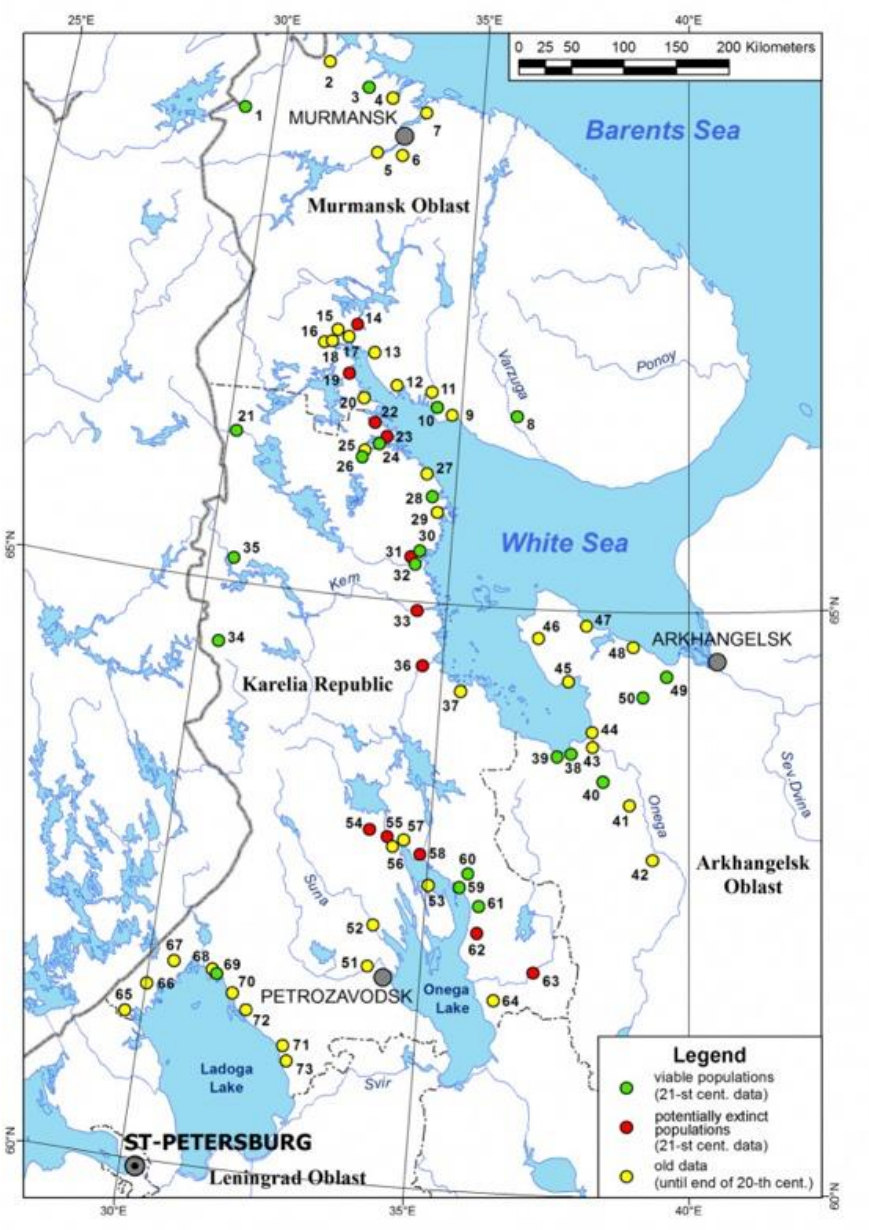
**Ил.201** “Святые мученики Адриан и Наталья”. 1880-е годы. Место создания: Москва. Мастерская: Я. Минухова. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

**Ил.202** Икона Богоматери «Блаженное чрево» в окладе. 1884 г. Место создания: Россия, Москва. Фирма: П. Овчинникова. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

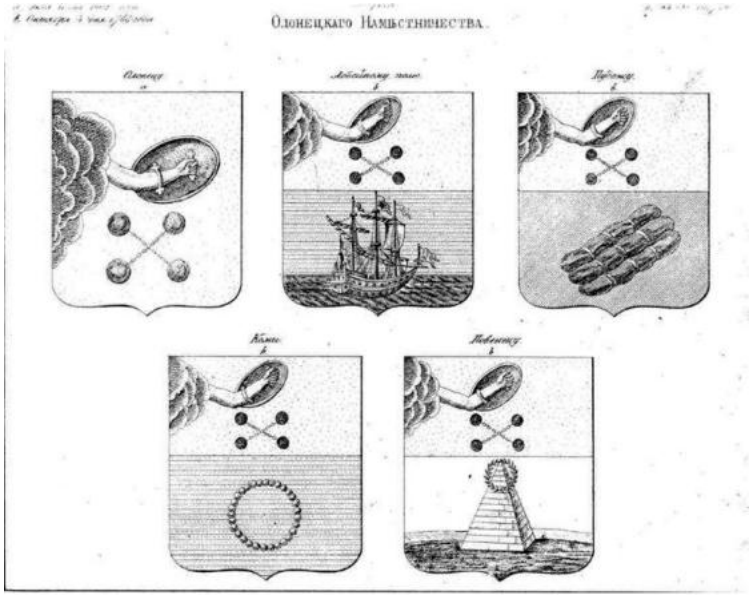
**АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ** к Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

# РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

## Глава I. Изучение и реконструкция приемов плетения, шитья и низания из речного жемчуга XVIII-XIX вв.




Ил.1
Места добычи (исторический сбор речного жемчуга) и современного обитания пресноводных жемчужниц (Margaritiferidae).




Ил.2

Герб города Кеми. Утвержден 4 октября 1788 г. императрицей Екатериной II по докладу Сената «О гербах городов Рижской, Ревельской и Выборгской губерний и некоторых городов Олонецкого наместничества».



Ил.3

Жемчужное ожерелье на современном гербе Кемского муниципального района Республики Карелия. Исторический герб города Кемь (1788 г.), ныне используемый как городской согласно Решению Кемского городского Совета № 3-11/91 от 28.10.2003 г.



Ил.4

Речной жемчуг «окатной» формы (овальной, барочной). Добыча из раковин Margaritifera margaritifera в бассейнах Белого моря.



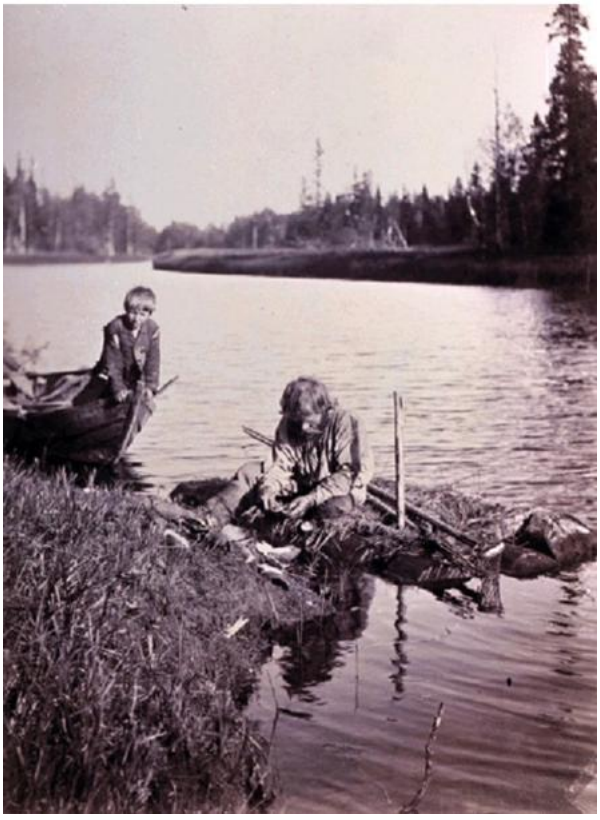
Ил.5

Ловец жемчуга. г. Онега. Нач. XX в. Фотография. Автор: Лейцингер Я. И.



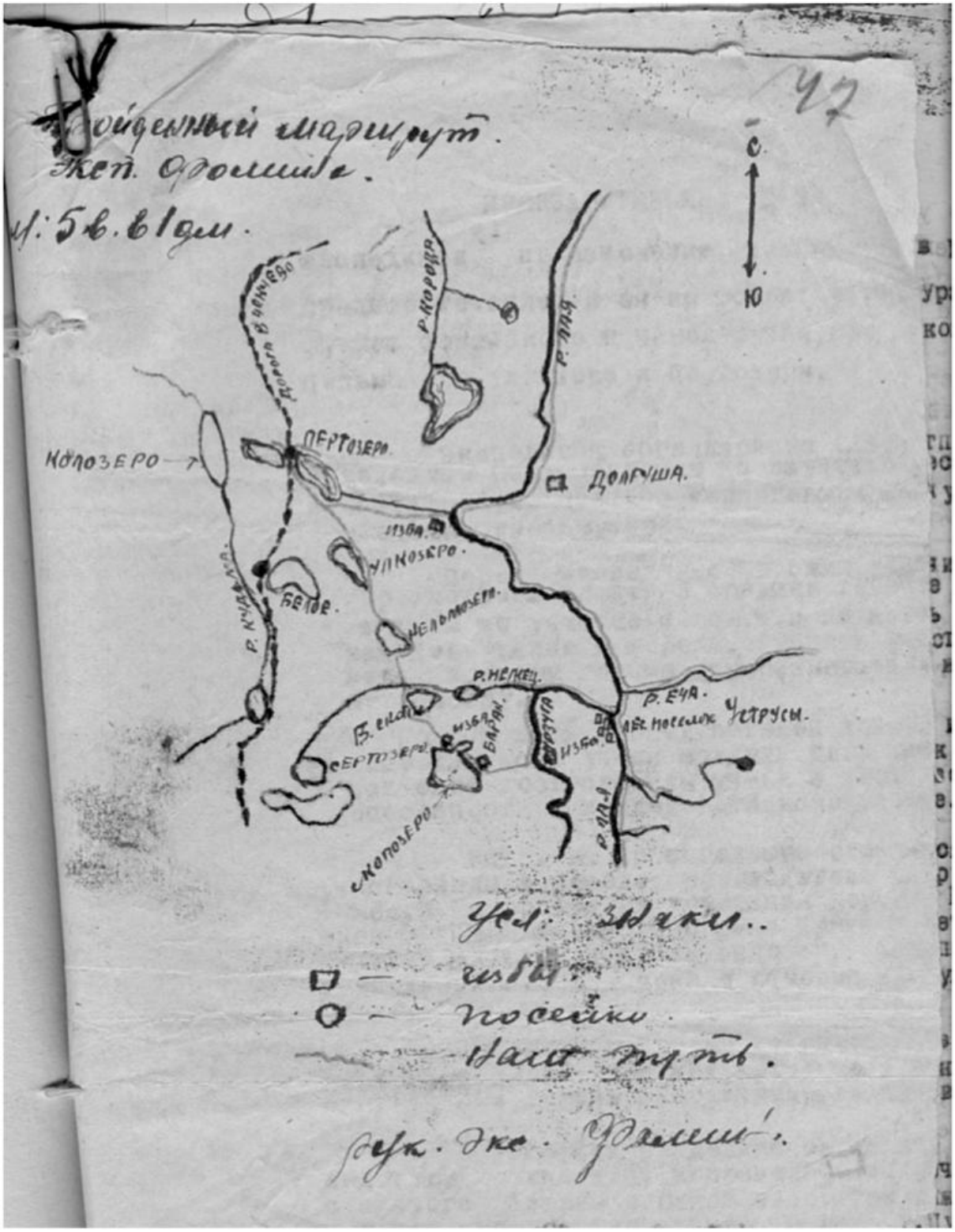
Ил.6

Ловля жемчужных раковин. Начало XX в. Фотография. Автор: Инха (Нюстрём) Инто Конрад (1865-1930).



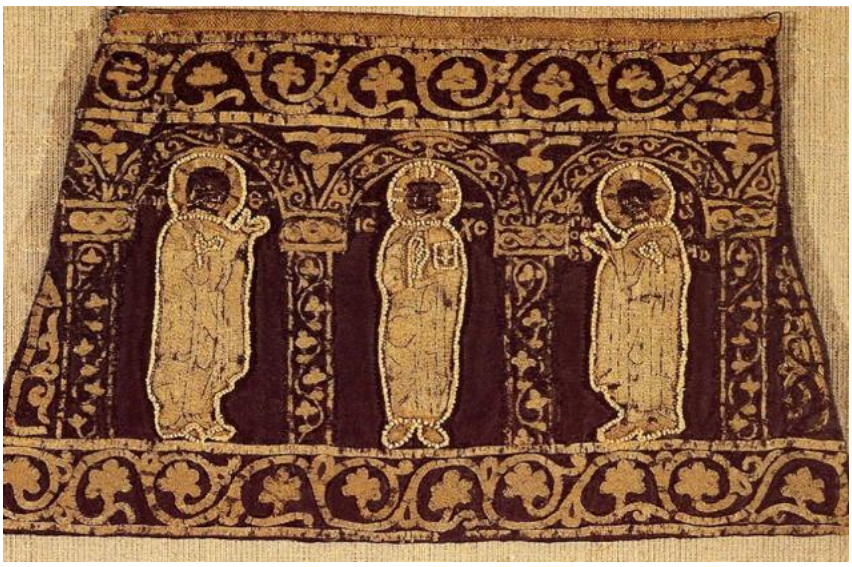
Ил. 7

Ловец жемчуга, сидя на плоту, рассматривает улов. Начало XX в. Фотография. Автор: Инха (Нюстрём) Инто Конрад (1865–1930).




Ил.8

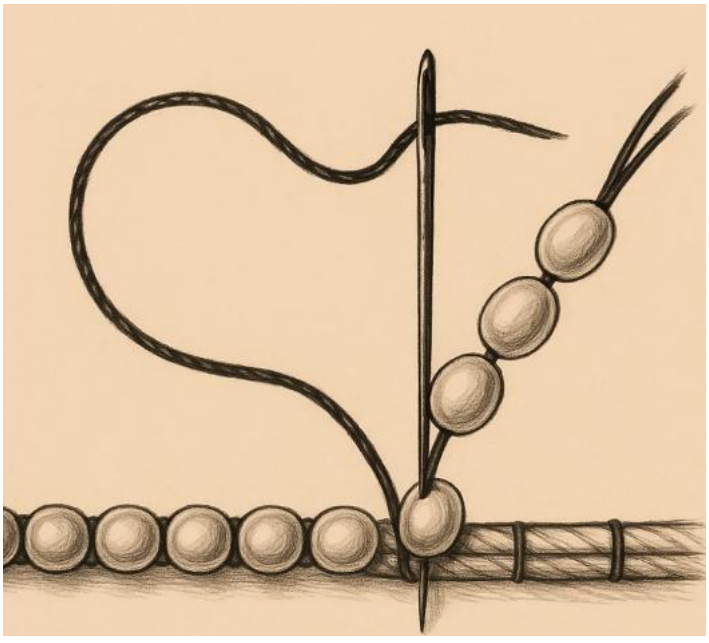
Рукописная схема маршрута из полевого дневника экспедиции по поиску жемчужницы. Архив областного краеведческого музея, г. Архангельск, т. 4, оп. 51, л. 56.



Ил.9

Поручи, XII век.

Место хранения: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.



Ил.10

Схема сажение жемчугом.



Ил.11

Олонецкий кокошник с золотым позументом и с жемчужной или бисерной поднизью. 50-е годы XIX века. Россия, Олонецкая губерния.
Место хранения: Государственный этнографический музей (ГЭМ), Санкт-Петербург.




Ил.12

Однорогий кокошник. XVIII век.
Место создания: Россия, Русский Север.
Из коллекции: Н.Л. Шабельской.
Место хранения: Музей Метрополитен (Институт костюма), Нью-Йорк, США.

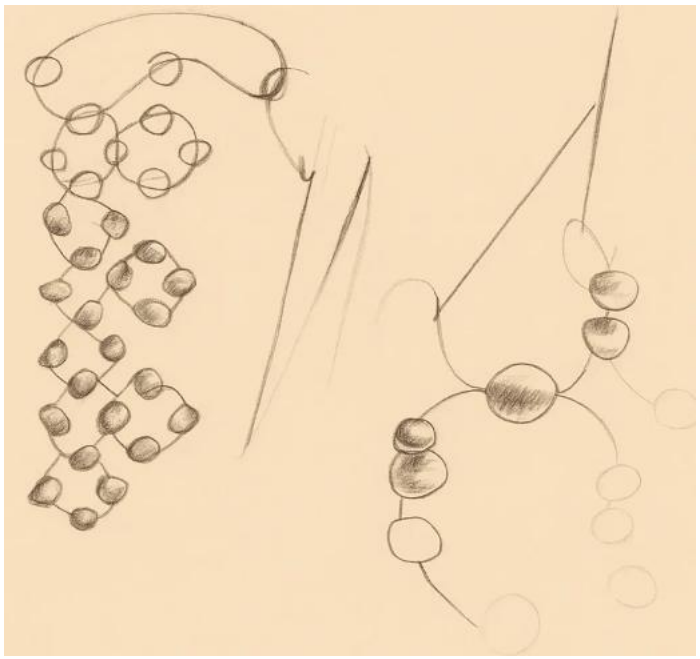


Ил.13

Девичий головной убор «повязка». Начало XIX в.

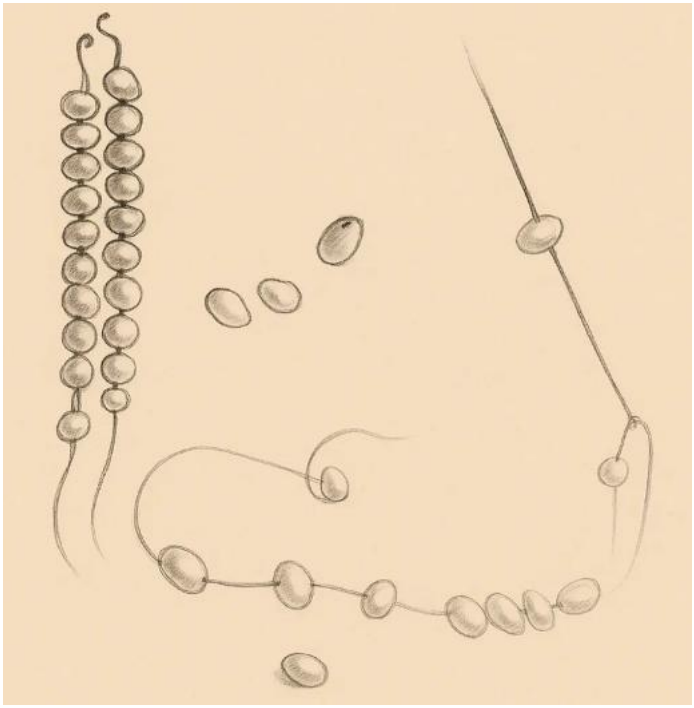
Место создания: Россия.

Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.14

Схема техники жемчужного плетения.



Ил.15 Схема техники жемчужного низания.



Ил.16

Серьга. XVII-XVIII вв.

Место создания: Россия.

Материалы: Серебро, жемчуг, золочение.

Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.17

Серьги. Начало XIX века.

Материалы: Серебро, жемчуг.

Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



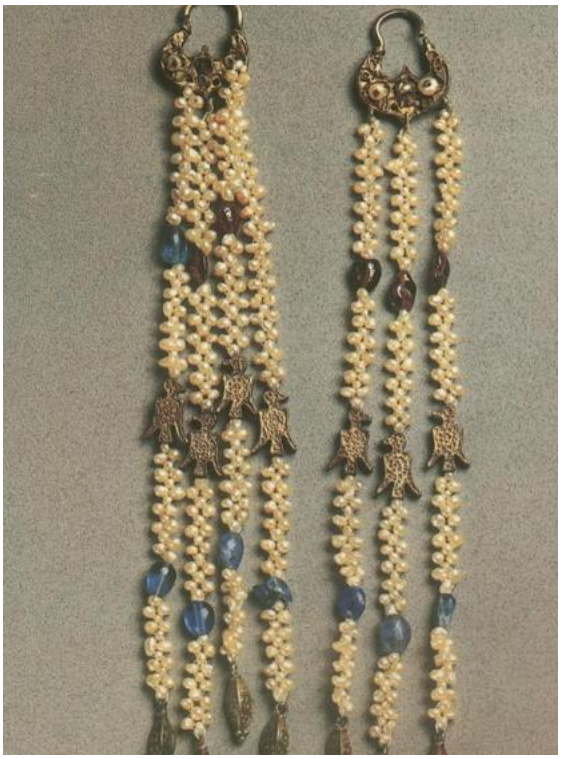
Ил.18

Мастерица. Фотография. Начало XX века.

Место создания: Россия.



Ил.19
Шилов А. М.
Золотошвейка. 1992
Холст, масло
Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Александра Шилова



Ил.20
Рясны. Конец XVI — начало XVII вв. Россия. Жемчуг, серебро, полудрагоценные камни; техники: низание жемчугом, скань, чеканка, золочение. Место хранения: Музей прикладного искусства и быта России XVII века.



Ил. 21

Пример сажения жемчуга в технике «Рефеть». Кокошник, XIX в. Россия. Место хранения: Музей декоративно-прикладного искусства, Москва.



Ил.22

Пример плетения в технике «Крестик». Кокошник. XIX в. Россия. Место хранения: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва



Ил.23

Пример сажения в технике «Травка». Повязка девичья. XIX в. Россия. Место хранения: Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Ил.24

Пример плетения на металлическом каркасе. Серьги. XIX в. Россия.
Материалы: серебро, золото, жемчуг.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.25
Пример комбинации жемчуга и золотного шитья. Повязка девичья. XIX в. Россия. Место хранения: Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Ил.26
Пример жемчужной бахромы. Часть девичьего головного убора. XIX в. Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.




Ил.27

Серьги из низкопробного серебра, золочёные (пара); подвески из мелкого жемчуга, нанизанного на проволоку в виде неправильного полукруга. XIX в. Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.28

Пример техники «узелкового плетения». Серьги-бабочки. XIX в. Россия, Северные губернии. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.29

Пример техники плетения «внахлест». Серьга. XIX в. Россия. Материалы: серебро, речной жемчуг. Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

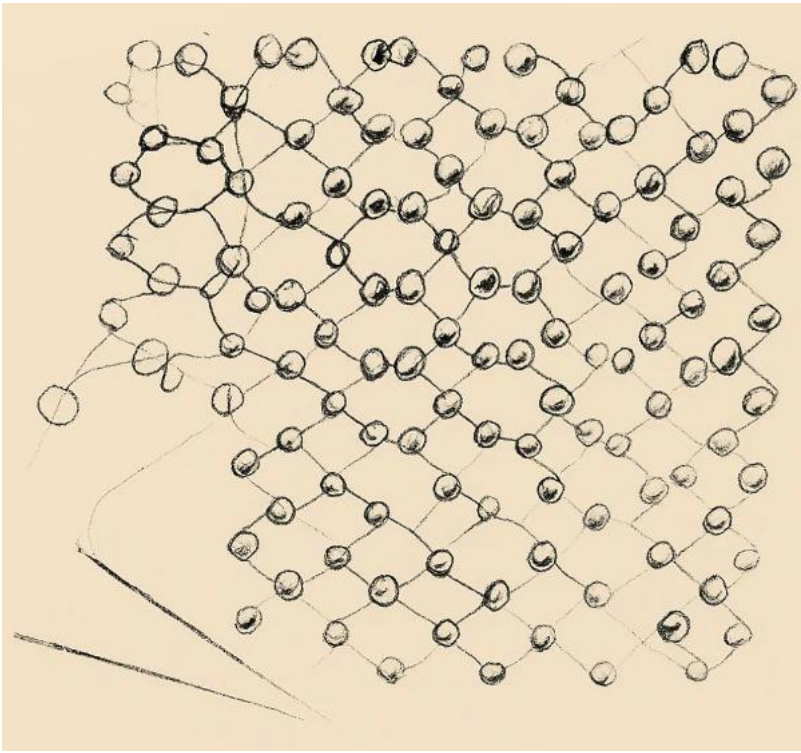



Ил.30 Замки (пара) в виде крупных овальных серебряных колец с пластинками, покрытыми низками речного жемчуга с кружевом из плетеных жемчужных низок по краю. XIX в. Россия. Материалы: серебро, речной жемчуг, нить; техника: плетение. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.




Ил.31

Серьга XIX века (инвентарный номер ОК 15043), выполненная в технике "монастырского плетения". Материалы: металл, речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга монастырским плетением (крестиком). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



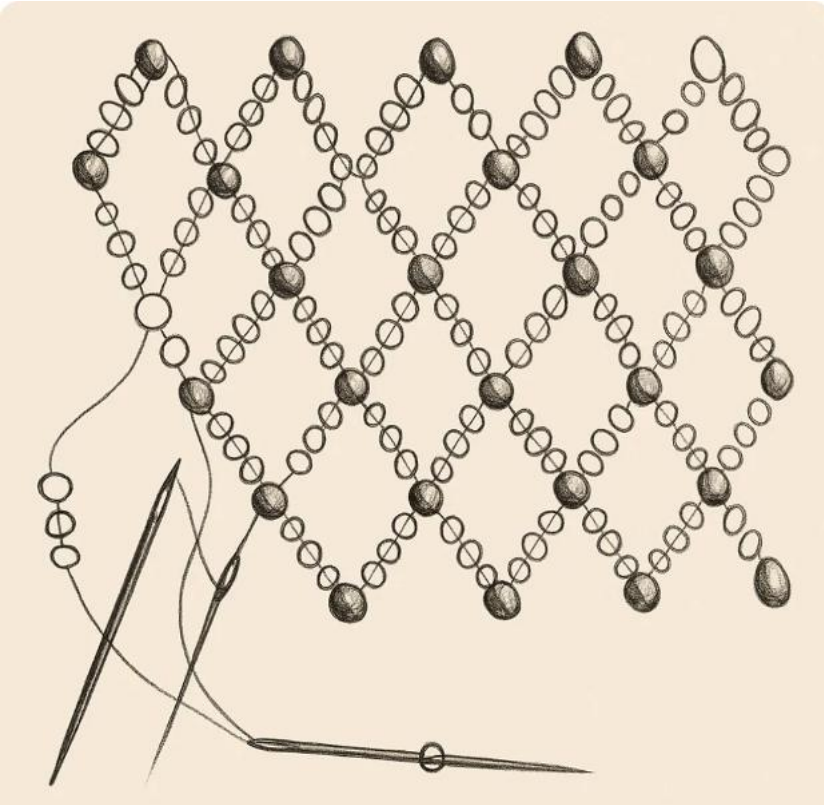
Ил.32

Схема плетения «Крестик» (Монастырское плетение).



Ил.33

Серьга-кошель XVIII века (инвентарный номер ОК 15069), изготовленная методом "косой сетки". Материалы: металл, речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга косой сеткой (ромбовидное плетение). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

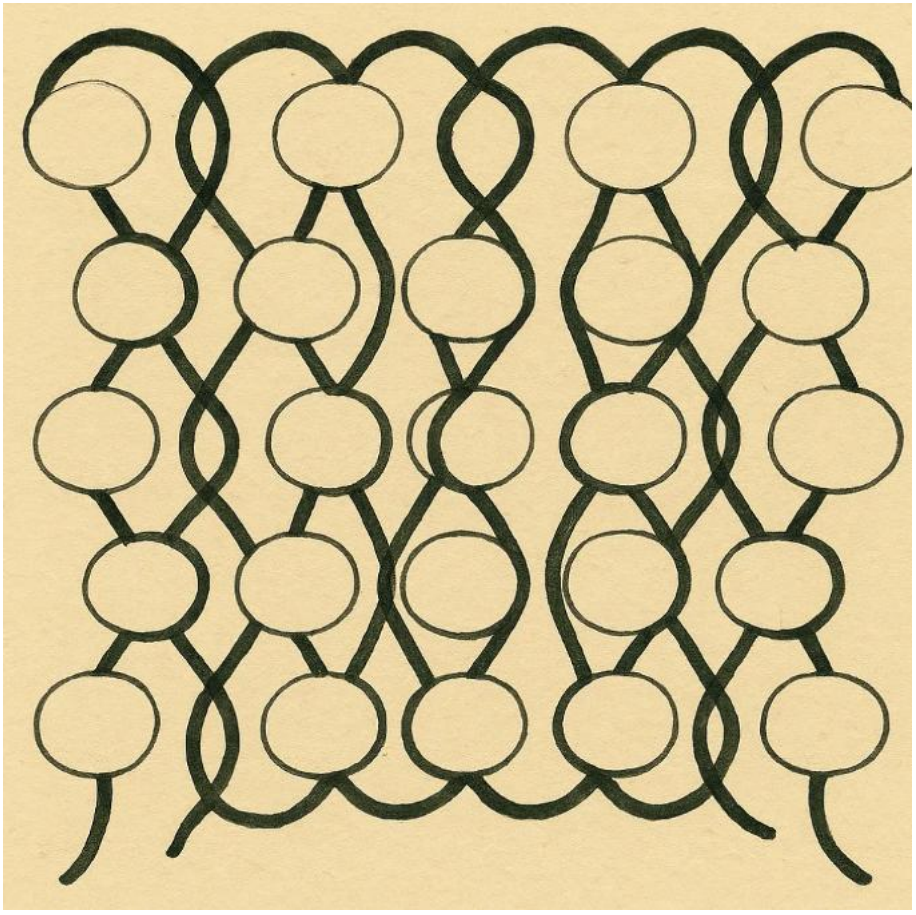


Ил.34

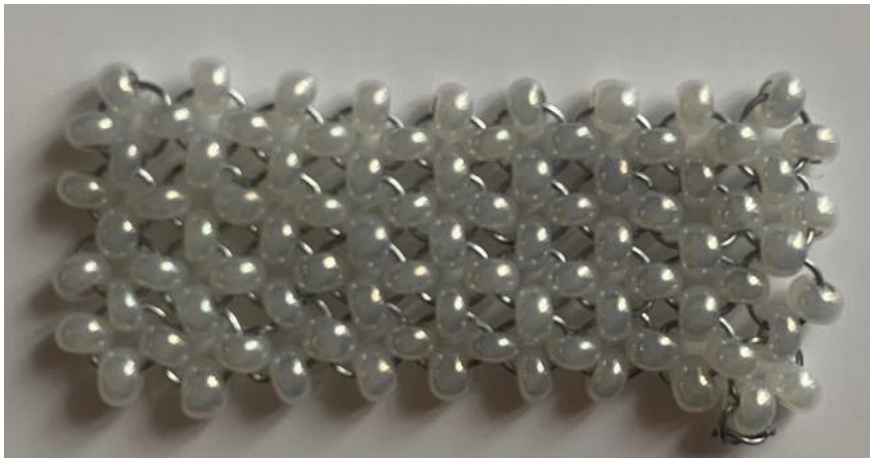
Схема плетения «Косой сеткой».



Ил.35
Швенза (инвентарный номер ОК 15047), демонстрирующая технику "мозаичного плетения". Материалы: металл речной жемчуг, нить; техника: низание жемчуга мозаичным плетением (геометрический узор из переплетаемых низок). Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.36
Схема «мозаичного плетения».



Ил.37 Схема «крестик» , выполненная на проволоке.



Ил.38 Схема «крестик» , выполненная на конском волосе.

.



Ил.39 Мозаичное плетение , выполненное на конском волосе.



Ил.40 Плетение «косой» сеткой , выполненной на конском волосе.



Ил.41 Плетение «косой» сеткой , выполненной на шелковой нитке.



Ил.42 Мозаичное плетение , выполненное на шелковой нитке.



Ил.43

Схема «крестик» , выполненная на шелковой нитке

.



Ил.44

Плетение «косой» сеткой , выполненной на леске.



Ил.45

Мозаичное плетение , выполненное на леске.



Ил.46
Схема «крестик» , выполненная на леске.



Ил.47
Ветейка – стержень с треугольными скощенными углами с утольщением на одном конце , способствует натягиванию нити при шитье с нанизанным жемчугом.



Ил.48
Пример утрат жемчуга, «гнезда». Кокошник. XIX в. Россия. Место хранения: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (Музей ДПИ), Москва.




Ил.49 Митра православная. XIX в., Россия. Основа: золотная парча; декор: шитье золоченой нитью, битью, канителью, блестками и бисером «под жемчуг»; конструкция: под короной четыре овальные рамки для медальонов-иконок; вставки: живопись по перламутру, обрамление из имитации алмазов (стекла). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.50
Пример комбинации жемчуга и блесток в декоре венца. Венец. XIX в., Россия. Место хранения: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.




Ил.51 Пример «возвышенного» шитья. Торопецкий кокошник. XIX в., Россия, Псковская губ., г. Торопец (торопецкая традиция). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.52 Оборотная сторона венца. Девичий венец. XIX в., Россия. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.53 Семигородний венец, часть свадебного головного убора. Конец XIX века, Россия, Архангельская губерния, Пинежский уезд. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.54 Подчелок. Вторая половина XVIII века, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".



Ил.55 Повязка и лента. Конец XIX — начало XX века. Архангельская губерния, Пинежский уезд, Труфаногорская волость, деревня Плесо. Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".



Ил.56 Повязка — девичий головной убор. Россия, первая половина XIX века.
Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.57 Женский головной убор "Кокошник" (Каргопольский). XIX век, Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.
Место хранения: ГБУК АО "ГМО "Художественная культура Русского Севера".

## Глава II. Художественное формообразование и технико-технологические особенности жемчужного декора в традиционном костюме Русского Севера XVIII-XIX вв.



Ил.58

Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.59

Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.60

Девичий костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.61

Женский костюм Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.62

Девичий костюм Олонецкой губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.63

Женский костюм Олонецкой губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.64

Женщина в народном костюме Вологодской губернии. Фотография чёрно-белая, раскрашенная. Конец XIX — начало XX века. Из коллекции В.П. Сидамон-Эристовой и Н.П. Шабельской. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.65

Женский костюм Псковской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.





Ил.66

Сверху: Фотография. Пудожанки в праздничных костюмах. Начало XX века. Инв. № КГМ-782-23. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

Снизу: Фотография. Пудожанка в праздничном головном уборе. Начало XX века.



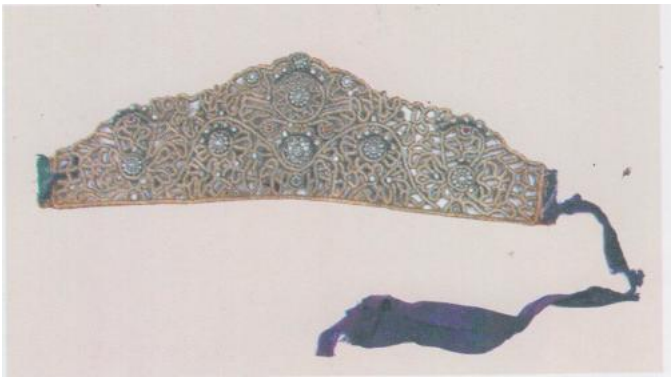
Ил.67

Девичий головной убор — перевязка. Середина XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Пудожский уезд, д. Першахта. Материалы и техника: позумент, бисер, фольга, канитель; низанье бисером. Инв. № КГМ-38316. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.




Ил.68

Девичий головной убор — почёлок (подчёлок). Конец XVIII — начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Материалы и техника: холст, речной жемчуг; низанье жемчугом. Инв. № КГМ-51670. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.





Ил.69

Сверху:Девичий головной убор — корона. Конец XVIII века. Россия, Олонецкая губерния. Материалы и техника: холст, бумага, речной жемчуг, стёкла в металлических оправах; низанье жемчугом. Инв. № КГМ-38512. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

Снизу: Жиль Поль Барбье (?). (1768–1830). «Девушка в русском наряде на фоне пейзажа». 1820-е гг. Жесть, масло. Инв. № Ж-146 (МТ КП 545). Место хранения: Музейный комплекс «Екатерининский» (коллекция Музея В.А. Тропинина и московских художников его времени), Москва.



Ил.70

Поднизи: олонецкая, заонежская и пудожская. Россия, Олонецкая губерния. Материалы и техника: речной жемчуг, бисер, перламутровые плашки, стеклянные бусины, нить; низанье, плетение сеткой. Инв. №№ КГМ-382/2 (олонецкая), КГМ-434 (заонежская), КГМ-8327 (пудожская). Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.



Ил.71

Фотография. Девичий головной убор — корона с поднизью и серьги-«бабочки». 1880-е гг. Россия, Олонецкая губерния, Петрозаводский уезд, Шуйский погост. Инв. № КГМ-9781. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.





Ил.72

Сверху: «Венец жемчужный». XIX век. Русский Север. 38 × 35 см. Поступление: 1995, экспедиция музея в Пинежский район, деревня Ваймуша (Л.Ф. Кислуха, В.А. Пятых). Реставрация: Г.А. Григорьева, 1995–1997, Архангельский филиал ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

Снизу: Свадебный венец на девичьей повязке. Пинежский район, Архангельская губерния. Место хранения: Архангельский музей, Архангельск.





Ил.73

Сверху :Женский головной убор — повойник. Вторая половина XIX века. Россия, Архангельская губерния, Кемский уезд. Материалы и техника: бархат, жемчуг; золотное шитьё «по высокой карте». Инв. № КГМ-50437. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

Снизу: Фотография. Поморка из с. Колежма Беломорского района в праздничном костюме. 1950-е гг.





Ил.74

Сверху:Однорогий кокошник. XIX век. Россия. Материалы и техника: ткань, речной жемчуг, бисер, металлические нити; низанье жемчугом, золотное шитьё. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Ф.Г. Солнцев. Альбом «Одежды Русского государства». 1869 г. Акварели с изображениями одежды людей разных сословий и губерний Российской империи.

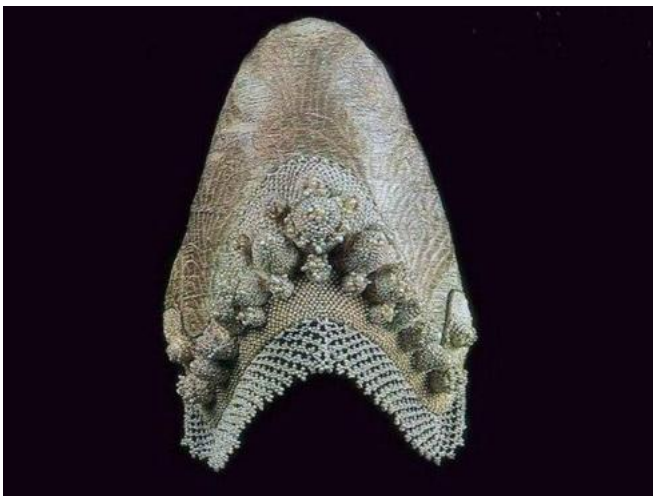




Ил.75

Сверху: Двурогий кокошник. XIX век. Россия. Материалы и техника: ткань, речной жемчуг, бисер, металлические нити; низанье жемчугом, золотное шитьё. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Пётр Семёнович Дрождин (1745–1805). «Купчиха в кокошнике». Инв. № Ж-68. Место хранения: Тверская областная картинная галерея, Тверь.





Ил.76

Сверху:Кокошник торопецкий. Начало XIX века. Россия, Псковская губерния, г. Торопец. Материалы: перламутр, жемчуг, стёкла. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

Снизу: Неизвестный художник. «Неизвестная торопчанка». 1850-е гг. Псковская губерния, Торопец. Холст, масло. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



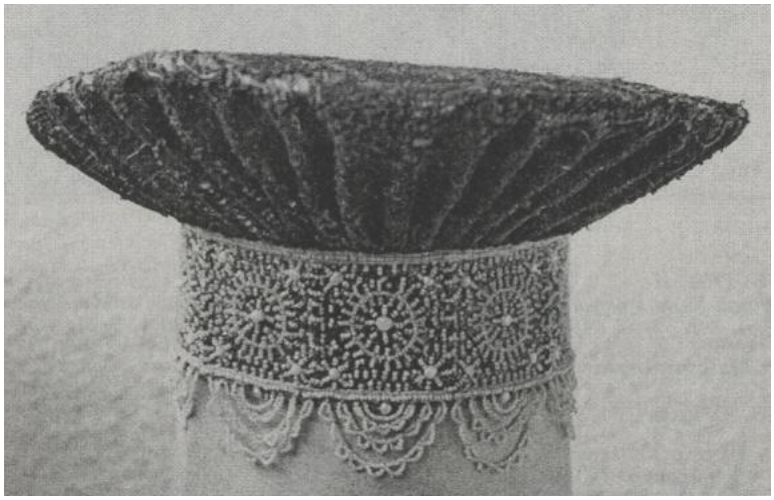


Ил.77

Сверху: Кокошник каргопольский. Начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. Материалы и техника: ситец, позолоченное прядёное серебро, речной жемчуг; золотное шитьё, низанье жемчугом. Место хранения: Архангельский художественный музей, Архангельск.

Снизу : Фотография. Женщина в каргопольском кокошнике. 2008 г.

(Традиционные головные уборы XVIII – начала XX века : из собрания Карельского государственного краеведческого музея. – Петрозаводск : VERSO, 2007. – 60 с. : ил.)





Ил.78

Сверху:Сборник (борушка). XIX век. Россия, Архангельская губерния. Материалы: бисер, жемчуг, перламутр, прядёное серебро, бить. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Женский костюм XIX в., Россия. Фотография из коллекции Николая Шабунина «Путешествие на Север» (1906). Место хранения: Частная коллекция.

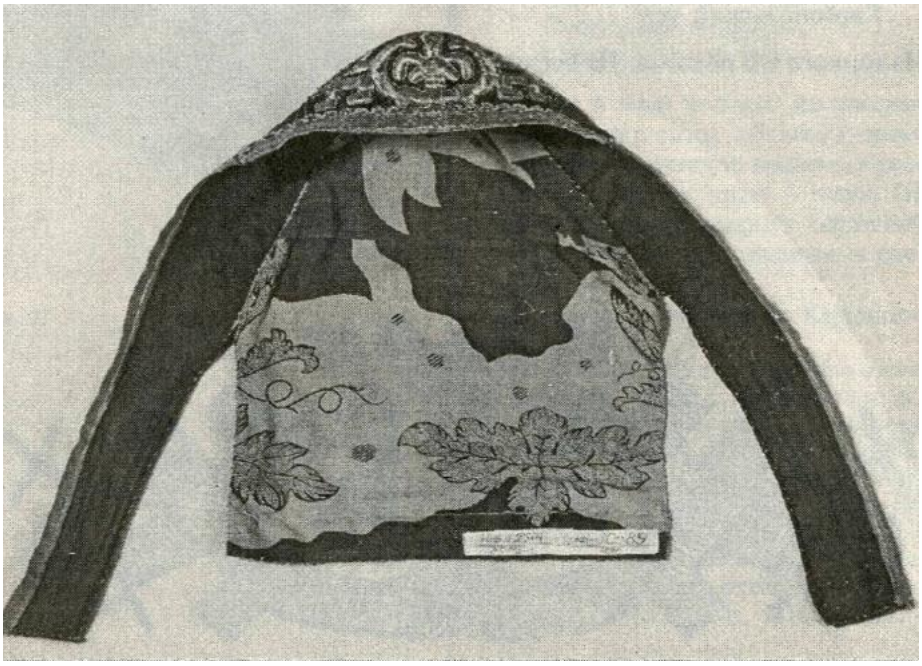




Ил.79

Сверху: Женский головной убор — кокошник. Донце. Первая половина XIX века. Россия, Олонецкая губерния, Олонецкий уезд. Материалы и техника: бархат, цветная фольга, канитель, блёстки; вышивка. Инв. № КГМ-382-3. Место хранения: Карельский государственный краеведческий музей, Петрозаводск.

Снизу: Ф.Г. Солнцев. Альбом «Одежды Русского государства». 1869 г. Акварели с изображениями одежды людей разных сословий и губерний Российской империи.






Ил.80

Сверху:Сорока. XIX век. Россия, Олонецкая губерния. Материалы: штоф, шёлк, прядёное серебро, перламутр, жемчуг. Место хранения: Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Каргополь.

Снизу: Фотография. Пелагея Михайловна Журавлёва в сороке без шали. Фототека Российского этнографического музея (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил. 81

Накосники. Вторая половина XIX — начало XX века. Россия. Из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Музей Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.



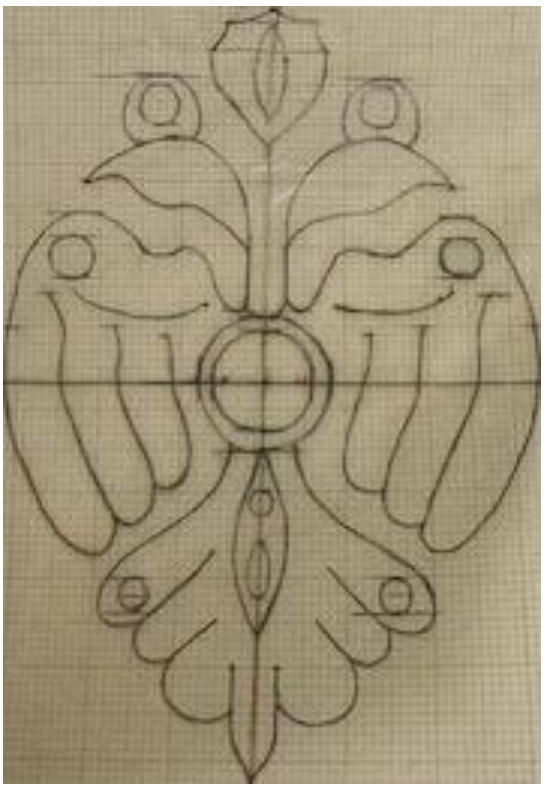
Ил.82

Девичий накосник. XIX век. Россия, Русский Север (?). Из собрания Н.Л. Шабельской. Место хранения: Метрополитен-музей (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.



Ил.83

Девичий накосник. XIX век. Россия, Русский Север (?). Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.84 Эскиз реконструируемого изделия.



Ил.85 Этап реконструкции изделия. Нашивка речного жемчуга на бель.



Ил.86 Этап реконструкции изделия. Плоскостной декор .



Ил.87 Этап реконструкции изделия. Обводка «золотоным» шнуром.



Ил.88

Реконструированный накосник, выполненный по мотивам накосника XIX века (Россия, Русский Север (?)) из собрания Н.Л. Шабельской в составе коллекции Метрополитен-музея (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.





Ил.89

Сверху: Серьги-«кошели». Середина XVIII века. Россия. Материалы и техника: металл, олонецкий жемчуг, перламутр; плетение. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет пожилой купчихи». Россия.





Ил.90

Сверху: Серьги. XVIII век. Россия. Материалы: серебро, жемчуг, стёкла, золочение. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет Сосуновой, жены зимогорского ямщика». Россия.



Ил.91

Фрагмент серёг-кошалей. Цилиндрическая бусина.






Ил.92

Сверху: Серьги-двойчатки. XVII–XVIII век. Россия. Материалы: медь, позолота, жемчуг, турмалин. Место хранения: Государственный Эрмитаж (ГЭ), Санкт-Петербург.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет купчихи в праздничной народной одежде Новгородской губернии». Россия. Холст, масло.



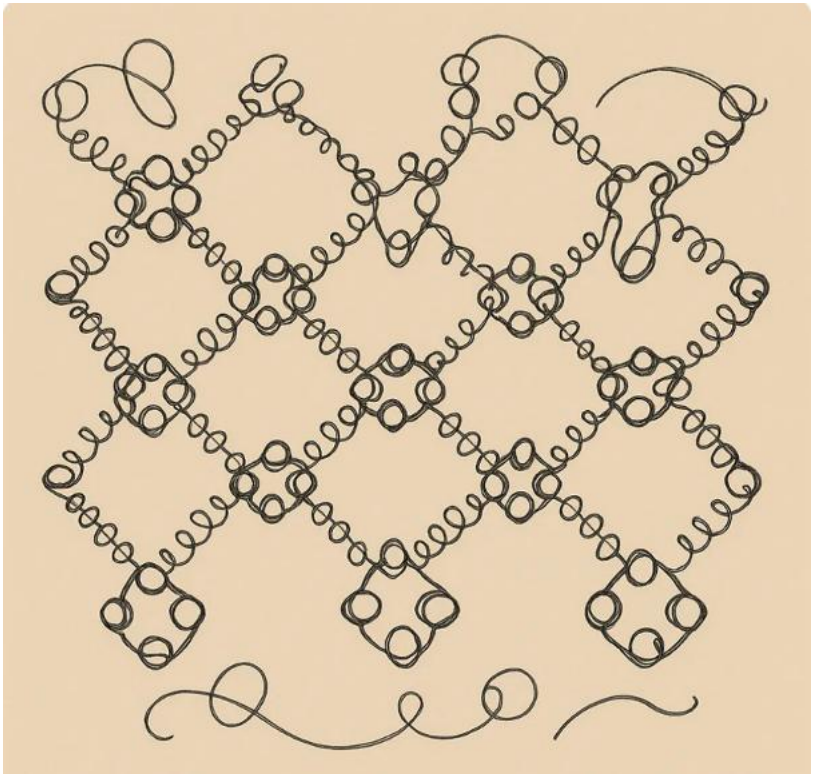
Ил.93

Серьги. Начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, медь, жемчуг. Длина 9,0 см. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.94

Серьги. Начало XVIII века. Россия. Материалы: серебро, позолота, жемчуг, перламутр. Инв. № ОК 15069. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.95 Схема плетения «косая сетка».



Ил.96
Реконструированная модель серёг-кошелей.





Ил.97

Сверху:Серьги-«бабочки». Конец XVIII — начало XIX века. Россия, Олонецкая губерния. Материалы: серебро, жемчуг. Место хранения: Музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет тверской крестьянки». Первая половина XIX века (предположительно 1830-е гг.). Россия, Тверская губерния.

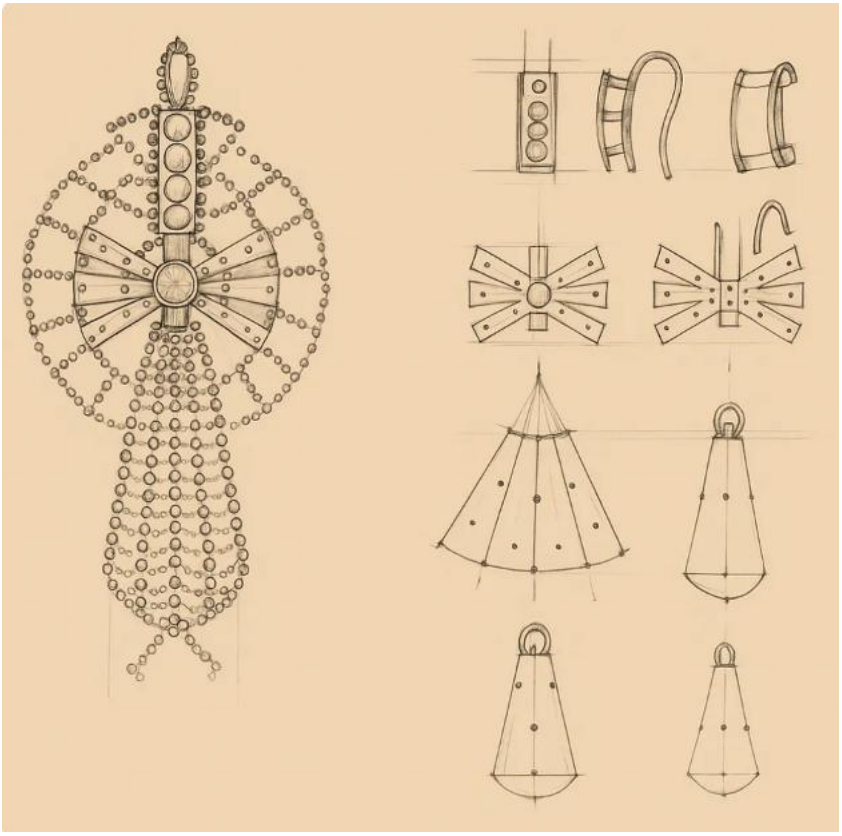





Ил. 98

Сверху: Серьги-«бабочки». Конец XVIII — начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, золочение, жемчуг, стекло, конский волос. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет неизвестной купчихи в праздничной одежде Тверской губернии». 1830-е гг. Картон, масло. Россия.



Ил.99 Анализ конструкции каркаса серег-“бабочек”.



Ил. 100

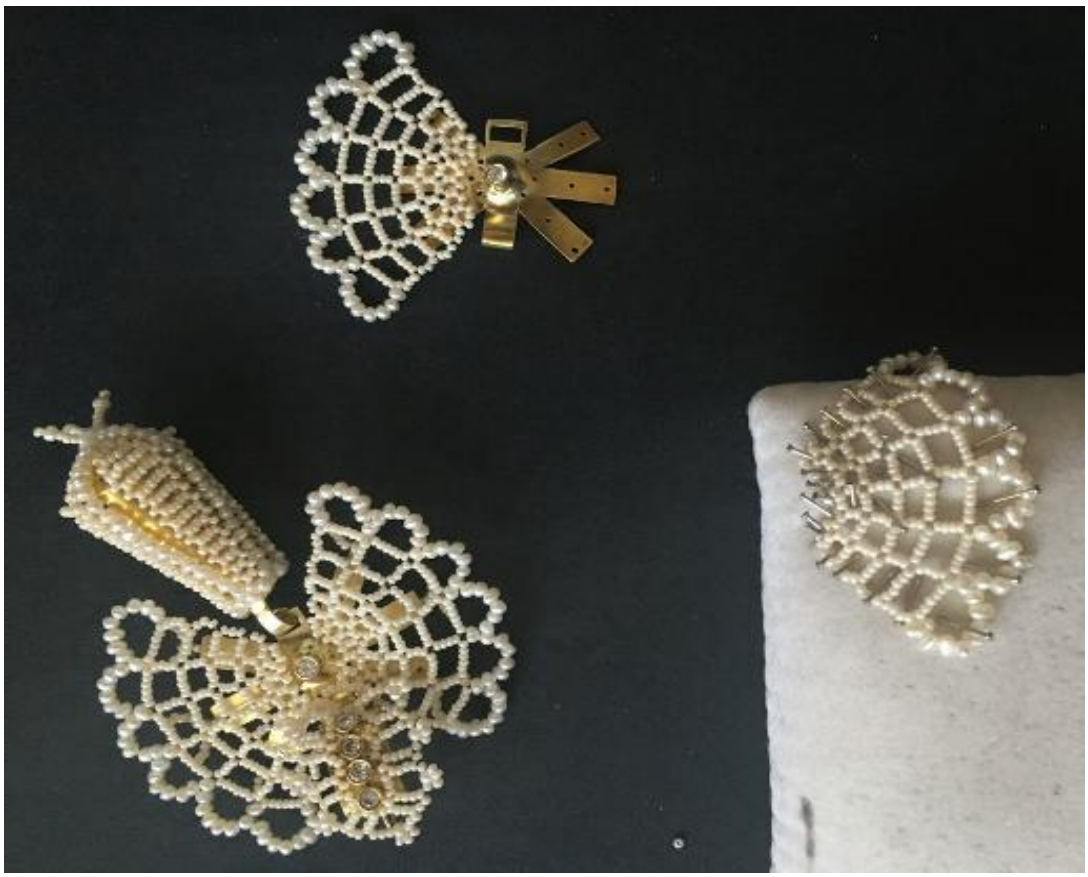
Изготовление экспериментальной модели серёг-«бабочек». Создание выкройки по обмерам памятника из коллекции Государственного исторического музея (ГИМ). Закрепка выкройки на лист металла (латунь 1,00 мм) с помощью клея БФ-6 (на спиртовой основе).



Ил. 101 Выполнение плетения на бархатной подушке. Прием – «зубчик». Бисер, Конский волос, культивированный жемчуг.



Ил. 102 Плетение первых рядов «крыльев» из бисера №13 на бархатной подушке. Прием плетения – «косая сетка».



Ил. 103

Закрепка выполненного бисерного плетения на металлический каркас.



Ил. 104

Низание четырех жемчужных нитей и закрепление на объемной форме.



Ил. 105

Крепление на металлическую форму плетенных лопастей, соединение с низанными жемчужными нитями.



Ил. 106

Серьги-«бабочки», выполненные по мотивам памятника из коллекции Государственного исторического музея (ГИМ). Экспериментальная модель.





Ил.107

Сверху: Серьги. Первая половина XIX века. Россия. Материалы: серебро, медь, стёкла, жемчуг. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет купчихи с веером». Поступление: 1905 г., по духовному завещанию от П.И. Щукина. Место хранения: Российский исторический музей (ныне — Государственный исторический музей, ГИМ), Москва.



Ил.108

Серьги. Конец XVIII — начало XIX века. Россия. Материалы: серебро, жемчуг, стёкла. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.




Ил.109

Серьга (из пары). XIX век. Россия. Материалы и техника: серебро, жемчуг, медь, стёкла. 6,5 × 2,7 см. Инв. № ОК 15043/2. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.




Ил.110

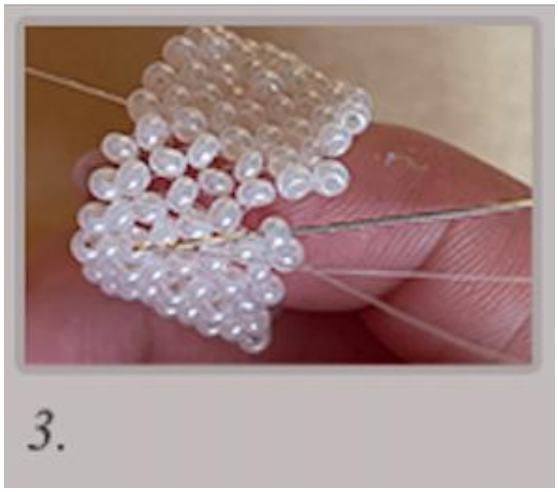
Визуальная модель реконструируемых серег.



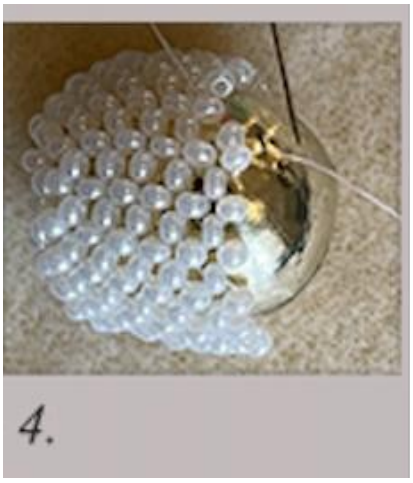

Ил.111 Этапы плетения.



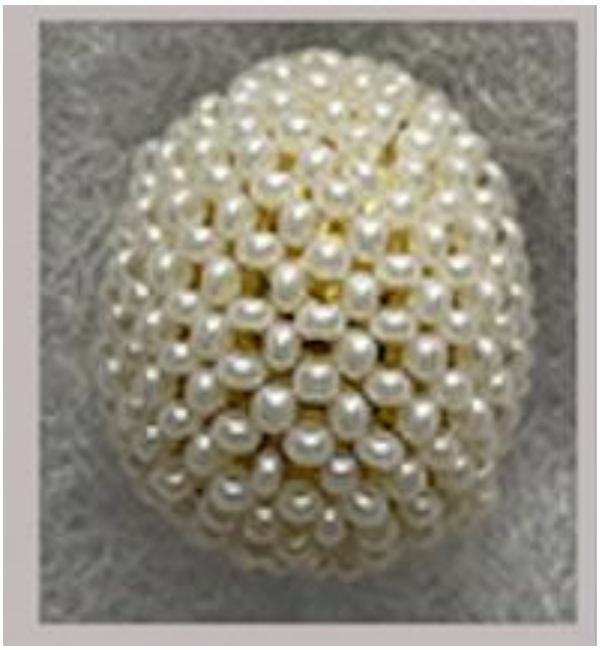

Ил.112 Этапы плетения.




Ил.113 Этапы плетения.




Ил.114 Этапы плетения.



Ил.115 Готовое плетение.



Ил.116

Реконструированная модель серег.






Ил.117

Сверху: Серьга-подвеска. XVII–XVIII век. Россия. Материалы и техника: серебро, сапфиры, жемчуг, эмаль, золочение. Высота 5,6 см. Инв. № ОК 14687 (ГИМ 13345щ, ГК 10464941).

Снизу: Неизвестный художник. «Портрет крестьянки в розовом сарафане». 1840-е гг. Россия.




Ил.118

Серьга (из пары). Вторая половина XVII (XVIII) века. Россия. Материалы и техника: серебро, жемчуг, эмаль, стёкла. 3,5 × 2,1 см. Инв. № ОК 14696/1. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.119

Этапы создания серег. Восковая модель подвеса серег орликов.



Ил. 120

Этапы создания серег. Закладка эмали в подвес серьги.



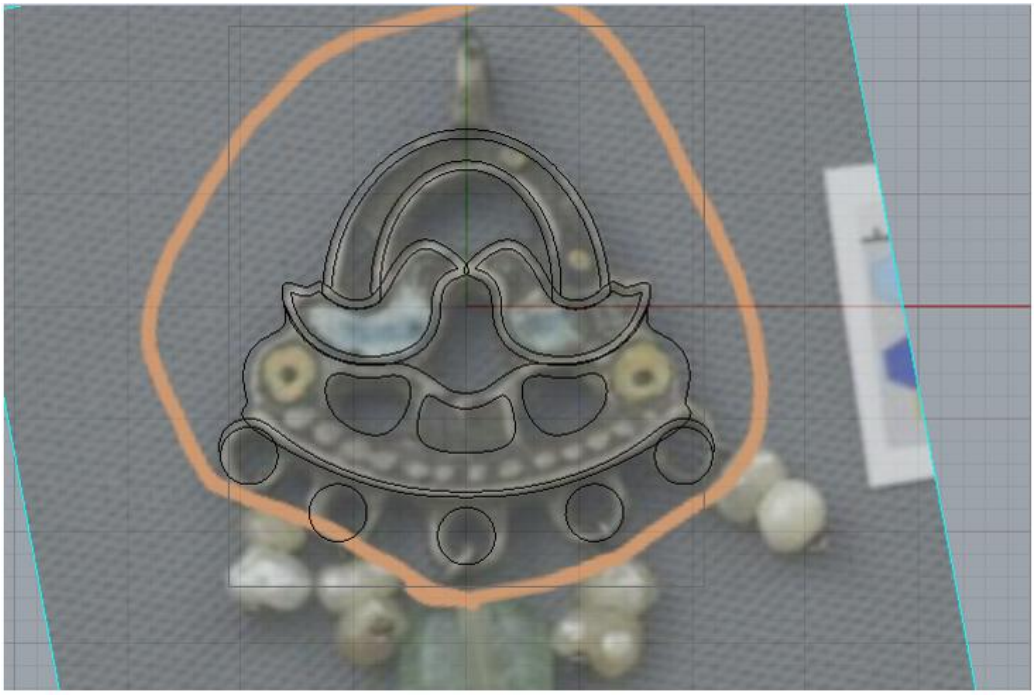
Ил. 121

Этапы создания серег. Крепление жемчужных подвесов.



Ил. 122

Реконструированная модель серег-орликов из собрания ГИМ.



Ил. 123

Этапы создания 3D-модели.



Ил. 124

Готовая 3D- модель подвеса серьги-голубца.



Ил. 125

Этапы создания серег.



Ил.126 Этапы создания серьги. Создание жемчужных подвесов.



Ил. 127 Восковая модель подвеса серег , выполненная старинным , ручным способом.



Ил. 128 Серьги , выполненные современным способом вакуумного литья , 3D-печати и технологий 3D-моделирования.





Ил.129

Сверху : Ожерелье. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы и техника: льняное полотно, льняные нити, шёлковые ленты, перламутр, стекло, металл, трунцало; вышивка, низание.

Снизу : Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.130
Шейное украшение с совмещением бисера и жемчуга. XIX век. Россия.



Ил.131
Нашейник с вышивкой и пуговицами. XIX век. Россия, Онежский регион.
Материалы: жемчуг.





Ил.132

Сверху : Заборошник. XIX век. Россия. Материалы: жемчуг.
Заборошник — традиционное женское шейное украшение, распространённое на Русском Севере. Представляет собой полосу ткани или ленту, расшитую жемчугом, которая крепилась сзади на шее, закрывая пространство между воротником одежды и головным убором. Название происходит от слова «заборка» — задняя часть шеи.
Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.





Ил.133

Сверху : Украшение по типу «борода». Россия. Материалы: перламутр, жемчуг.

«Борода» — традиционное женское нагрудное украшение Русского Севера, получившее своё название благодаря характерной форме, напоминающей бороду.

Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.





Ил.134

Сверху :Ожерелье. XVIII–XIX век. Россия, Каргополь. Техника: плетение мелким бисером.

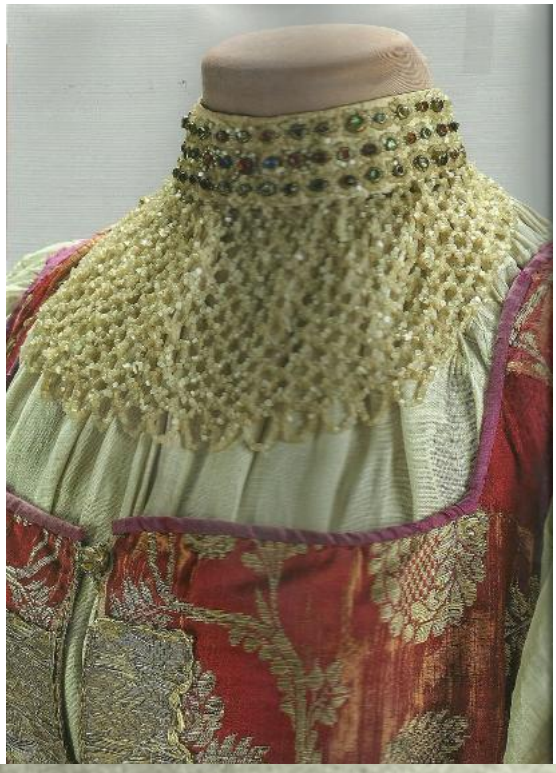
Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.135 Заборошник. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: жемчуг, шерсть.



Ил.136 Шейное украшение. Начало XIX века. Россия, Вологодская губерния. Техника: шитьё по ткани.





Ил.137

Сверху :Ожерелье. Первая половина XIX века. Россия. Материалы и техника: перламутр, стеклянные бусины, цветные стёкла в кастах, хлопчатобумажная ткань; низание, вышивка.

Снизу : Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.





Ил.138

Сверху :Нагрудное украшение. XIX век. Россия. Материалы: лён, хлопчатобумажная ткань, рублёный перламутр, жемчуг. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.
Снизу: Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.139
Шейное украшение. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: нити перламутра.



Ил.140
Шейное украшение. XIX век. Россия, Русский Север. Материалы: нити перламутра.



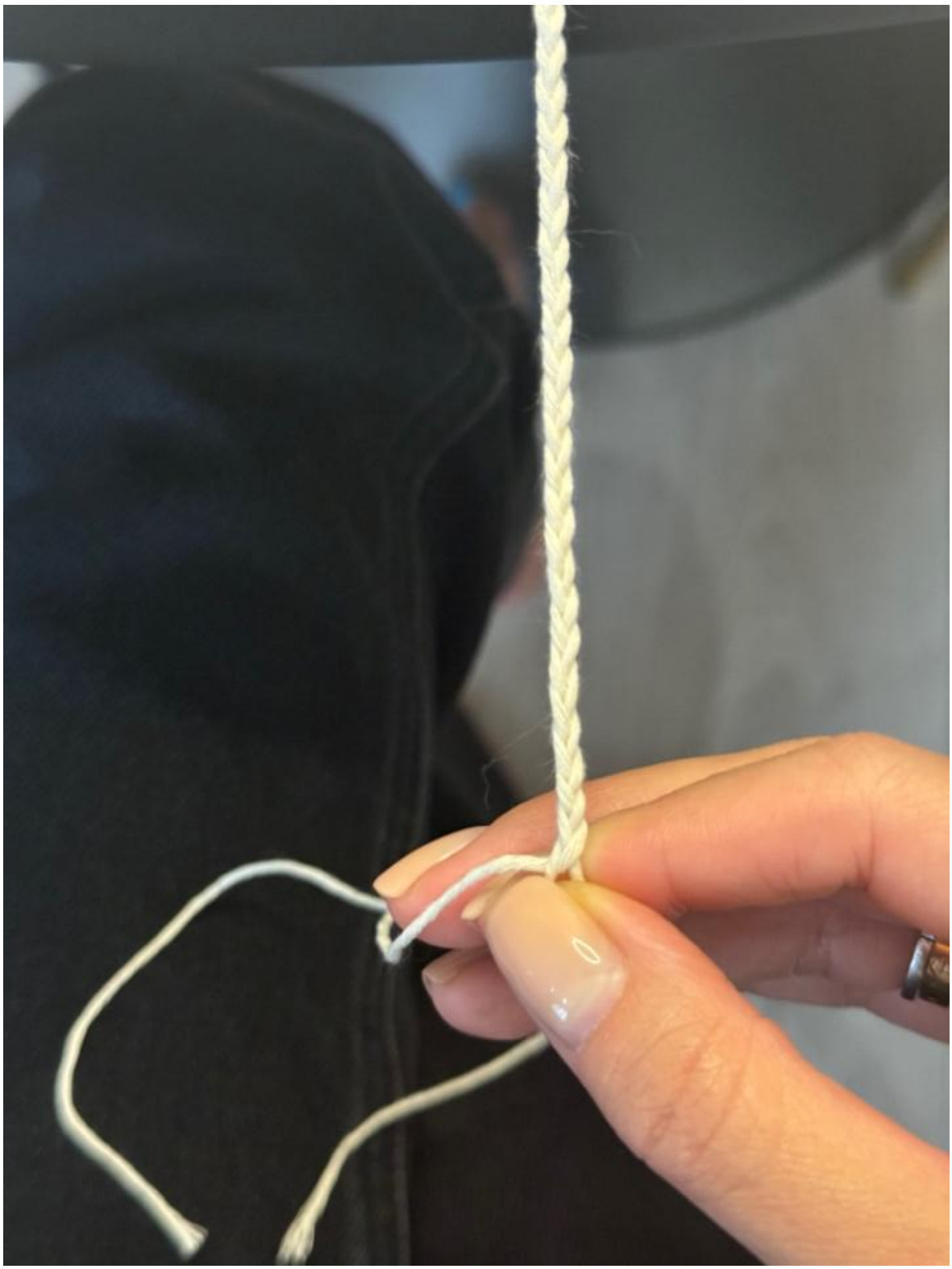
Ил.141

Шейное украшение. XVIII–XIX век. Россия, Русский Север. Материалы и техника: жемчуг, сшивные нити.



Ил.142

Ожерелье. XIX–XX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ), Москва.



Ил.143 Плетение косичек для основы ожерелка.




Ил.144 Сплетенные косички для основы ожерелка



Ил.145 Основа ожерелка.



Ил.146 Пришивание материала к основе изделия.



Ил.147 Фиксация бейки



Ил.148 Реконструированная модель ожерелка.



Ил.149 Реконструированная модель ожерелка.



Ил.150

Наручи. XIX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.




Ил.151

Девичья повязка (часть головного убора). XIX век. Россия, Русский Север. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург. Экспозиция.



Ил.152

Наручи. XIX век. Россия, Русский Север. Из собрания Н.Л. Шабельской. Место хранения: Метрополитен-музей (The Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк.



Ил.153

Наручи. Реконструкция (по сохранившемуся описанию). Россия.

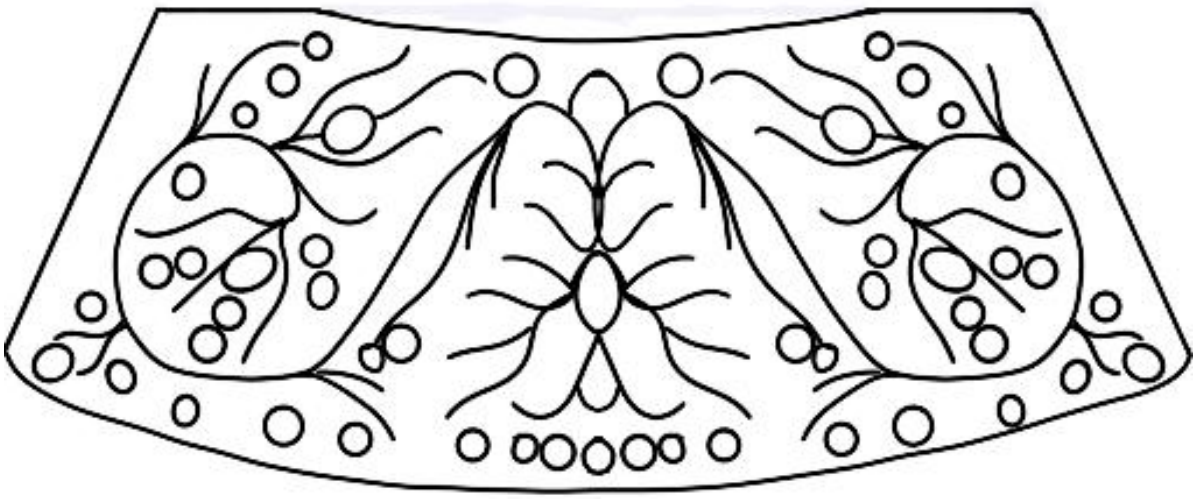




Ил.154

Сверху : Наручи (поручи) — накладные манжеты. XVIII–XIX век. Россия. Материалы и техника: шёлк (ткань, шнур), лён (холст), золотная нить и шнур, половинчатый жемчуг, рублёный перламутр, стекло гранёное, металл, касты, ткань. Инв. № РЭМ 5580-69АВ. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.

Снизу : Девичий портрет Архангельской губернии. XIX в., Россия. Фотография из коллекции Н.Л. Шабельской. Место хранения: Российский этнографический музей (РЭМ), Санкт-Петербург.



Ил.155

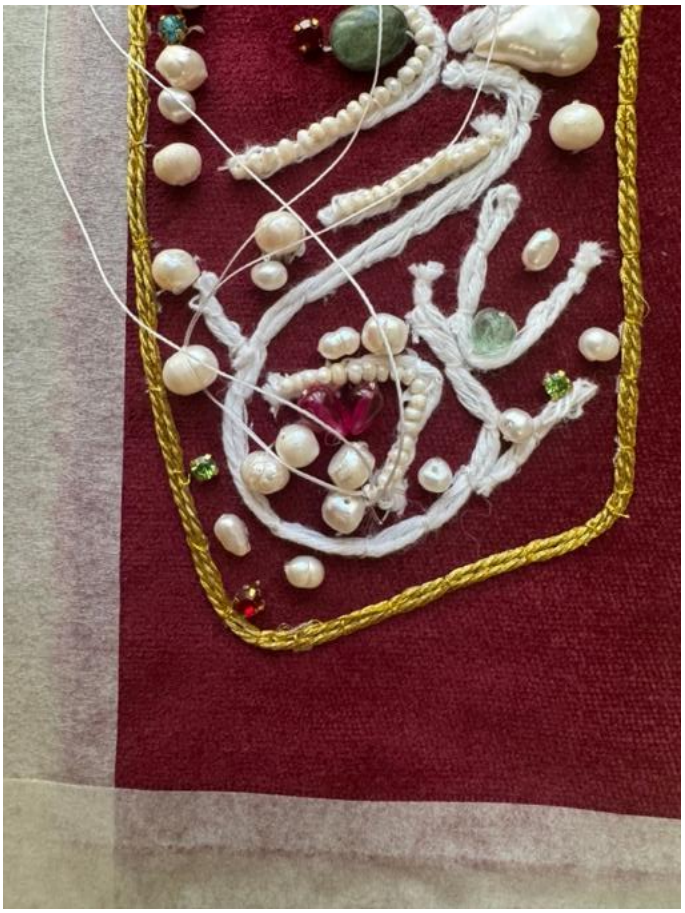
Эскиз наручей .



Ил.156 Прокладка бели.



Ил.157 Шитье жемчугом.



Ил.158 Прокладка золотного шнура.



Ил.159 Проклейка клейстером.



Ил.160 Пришивание воздушных петель изделия.



Ил.161 Реконструкция наручей по мотивам памятника из собрания Н.Л.Шабельской.

## Глава III. Речной жемчуг в декоративном убранстве церковных облачений и окладах икон России XVIII-XIX вв.




Ил.162 Пелена «Крест на Голгофе». 1599 г. (Россия).
Размер: 105х119 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.




Ил.163
Саккос патриарха Никона.
Москва, мастерские Кремля, 1655 г.
Вид спереди (а) и сзади (б).



Ил.164
Набедренник, шитый жемчугом, поручьи и пряжка серебряные с чернью. XVII в. (из Новоспасского монастыря в Москве).
Фототипия. Москва, [1915 г.]
Из издания: Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. Вып. 3. Лист 30.
Бумага, фототипия, печать типографская. 26,8х23,7 см.
ПМЗ КП 21568/396 (ГИК).



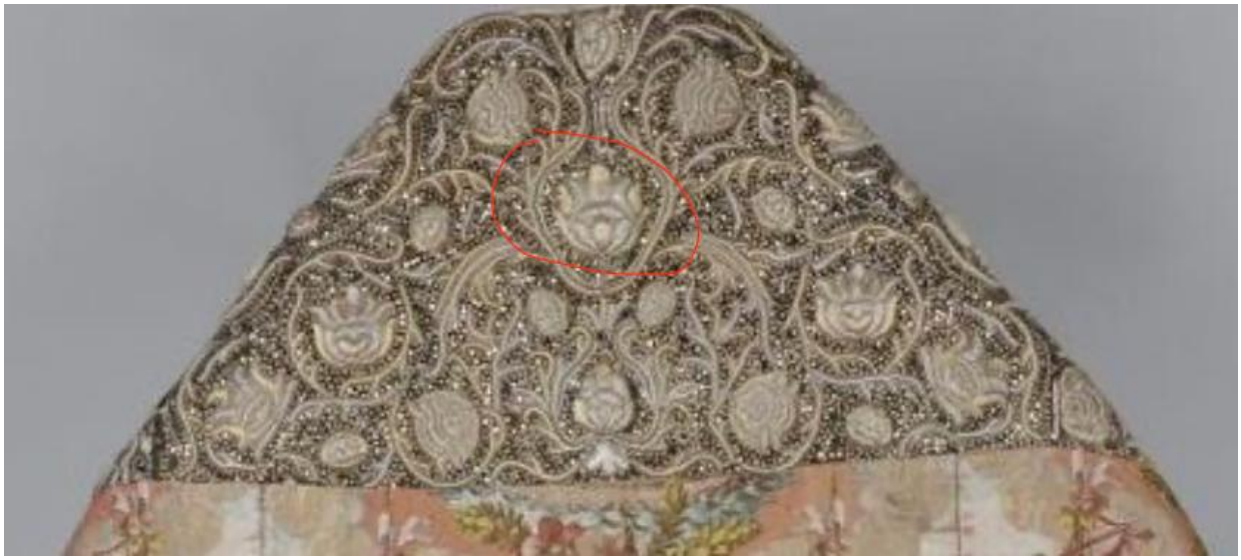
Ил.165
Палица Патриарха Адриана, шитая и убранная жемчугом. XVII в. (Москва. Патриаршая ризница).
Фототипия. Москва, [1915 г.]
Из издания: Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. Вып. 3. Лист 24.
Бумага, фототипия, печать типографская. 26,7х22,7 см.
ПМЗ КП 21568/391 (ГИК).



Ил.166 Палица. 1750-е гг. XVIII в.
Придворная мастерская. Санкт-Петербург (Россия).
Размер: 41х39 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.167 Фелонь (орнаментальная). XVII–XVIII вв.
Мастерские Кремля, XVI–XVII вв. (Россия).
Материал, техника: бархат, парча, жемчуг, драгоценные камни.
Место хранения: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».



Ил.168 Фелонь (орнаментальная), часть. XVII–XVIII вв.
Конец XVII — первая половина XVIII вв. (Россия).
Материал, техника: бархат, пряденые золотные и серебряные нити, шёлковые нити, блёстки.
Размер: высота — 129 см.
Место хранения: Государственный Исторический музей, Москва.



Ил.169 Оплечье фелони. 1700 г. (Россия).
Размер: 34х84 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.170 Фелонь (орнаментальная). XVII–XVIII вв.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.171 Скрижали. 1750-е гг. XVIII в.
Придворная мастерская. Санкт-Петербург (Россия).
Размер: 43,5х31,5 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



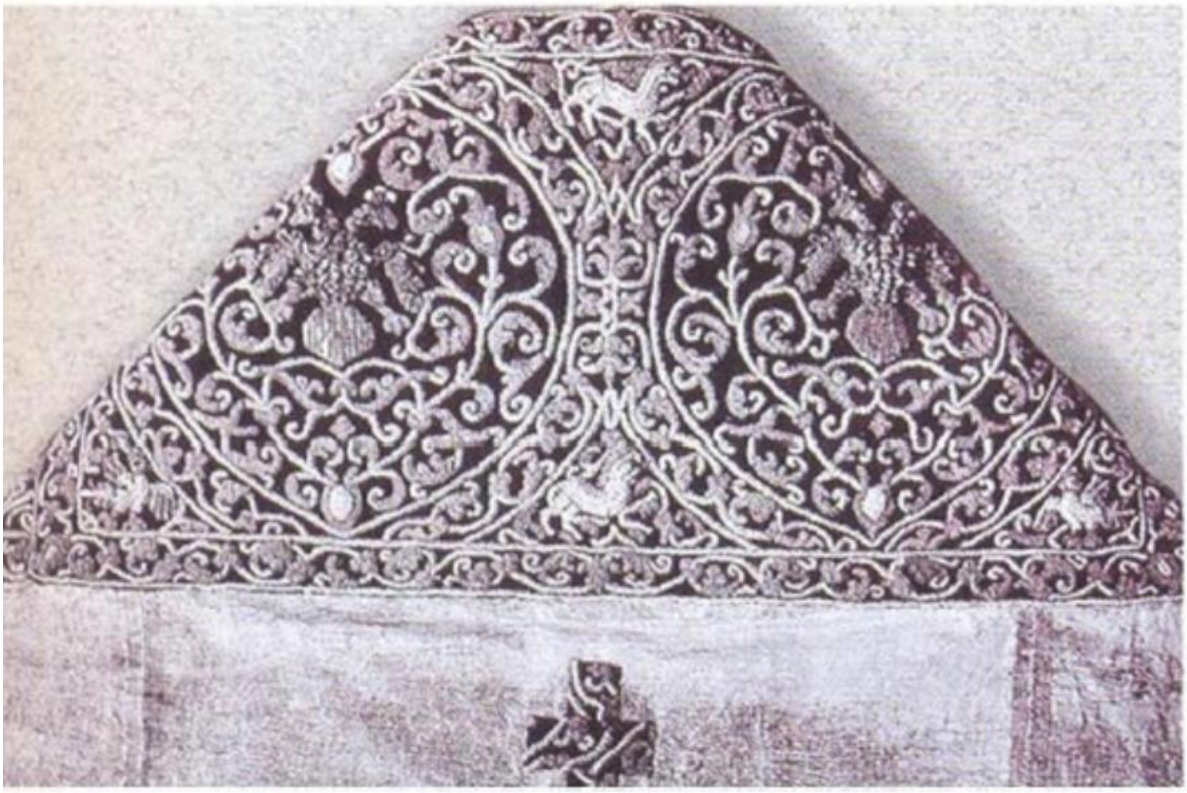
Ил.172
Поручи. XVIII в.
Поступили в музей из Свято-Троицкого кафедрального собора в 1926 г. (Россия).
Материал, техника: атлас, глазет, бель (шнур), жемчуг, цветные стекла, металл.
Место хранения: Архангельский областной краеведческий музей.



Ил.173 Оплечье стихаря. XVII в.
90-е гг. XVII в. (Россия).
Размер: 25,5х48,0 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.174 Оплечье фелони. 80–90-е гг. XVII в. (Россия).
Размер: 31х80 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.175 Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. (Россия).
Размер: 34х83,5 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



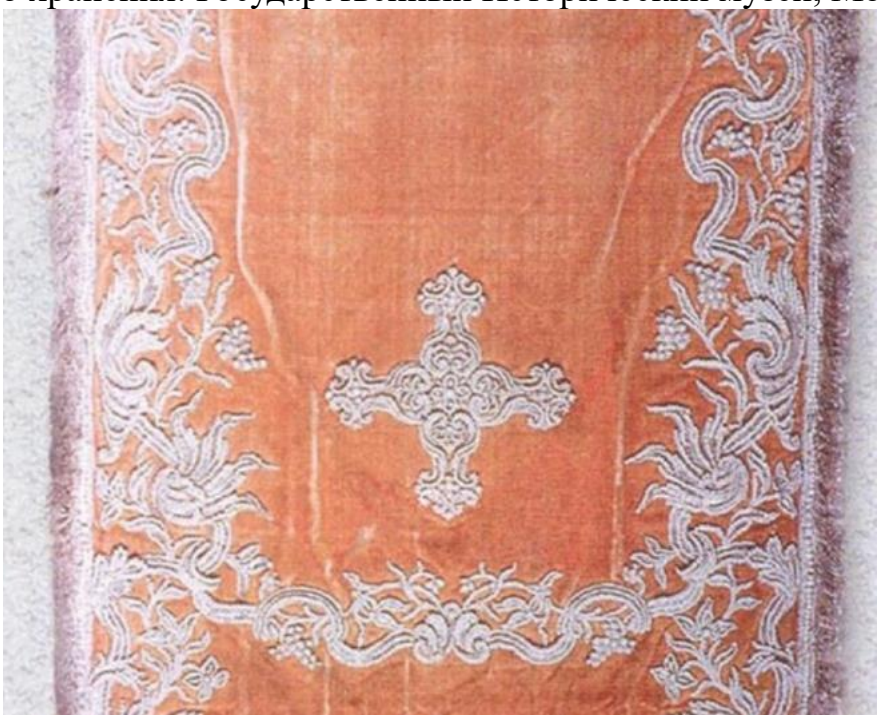
Ил.176 Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. – нач.XVIII в. (Россия).
Размер: 31х74 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Ил.177 Фелонь. 1768–1770 гг. XVIII в. (Россия).
Мастер: Лихновская Дарья. Принадлежала архимандриту Троице-Сергиевой лавры Платону (1737–1812). Происхождение: входила в число одеяний "жемчужной ризницы", выполненной из старого монастырского жемчуга по приказу Екатерины II и заказу архимандрита Платона Левшина.
Материал: бархат, тафта, золото, жемчуг, серебро, камни драгоценные, нити золотные.
Размер: длина 141 см.
Место хранения: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».



Ил.178 Стихарь. XVIII в. (Россия).
Вкладчик: вклад барона Строганова в Киево-Печерскую лавру в 1739 году.
Материал: бархат, жемчуг, запоны с цветными драгоценными камнями, пряденые золото-серебряные нити, металлические блестки.
Место хранения: Государственный Исторический музей, Москва.



Ил.179 Набедренник. 1769 г.
Мастер: Иоганн Форш. Изготовлен в придворной мастерской, Санкт-Петербург.
Размер: 84,5 х 49,5 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).




Ил.180 Идитрии на престол. 1796 г.
Мастера: Н. Е. Баскакова, П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра.
Размер: 105 × 85 × 93 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).




Ил.181 Одежда на жертвенник. 1795 г.
Мастера: Н. Е. Баскакова, П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра.
Размер: 103 × 99 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).




Ил.182 Плащаница «Оплакивание Христа». 1795 г.
Мастер: П. Я. Шатилова; по рисунку И. Басова. Троице-Сергиева лавра.
Размер: 147 × 200 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (СПГИХМЗ).



Ил.183 Фелонь. XIX век.
Материал: бархат, парча, льняные, серебряные, золотные нити и тесьма, блестки.
Страна: Россия.
Место хранения: Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей.



Ил.184 Покровец. XIX век (1850–1900 гг.).
Происхождение: поступил в музей в 1977 г.
Материал: бархат, лён, шёлк, золотные, серебряные и шёлковые нити, блестки, жемчуг, бахрома.
Размер: 47,62 × 46,99 см.
Страна: Россия.
Место хранения: Музей Хиллвуд в Вашингтоне.



Ил.185 Фелонь. XIX век.
Материал: бархат, парча, золотная тесьма, льняные нити, жемчуг, стекло.
Размер: длина — 144 см.
Страна: Россия.
Место хранения: Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей.



Ил.186 Наперсная икона «Богоматерь Воплощение». Византия, X–XI вв.
Материал: халцедон, золото, драгоценные камни, жемчуг, резьба.
Место хранения: Московский Кремль.



Ил.187 Икона «Богоматерь Одигитрия» в драгоценном уборе. XIV век.
Происхождение: Покровский монастырь в Суздале.
Место хранения: Государственная Третьяковская галерея.
(архивная фотография)



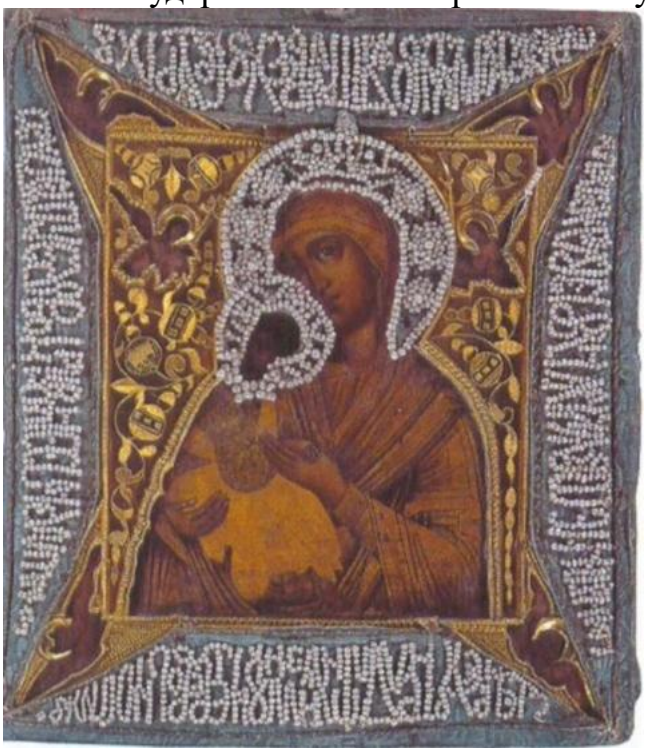
Ил.188 Икона «Богоматерь Владимирская» в окладе. Конец XV в.
Материал: дерево, темпера; серебро, стекла, бирюза, жемчуг, скань, басма, фианиты, золочение, шлифовка, низка жемчугом.
Место хранения: Санкт-Петербургский музей-заповедник (СПбМЗ).



Ил.189 Икона «Богоматерь Коневская». Вторая половина XVI в.
Место хранения: Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



Ил.190 Риза к иконе «Параскева Пятница». XVII век.
Материал: жемчуг, фольга, серебро, золото, ткань, драгоценные камни, стекла, бумага, шитье, чеканка.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).



Ил.191 Икона «Богоматерь Страстная». Конец XVII – начало XVIII века.
Место создания: Москва.
Материал: дерево, серебро, жемчуг, шелк; живопись, чеканка, гравировка, золочение, низание.
Размер: 24,0x21,0 см.
Место хранения: Сергиево-Посадский музей-заповедник (СПМЗ).
История: поступила в 1843 году от княжны Елизаветы Дмитриевны Цицановой как вклад в церковь Рождества Пресвятой Богородицы Александро-Мариинского дома призрения



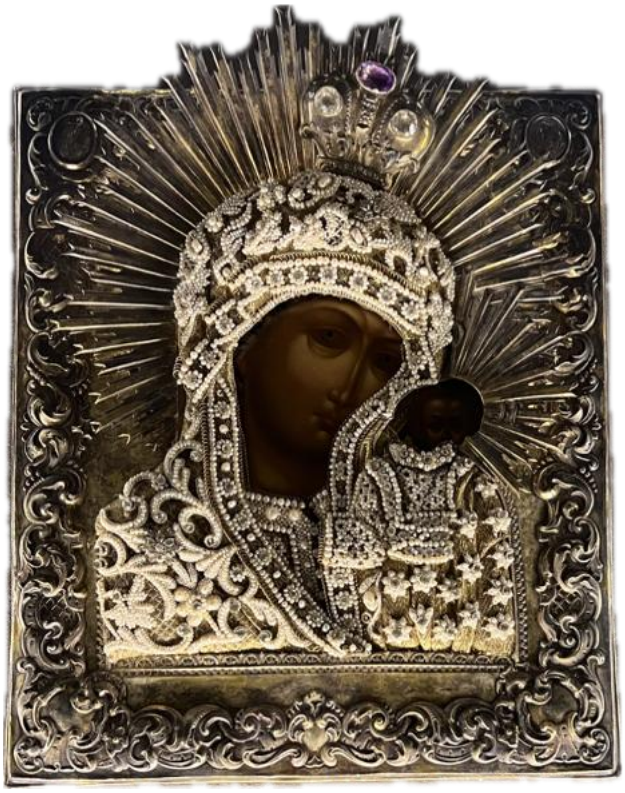
Ил.192
Икона «Богоматерь Казанская». XVIII век.
Место создания: Россия.
Место хранения: Сергиево-Посадский музей-заповедник (СПМЗ).
Справа: схема трассировки орнамента.



Ил.193 Риза от иконы Богоматери Казанской. Конец XVIII – начало XIX века.
Место создания: Россия.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).
Справа: схема трассировки орнамента.



Ил.194 Оклад иконы. Конец XVIII – начало XIX века.
Место создания: Россия.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).



Ил.195 Икона «Богоматерь Казанская». 1846 год.
Место создания: Россия.
Место хранения: Музей русской иконы имени Михаила Абрамова.



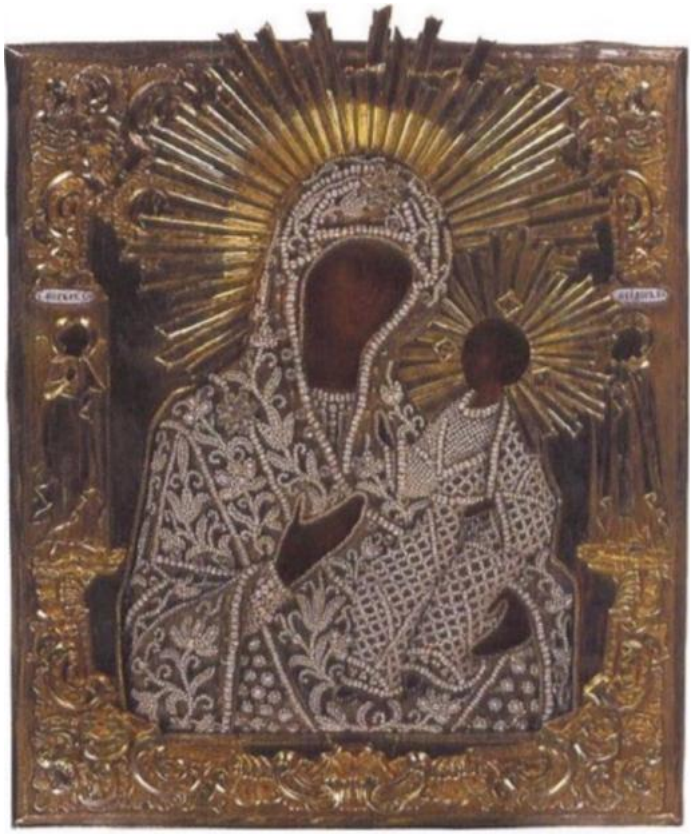
Ил.196 Риза иконы «Богоматерь Владимирская». Середина XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).
Справа: схема трассировки орнамента.



Ил.197 Риза иконы «Богоматерь Тихвинская». Середина XIX века. Место создания: Россия. Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).
Справа: схема трассировки орнамента.



Ил.198 Икона «Богоматерь Одигитрия».
XIV век. Живопись: Сербия. Оклад: Византия. Место хранения: Музеи Московского Кремля.

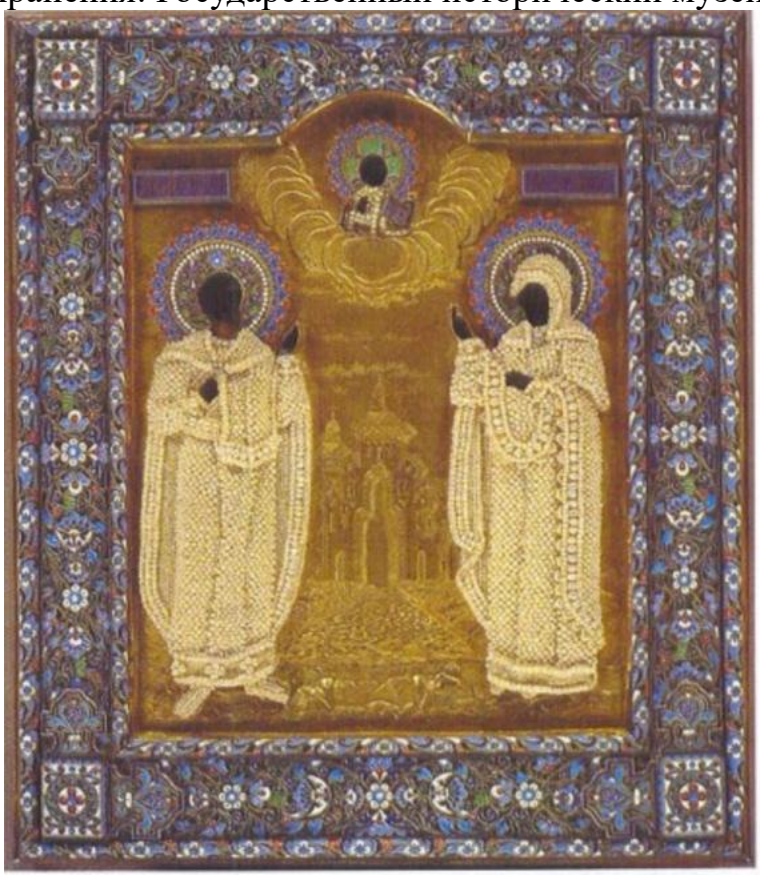




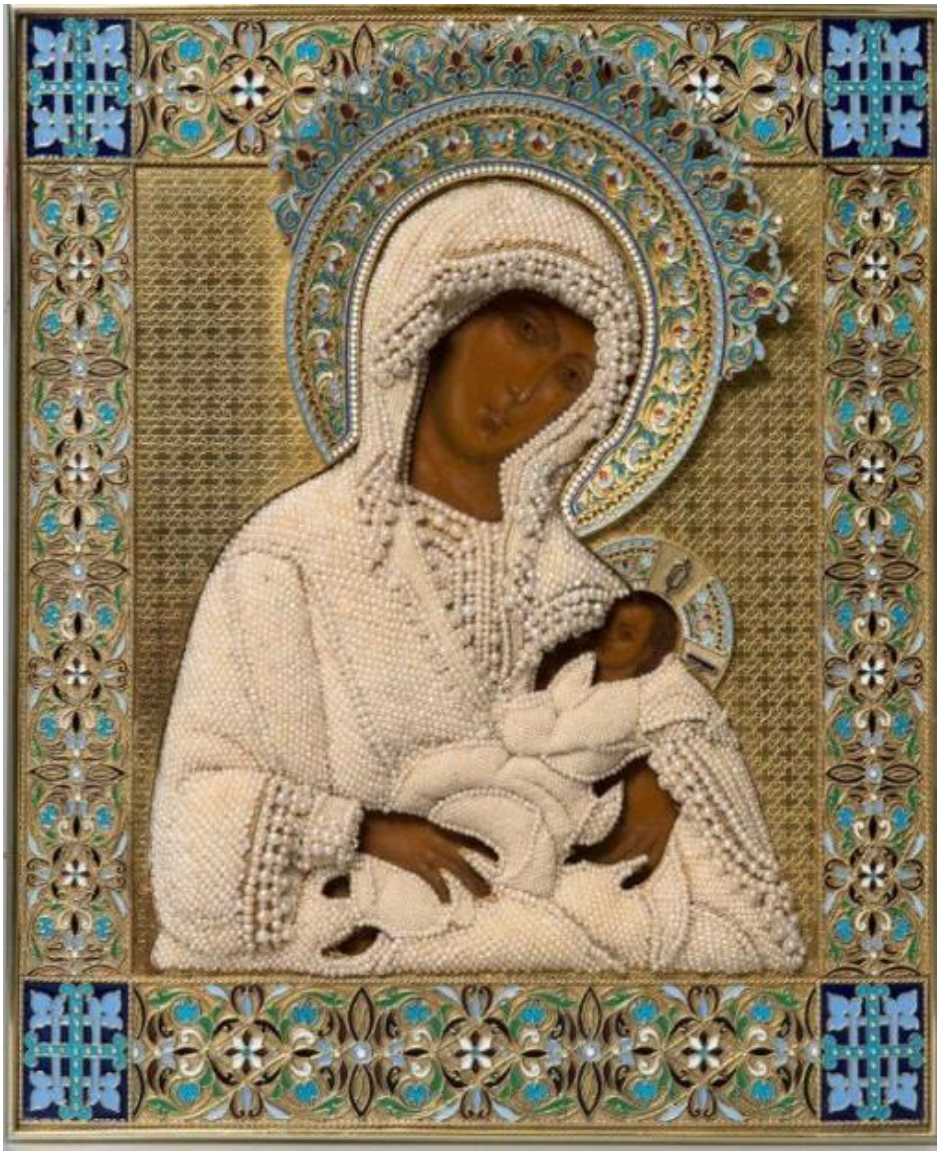
Ил.199 Богоматерь Смоленская. 1844 г. Москва. Мастерская Ф.Иванова. Место хранения: Музеи Московского Кремля. Справа: схема трассировки орнамента.




Ил.200 Риза иконы неизвестного святого в рост. XIX век.
Место создания: Россия.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).



Ил.201 “Святые мученики Адриан и Наталья”. 1880-е годы.
Место создания: Москва.
Мастерская: Я. Минухова.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).



Ил.202 Икона Богоматери «Блаженное чрево» в окладе. 1884 г.
Место создания: Россия, Москва.
Фирма: П. Овчинникова.
Место хранения: Государственный исторический музей (ГИМ).

**ПРИЛОЖЕНИЕ II** к Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

# РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Таблицы «Типология элементов народного костюма с жемчужным декором»

**Таблица 1. Экспонаты с жемчугом из собраний музеев ГИМ, РЭМ,ГРМ,Всероссийский музей декоративного искусства,объединение "Музеи Русского Севера" по губерниям**

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Архангельская губерния** | | | | | | | | | | | | |
| 1 | дев. |  | Повязка | XIX век | Архангельская губерния | Архангельский уезд | Унский посад, деревня Уна | Т 686 | [2] | С.50 | С.48 | |
| 2 | дев. |  | Повязка | Конец XIX — начало XX века | Архангельская губерния | Архангельский уезд | Унский посад, деревня Уна | Т 573 | [2] | С.55 | С.54 | |
| 3 | дев. |  | Повязка | Конец XIX — начало XX века | Архангельская губерния | Мезенский уезд | Погорельская волость, деревня Березницкая | Т 1795 | [2] | С.73 | С.73 | |
| 4 | дев. |  | Повязка | Конец XIX века | Архангельская губерния | Пинежский уезд | Михайловская волость, деревня Шастинская | 3501/1,2 | [2] | С.152 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22430293 |
| 5 | дев. |  | Венец семигородный | кон. XVIII в. | Архангельская губерния | Пинежский уезд | | РЭМ 5500-4 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/267947 |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | дев. |  | Повязка | Вторая половина XIX века | Архангельская губерния | Холмогорский уезд | Емецкая волость, деревня Прилук | Т 1033 | [2] | С.110 | С.111 | |
| 7 | дев. |  | Венец жемчужный | XIX век | Русский Север | | Экспедиция музея в Пинежский район, деревню Ваймушу | Т 3821 | [2] | С.154 | С.153 | |
| 8 | дев. |  | Повязка и лента | Конец XIX—начало XX века | Архангельская губерния | Пинежский уезд | Из Труфаногорской волости, деревни Плесо | 3501 Т | [1] | | | |
| 9 | дев. |  | Головной убор невесты | перв. пол. XIX в. | Архангельская губерния | Шенкурский уезд | сел. Левушинское | РЭМ 578-22 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/250089 |
| 10 | дев. |  | Почёлок | XIX в. | Архангельская губерния | Шенкурский уезд | | РЭМ 6683-133 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT |
| 11 | дев. |  | Венец девичий | втор. треть XIX в. | Архангельская губерния | Шенкурский уезд | сел. Левушинское | РЭМ 381-30 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/349303 |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 12 | дев./жен. |  | Заборошник | XIX век | Архангельская губерния | Архангельский уезд | Унский посад, деревня Уна | Т 692/1 | [2] | С.50 | С.51 | |
| 13 | дев./жен. |  | Заборошник | Конец XIX — начало XX века | Архангельская губерния | Архангельский уезд | Унский посад, деревня Уна | Т 2825 | [2] | С.55 | С.52 | |
| 14 | дев./жен. |  | Ожерелок | Конец XIX века | Архангельская губерния | Архангельский уезд | | ДПИ 3035 | [2] | С.67 | С.67 | |
| 15 | дев./жен. |  | Серьги | XIX век | Архангельская губерния | Архангельский уезд | деревня Лопшеньга | ДПИ 3086; ДНИ 3087 | [2] | С.50 | С.51 | |
| 16 | дев./жен. |  | Серьги жемчужные | Вторая половина XIX века | Архангельская губерния | Холмогорский уезд | Емецкая волость, деревня Прилук | ДПИ 3343; 3344 | [2] | С.112 | С.112 | |
| **Вологодская губерния** | | | | | | | | | | | | |
| 17 | дев. |  | «Коруна» – часть свадебного головного убора | перв. пол. XIX в. | Вологодская губерния | Сольвычегодский уезд | | РЭМ 5500-185 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/267911 |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 18 | жен. |  | Сборник-«шамшура» | Конец XIX века | Вологодская губерния | Сольвычегодский уезд | | Т 3737 | [2] | С.260 | С.258 | |
| 19 | жен. |  | Сборник-«шамшура» | втор. пол. XIX в. | Вологодская губерния | Сольвычегодский уезд | Черевковская волость | РЭМ 744-9/1 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entit |
| 20 | жен. |  | Кика | Конец XVIII - первая половина XIX | Вологодская губерния | | | РЭМ 3605-7 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT |
| 21 | жен. |  | Головной убор | втор. пол. XIX в. | Вологодская губерния | | | РЭМ 622-50 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entit |
| 22 | дев. |  | Головодец | сер. XIX в. | Вологодская губерния | Тотемский уезд | | РЭМ 5500-79 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entit |
| 23 | жен. |  | Сборник | II-я половина XVIII в. | Вологодская губерния | | | ГИМ 23220щ | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5902240 |
| **Олонецкая губерния** | | | | | | | | | | | | |
| 24 | дев. |  | Повязка девичья | XIX в. | Олонецкая губерния | | | РЭМ 684-67 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 25 | дев. |  | Подчелок | Вторая половина XVIII века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Поступил в 1986 году из города Каргополя | Т 2465 | [2] | С.177 | С.179 | |
| 26 | дев. |  | Перевязка | втор. пол. XIX в. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | РЭМ 6683-134 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entit |
| 27 | дев. |  | Головной убор | сер. XIX в. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | РЭМ 641-34/2 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/537511 |
| 28 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX век | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Павловская волость. Из деревни Огарково | 1900 Т | [1] | С.61 | | |
| 29 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость. Из села Калигинка | 966 Т | [1] | С.62 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20835103 |
| 30 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость. Из деревни Еремеевской | 965 Т | [1] | С.63 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=553168 |
| 31 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость. Из деревни Денисовской | 2401 Т | [1] | С.63 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=553168 |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 32 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость. Из села Калитинка | 968 Т | [1] | С.63 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=208358 |
| 33 | жен. |  | Кокошник каргопольский | XIX век | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | 2410 Т | [1] | С.63-64 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=55317402 |
| 34 | жен. |  | Кокошник каргопольский | Конец XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Лекшмозерская волость | 1955 Т | [1] | С.64 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=150058 |
| 35 | жен. |  | Кокошник каргопольский | Конец XIX—начало XX | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | 72 Т | [1] | С.65 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=552437 |
| 36 | жен. |  | Кокошник каргопольский | Конец XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | 1195 Т | [1] | С.65-66 | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=55238674 |
| 37 | жен. |  | Сорока | Вторая половина XIX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | Т 2378 | [2] | С.173 | С.173 | |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 38 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Конец XIX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость, деревня Еремеевская | Т 952 | [2] | С.185 | С.184 | |
| 39 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Конец XIX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость, деревня Еремеевская | Т967 | [2] | С.215 | С.214 | |
| 40 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Калитинская волость | Т 3803 | [2] | С.217 | С.218 | |
| 41 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Конец XIX — начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Панфиловская волость | Т 284 | [2] | С.219 | С.220 | |
| 42 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Конец XIX — начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | Андреевская волость. Из деревни Липовской | Т 1452 | [2] | С.225 | С.224 | |
| 43 | жен. |  | Кокошник | втор. треть XIX в. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | дер. Исаково | РЭМ 10269-1 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 44 | жен. |  | Кокошник | втор. пол. XIX в. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | РЭМ 6683-140 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/211792 |
| 45 | жен. |  | Кокошник | II-я половина XIX в. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | ГИМ 54786/19 | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5774144 |
| 46 | жен. |  | Кокошник | Около 1913 г. | Олонецкая губерния | Каргопольский уезд | | ГИМ 83206/94 | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5536536 |
| 47 | дев. |  | Перевязка | Конец XIX века | Олонецкая губерния | Пудожский уезд | | Т 2331 | [2] | С.230 | С.230 | |
| 48 | жен. |  | Сорока | Вторая половина XIX века | Олонецкая губерния | Пудожский уезд | | Т 854 | [2] | С.176 | С.176 | |
| 49 | дев. |  | Перевязка | Конец XIX—начало XX века | Олонецкая губерния | Каргопольский | город Каргополь | 3392 Т | [1] | С.26 | | |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 50 | дев. |  | Венец | втор. пол. XIX в. | Олонецкая губерния | | | РЭМ 8309-2 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/162968 |
| 51 | дев. |  | Повязка | втор. пол. XIX в. | Олонецкая губерния | Лодейнпольский уезд | г. Лодейное Поле | РЭМ 3429-1 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entit |
| 52 | жен. |  | Кокошник «однорогий» | Конец XIX — начало XX века | Олонецкая губерния | | Поступил в 1986 году из Каргополя | Т 2335 | [2] | С.235 | С.234 | |
| 53 | жен. |  | Кокошник | нач. XIX в. | Олонецкая губерния | | | РЭМ 6683-142 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/211794 |
| 54 | дев. |  | Венец девичий | Конец XIX в. | Олонецкая губерния | дер.Чонголица | Карелия, Олонецкий район, дер. Чонголица | РЭМ 8763-17 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/104023 |
| 55 | жен. |  | Повойник | сер. XIX в. | Олонецкая губерния | | | РЭМ 5500-138 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 56 | дев./жен |  | Серьги-бабочки | Конец XIX в.-нач.XX | Олонецкая губерния | Пудожский р-н | д. Кошуково | КГМ-50522/1 | [5] | | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=58928502 |
| **Торопец, Псковская губерния.** | | | | | | | | | | | | |
| 57 | жен. |  | Кокошник «шишак» | Конец XVIII – п. пол. XIX в. | Псковская губерния | | | В-3099 | [6] | | | https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/folk_art/kokoshnik._konec_xviii._v-3099/inde |
| 58 | жен. |  | Кокошник «шишак» | Конец XVIII в. | Псковская губерния. Кокошник «шишак» из коллекции Федора Михайловича | | | https://www.museumpskov.ru/news/1547 | [3] | | | https://collection.ethnomuseum.ru |

| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 59 | жен. |  | Кокошник «шишак» | Конец XVIII в. | Псковская губерния | | | РЭМ 6683-143 | [4] | | | https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/211795?query=Шишак&index=0 |
| **Русский Север** | | | | | | | | | | | | |
| 60 | дев./жен. |  | Косник (накосник) | II половина XVIII в. | Россия | | | ГИМ 61882 | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5536508?query=косник |
| 61 | дев./жен. |  | Серьга парная | XVIII в. | Россия (с выставки Русский Север. Москва. 04.12.2018- | | | ГИМ 13229/1щ, ГИМ 13229/2щ | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5659390 |
| 62 | дев./жен. |  | Серьги | Конец XIX века | Русский Север | | Экспедиция музея в Приморский район, деревню Уну | ДПИ 3068; ДПИ 3069 | [2] | С.70 | С.69 | |
| 63 | дев./жен. |  | Серьги | Конец XIX века | Русский Север? | | | ГИМ 54679/103 | [4] | | | https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1698483?page=5&query= |

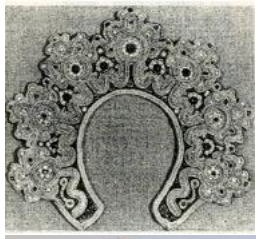
| № | Девичий/женский | Фото | Название в каталоге | Датировка | Губерния | Уезд | город, деревня | Коллекционный номер | Источник информации | Описание | Фото | URL |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 64 | дев./жен. |  | Серьги-«кошели» | XIX век | Русский Север? | | Экспедиция музея в Пинежский район, село Карпогоры | ДПИ 3084; ДПИ 3085 | [2] | С.155 | С.153 | |
| 65 | дев./жен. |  | Ожерелок | Конец XIX в. | Северные губернии России | | Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры | 52441222 | [5] | | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52691689 |
| 66 | дев./жен. |  | Ожерелок | Пер.пол.XIX в. | Северные губернии России | | Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры | 59129029 | [5] | | | https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=59416211 |
| | **Расшифровка источников информации:** | | | | | | | | | | | |
| | [1.] Григорьева, Г.А. Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». Каталог / Г.А. Григорьева. - Архангельск: Правда Севера, | | | | | | | | | | | |
| | [2.] Кислуха, Л.Ф. Народный костюм Русского Севера XIX – нач. XX вв. в собр. Архангельского музея изобразительных искусств / Л.Ф. Кислуха. - М.: Северный Паломник, 2006. – 276с.: ил. (первое издание) | | | | | | | | | | | |
| | [3.] Российский этнографический музей, - СПб. - URL: https://www.ethnomuseum.ru/ (дата обращения: 23.05.2024). | | | | | | | | | | | |
| | [4.] Государственный исторический музей. - М. - URL: https://www.shm.ru/ (дата обращения: 23.05.2024)."[5.] ГосКаталог - URL:https://goskatalog.ru | | | | | | | | | | | |
| | [6].Виртулаьный русский музей : https://rusmuseumvrm.ru(дата обращения: | | | | | | | | | | | |

**Таблица 2 (составлена на основании материалов каталога «Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (составитель Г.А.Григорьева , Архангельск , 1999 г.) и материалов фольклорной поездки аспиранта в г.Архангельск).**

# Девичий головной убор Северных губерний России XVIII-нач. XX в.

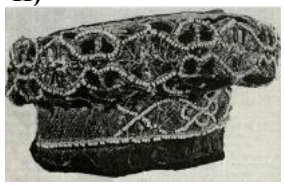
## Венцы/Коруны

I)





II)



## Подчелки

I)



II)



III)



IV)

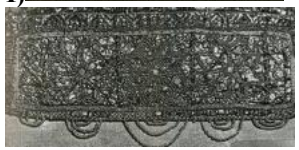


## Повязки

### Архангельская губ.



I)





II)

### Вологодская губ. (Сольвычегодский уезд) и др.

I)



II)



## Перевязки

### Олонецкая губ.

I)





II)



III)

### Новгородская губ. и др. близлежащие губ.

I)



II)



Подчелки : I) **Подчелок.** Вторая половина XVIII века Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.II)**Подчелок (плечия).** XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд. Из Горковской волости, деревни Монастырь.III) **Подчелок (головодец)** XIX век .Вологодская губерния. Из Вельского уезда, Малодорской волости.IV) **Почелок** Вторая четверть XIX века Архангельская губерния, Шенкурский уезд.

Венцы/ Коруны: I)**Венец.** Вторая половина XIX века Архангельская губерния. Из Пинежского уезда, Никитинской волости, деревни Шардонемь.II)**Коруна.** XIX век Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд.

Повязки: Архагельская губ. I)**Повязка.** Конец XIX—начало XX века Архангельская губерния, Архангельский уезд.
Из Сюземской волости, села Красногорского. II)**Повязка и лента.** Конец XIX—начало XX века Архангельская губерния, Пинежский уезд.
Из Труфаногорской волости, деревни Плесо (Заозерье).

Вологодская губ.. Сольвычегодский уезд. I)**Повязка.** Вторая половина XIX века Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд.Из Верхнетоемской волости, деревни Чаплинской. II)**Повязка.** Середина XIX— начало XX века Русский Север

Перевязки: Олонецкая губ. I)**Перевязка.** XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский или Пудожский уезд. II)**Перевязка.**Конец XIX—начало XX века Олонецкая губерния, город Каргополь.III)**Перевязка**. Конец XIX—начало XX века Олонецкая губерния, Вытегорский уезд, Тихмангская волость. Из деревни Данилове.

Новгородская губ. I)**Перевязка.** Вторая половина XIX—начало XX века.Новгородская губерния, Кирилловский уезд, Хотеновская волость. Из деревни Анфимово. Др.губ.**II)** Конец XIX-начало XX века Архангельская губерния, Онежский уезд,село Кушерека.

**Подчелок.**

**I)** Очелье прямоугольное с тремя углообразными вырезами по нижнему краю. Сзади на планке укреплены три ленты. Очелье и ленты украшены шитьем мелким жемчугом по бели с использованием металлических блесток и накладок. Очелье орнаментировано сложным узором из стилизованных фигур, птиц, животных. Центральная лента орнаментирована вертикальной полосой из двенадцати кругов, в которых чередуются стилизованные фигуры и изображения солнца с шестью и восемью лучами. По краям боковых лент полоса из ромбов, внизу — стилизованные изображения с круглой розеткой. Посередине боковых лент — полоса вишневого бархата с нашитыми стеклянными и металлическими пуговицами. По нижнему краю очелья нашиты узкий серебряный галун и два сохранившихся фрагмента бисерной поднизи. Подклад очелья из плотной шерстяной ткани вишневого цвета, прокладки из старого льняного полотна и мешковины. Подклад центральной ленты из крашенины

красного цвета с лиловым оттенком, боковых лент — из красно- коричневой льняной ткани с цветочным узором белого цвета, прокладки из льняного полотна, проклеенной бумаги, старой льня- ной ткани с набивным узором. Зад- няя планка из шелковой тесьмы желтого, голубого и красного цветов на подкладе из красного сукна. Очелье 27 х 19, длина лент 49 .Поступил в 1986 году из города Каргополя. Инв. 2465 Т. Реставрация. 1987—1988 годы. Детали очищены от загрязнений. Ткани сдублированы на тонированные материалы и укреплены. Укреплены серебряная тесьма, шитье, прокладки. Фрагменты поднизи перенизаны на новую основу. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналога. Подчелки, происходящие из Каргопольского уезда, тождественные по форме и орнаментации, в собрании КГМ (Инв. А 145, А 157).

**II)** Сшита в виде обруча на толстом подкладе из грубого холста и толстой шерстяной ткани, спереди вверху убор имеет копытообразное расширение, внизу заканчивается треугольным мыском. Убор пол ностью орнаментирован стилизованным геометризованным узором, шитым белым бисером с добавлениями бисера зеленого и желтого цветов. Верх очелья спереди и с изнанки обшит красными ситцами и крашениной. Подклад холстяной. Завязки из х/б тесьмы в бело-черный рубчик (остались обрывки красных тканей). 11 х 26 х 12 Поступила между 1917 и 1924 годами. Экспедиция по Сольвычегодскому уезду (территория современного Верхнетоемского района), деревня Монастырь (И. И. Томский) Инв. СИХМ 63 Нр. Реставрация. 1998 год. Убор очищен от загрязнений, укреплены ткани, вы- шивка бисером, берестяные проклад- ки. Реставратор Г. А. Григорьева.

**III)** Убор дугообразной формы на твердой прокладке, орнаментирован плотным выпуклым узором (пряденое серебро; сплошное золотное шитье в прикреп по толной ткани красного цвета с белым цветочным узором (ручная выбойка), по краям — петли. Высота — 9, длина по нижнему краю с петлями —41. Поступил в 1981 году. Экспедиция музея в Устьянский район Архангельской области (В. А Любимов, Ф. А Ми- хайловский). Инв. АМДЗ 1653 Т

Реставрация. 1990 год. Убор очищен от загрязнений, укреплены ткани, шитье. Реставратор Л. А. Калинина. Аналоги. Головодцы из Вельского уезда в ГМЭ (Инв. К 192/35) и из Шевде- ницкой волости Тотемского уезда Вологодской губернии в ВГИАХМЗ (Инв. 1171/20 н. в., 12680/1 КП, 29364/5 КП, 29364/10 КП).

**IV)** В виде ажурного венца, верх об- рамлен семью фестонами. Укра- шен стилизованным узором, шитым бисером, перламутровыми плашками, стеклами в металли- ческих оправах, по всему фону укреплены и подвешены на трунцале позолоченные металлические пластинки. Убор проклеен бумгой в несколько слоев, изнанка из красной плотной бумаги. (На одной из прокладок во время реставрации была обнаружена надпись с датой документа: "февраля 22-го дня 1828-го года"). Венец внизу укреплен на плотную прямую планку с петлями для лент и завязок.Высота — 9, длина по нижней планке — 30 .Поступил до 1942 года. Инв. ШКМ 69/1 КП.Реставрация. 1992 год. Работа с демонтажем убора. Детали очищены от

загрязнений. Укреплены ткани, шитье, бумага. Реставратор Г. А. Григорьева.Аналоги. Почелки из Шенкурского уезда в АОКМ (Инв. 1173 Т), СИХМ (Инв. 45 Нр), венцы из Шенкурского уезда в собрании ГМЭ (Инв. К 578/22, 23).

**Венец.**

I) Убор в форме венца на твердой основе (проклеенная бумага), по верхнему краю вырезан в форме семи зубцов. Украшен стилизованным узором, похожим на поясные фигуры или цветы на ножках (вышивка по бели мелким белым бисером; перламутровые плашки, стекла в металлических оправах, фольга), свободные участки фона полностью расшиты металлическими блестками с бисером. Подклад из светлого ситца с растительным узором сохранился фрагментарно. Брачный, надевался на девичью повязку. 14 х 38

Поступил в 1995 году. Экспедиция музея в Пинежский район, деревню Ваймуши (Л. Ф. Кислуха, В. А Пятых). Инв. 3821 Т

Реставрация. 1997 год. Убор очищен от загрязнений, удалена плесень, уст- ранены деформации. Укреплена вы- шивка. Удален новый подклад, подведенный силикатным клеем. Остатки подлинного ситцевого подклада сдублированы на тонированную ткань, подклад подведен к убору. Реставратор Г. А. Григорьева.

Аналоги. Почелки, аналогичные по форме, узору и материалам шитья, в собрании АОКМ: из села Березника Шенкурского уезда (Инв. 1169 Т), из Шенкурского уезда (Инв. 1176 Т), по- ступивший из Сийского монастыря (Инв. 1170 Т), поступивший из села Тоймы Сольвычегодского уезда (Инв. 1171 Т).

Убор в форме городчатого венца с пятью зубцами (шитье бисером по бели, с украшениями из цветных стекол, блесток и пр.), отличается стилем узора, из Сольвычегодского уезда, Алексеевской волости, села Красноборска, в АОКМ (Инв. 1168 Т).

**Коруна.**

I) В основе убора — полоса из галуна на картонной подложке с подкладом из красного ситца с узором в черные цветочки. Внизу галун орнаментирован узором из белого бисера, в основе узора — кресты. Посередине пришита выпуклая ажурная деталь, орнаментирован- ная шитьем по бели белым бисером, золотистой бумагой, трунцалом, желтыми блестящими бусинами, стеклярусом. Внизу пришит мишурный галун, окантованный китайкой.Высота — 10, длина планки по очелью — 40.Поступила в 1954 году. Инв. СИХМ 64 Нр.Аналоги. Коруна из ВУИАХМЗ (Инв. 8484/VIII-77 ИК), коруны из Николь- ского и Сольвычегодского уездов Во- логодской губернии в ГМЭ (Инв. К 684/65, 66, 67).

**Повязки:**

**Архангельская губ.**

**I)** Внизу посередине — три восьми- лепестковые розетки, по краям — геометрические узоры (шитье бусом и перламутровыми плашками). Поднизь из бусин в виде пяти фестонов. Подклад из белого ситца с мелким красным узором. 60 х 26, длина лент 36. Поступила в 1970 году. Экспедиция музея в Приморский район, деревню Красная Гора (М. В. Миткевич, Ю. П. Саблин, В. П. Соломина). Инв. 577 Т

Аналоги. Узор шитья на повязке из собрания АОМИИ (Инв. 1795 Т).

**II)** Очелье орнаментировано пятью восьмилучевыми розетками в виде снежинок (жемчуг, перламутровые плашки; вышивка бисером). Поднизь бисерная, из пяти фестонов. Подклад из желтой х/б ткани. Повязка сзади сшита. 50 х 24

Сзади к повязке крепилась шелковая лента с узором в крупную клетку желтого, синего, красного, розового и фиолетового цветов. 56,7 х 7

Поступила в 1994 году. Экспедиция музея в Пинежский район, деревню Кусогору (Л. Ф. Кислуха, И. Г. Кузнецова). Инв. 3501 Т

Реставрация. 1994 год. Убор очищен от загрязнений, устранены деформации. Укреплены ткани, галун и вышивка бисером. Поднизь перенизана на новую основу с восполнением утрат. Реставратор Г. А. Григорьева.

**Вологодская губ.. Сольвычегодский уезд.**

**I)** Из малинового штофа. Спереди нашит серебряный галун с геометрическим орнаментом (30 х 8,5). Над галуном — орнаментальная полоса со стилизованной фигурой посередине, по краям — птицы (пряденое серебро, мишура; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — узкий галун. Ленты из желтой мишурной парчи с брошированными красными и синими цветами, украшены тремя тканевыми розетками. Подклад из красного ситца с узором в мелкие ягодки. 43,5 х 15, ленты 72 х 19 Поступила в 1984 году. Экспедиция музея в Верхнетоемский район, дерев- ню Чаплинскую (Т. С. Матвеева). Инв. 1796 Т

Аналоги. Повязки из Сольвычегодского уезда в АОМИИ (Инв. 959 Т), АМДЗ (Инв. 1299 Т), СИХМ (Инв. 153 Нр), ВГИАХМЗ (Инв. 3439/116, 3439/118, 3439/119, 11407 КП), ВУИ- АХМЗ (Инв. 8475/V-1168). Повязки с округленными верхними углами из Верхнетоемской волости в ВГИАХМЗ (Инв. 3439/117, 3439/128), из Сольвычегодского уезда в ВГИАХМЗ (Инв. 3439/127, 3439/130).

**II)** Из галуна, орнаментирована стилизованным узором с тремя бутонами (перламутр, стекла в металлических оправах). Прокладки из бумаги (фрагмент делового письма) и из льняного полотна. С боков пришиты ленты-завязки желтого цвета из шелковой ткани полотняного переплетения. Подклад из х/б ткани коричневого цвета с узором из цветов и круж- ков белого, красного, голубого, зеленого и желтого цветов (ручная выбойка и набойка). 32 х 12,5; ленты 35 х 12,5.Поступила из школьного музея (запись 1983 года). Инв. КИМХМ 874/23 КП.Реставрация. 1998 год. Работа с

демонтажем убора. Детали очищены от загрязнений, устранены деформации. Укреплены ткани. Укреплена вышивка с восполнением утрат перламутра и бусин. Реставратор Г. А. Григорьева.

**Перевязки.**

**Олонецкая губерния.**

**I)** Спереди украшена волнообразным воланом с восьмилепестковой розеткой посередине (позолоченная бить, пряденое се- ребро, стеклянные перламутровые бусины; золотное шитье в прикреп, шитье бусинами). Задняя часть из шелковой ткани коричневато-розового цвета, орнаментирована раппортным узором с мотивом ромба (пряденое серебро, металлические блестки; золотное шитье в прикреп). Шитье обрамлено серебряным кружевом. Внизу три железные петли для крепления лент. Подклад из красного кумача. 59 х 9,5
Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2331
Реставрация. 1987 год. Очищена от загрязнений. Ткани частично сдублированы на тонированный газ и укреплены. Укреплено шитье. Поднизь перенизана на новую основу. Реставратор Г. А. Григорьева.

**II)** Из галуна, на подкладе из красного кумача, внутри картон. Спереди перламутром выложена полукруглая линия, от нее спускается поднизь из четырех сеток: верхняя низана жемчугом, нижние — бисером. Вверху жемчугом вы- шита небольшая шестилепестковая розетка, по ее сторонам — перламутровые плашки, обшитые жемчугом. 50 х 7,5 .Поступила в 1992 году из Архангельска. Инв. 3392 Т
Реставрация. 1997 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткань, галун, вышивка. Реставратор Г. А. Григорьева.
Аналоги. Перевязки, оформленные многорядными поднизями из бисера и жемчуга, из Каргопольского уезда в АОМИИ (Инв. 2835 Т, 550 н. в. ф.) и в ККМ (Инв. 1821 КП, 1906 КП), из Каргополя в АМДЗ (Инв. 11160 КП), АОКМ (Инв. 550 н. в. ф.) и ККМ (Инв. 1646 КП), из Лодыгинской волости в АОКМ (Инв. 10874 КП), из Нифантовской волости в ККМ (Инв. 1299 КП), из Ошевенской волости в АОКМ (Инв. 12404 КП), из Ряговской волости в АОКМ (Инв. 1394 КП).

**III)** Выполнена из галуна. В центре — волан из бисерной сетки. Задняя часть из белой шелковой ткани. Подклад из х/б розового полотна. 58 х 9
Поступила в 1965 году. Экспедиция музея в Каргопольский район, дерев- ню Данилово (М. В. Миткевич). Инв. 22 Т

**Новгородская губерния и др. близлежащие губ.**

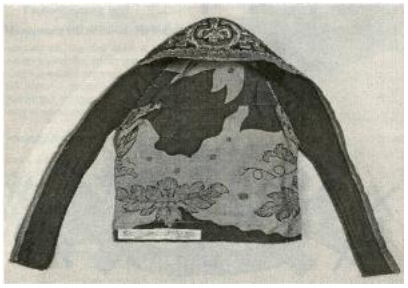
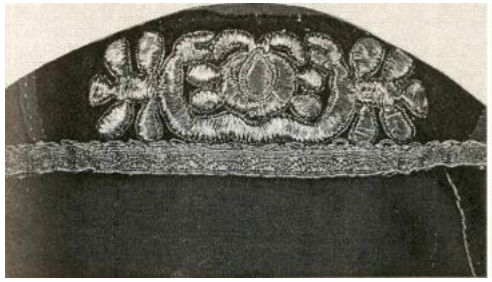
**I)** Выполнена из галуна. Спереди — волнообразная линия из перламутровых плашек с ажурным во- ланом из перламутра. Подклад из светлого сатина. 57 х 9 Поступила в 1960 году. Экспедиция музея в Каргопольский район, деревню Анфимово (Н. Ю. Варыгина, 3. Д. Кулешова). Инв. 1444 Т Реставрация. 1985 год. Очищена от загрязнений. Укреплены галун и волан. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Перевязка из галуна, украшенная перламутровым воланом, из деревни Кречетово Новгородской губернии, Кирилловского уезда, хранится в АМДЗ (Инв. 630 Т). Лента девичья, украшенная перламутровым воланом и усеченной розеткой, из деревни Исаково Хотеновской волости Кирилловского уезда; изготовлена Бахваловой из деревни Шильда (Инв. ВГИАХМЗ КП 3449/51).

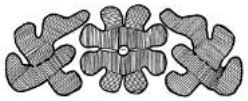
**II)** В виде полосы на твердой основе, по верхним углам округлена (сплошное золотное шитье в прикреп пряденым серебром). Внизу посередине пятичастный узор с розетками (шитье по бели бисером, стеклянными бусинами, стеклами в металлических оправах). Поднизь из прозрачного бисера состояла из девяти фестонов. Изнанка из красного ситца с узором в желтые шестиконечные звездочки. Свадебная. Носили с тремя лентами разных цветов, которые прикалывали брошками. 51 х 16.Поступила в 1983 году. Экспедиция музея в Онежский район, деревню Ку- шереку (Н. В. Жинко, Ю. А. Анисимов). Инв. СГИАПМЗ 5116 КП

**Таблица 3 (составлена на основании материалов каталога «Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (составитель Г.А.Григорьева , Архангельск , 1999 г.) и материалов фольклорной поездки аспиранта в г.Архангельск).**

# Женский головной убор Северных губерний России XVIII-нач. XX в.

## Сороки.

| Сороки | |
|---|---|
| Архангельская губерния | Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. |
| I)<br><br>II)<br> | I)<br><br>II)<br><br>XII)<br><br>XIII)<br><br>III)  IV)  V)  XIV)  XV) <br>VI)  VII)  VIII)  XVI)  XVII)  |

| | |
|---|---|
| | **IX)**  **X)**  **XI)**  **XVIII)**  **XIX)**  |

Архангельская губерния: I) **Сорока**.XIX век.Архангельская губерния,Онежский уезд, село Пурнема (шитье — Русский Север).

II) **Сорока.**XIX век Русский Север.

Олонецкая губерния:I)**Сорока**.XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.II)**Сорока**.XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

III)**Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.IV) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

V) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.VI) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

VII) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.VIII**) Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

IX) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.X) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

XI**) Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.XII) **Сорока**.XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

XIII**) Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.XIV)**Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

XV) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд. XVI) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

XVII) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.XVIII)**Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

XIX) **Сорока.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд.

**Сорока** — женский головной убор, сшитый из трех частей. Спереди — небольшое прямоугольное очелье. К нему пришиты боковые детали, крылья, закрывающие виски. Затылочная деталь, задок, из прямой полосы ткани, вверху срезана углом у сорок из Каргополья и закруглена у сорок из Онежского уезда. Под сороку надевали сдериху.

**Архангельская губерния:**

I) Очелье из галуна, по краю — полоса розовато-коричневого штофа. Задник из малинового штофа орнаментирован стилизованным растительным узором (по- золоченное пряденое серебро, мишура, бумага; золотное шитье в прикреп). Крылья из шелковой ткани: на белом фоне — крупные красные растения. Подклад из бе- лого ситца в черную полоску и из красной х/б ткани с цветочным узором. 17 х 30 х 7 .Поступила в 1972 году. Экспедиция музея в Онежский район, деревню Пур- нему (Е. И. Афонина). Инв. 849 Т Аналоги. Сороки из Онежского уезда, аналогичные по форме, с задником, орнаментированным золотным шитьем, в АОКМ (Инв. 1471 КП), ОКМ (Инв. 100-102 КП), СГИАПМЗ (Инв. 9-13 Т, 32 Т, 3625 КП, 3629 КП).

II) Очелье из галуна. Задник и крылья орнаментированы стилизованным растительным узором с цветами и плодами граната, с небольшими птицами и двуглавым орлом (фон вышит верхошвом и тамбуром га- русом вишневого, зеленого, желтого цветов; узор шит пряденым серебром в прикреп). Подклад из тонкого х/б полотна. 16 х 23 х 6 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2327 Т.Реставрация. 1987 год. Работы проводились с полным демонтажем убора. Проведена дезинсекция, удалена плесень. Ткани сдублированы на тонированные материалы и укреплены. Укреплены шитье и галун. Реставратор Г. А. Григорьева.

**Олонецкая губерния:**

I) Сшита из красного кумача. Очелье из коричневого бархата орнаментировано трехчастным стилизованным узором: посередине — антропоморфная фигура, по сторонам — зооморфные изображения, слившиеся вокруг фигуры почти полным кругом (позолоченное пряденое серебро, блестки; золотное шитье в прикреп). По краю крыльев и задника — желтая х/б тесьма. По краю очелья — галун. 19,5 х 29,5 х 6,5.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2374 Т.Реставрация. 1989 год. Очищена от загрязнений. Укреплены ткани и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева.

II) Сшита из красного кумача. Очелье из синей шелковой ткани орнаментировано трехчастным узором: посередине — круглый плод с от- ростками, по сторонам — птицы, сросшиеся внизу (пряденое серебро, золотный шнур; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. 19 х 30,5 х 5,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2365 Т.Реставрация. 1989 год. Очищена от загрязнений. Укреплены ткани, шитье, галун. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Подобный узор на сороке АОМИИ (Инв. 2366 Т).

III) Сшита из красного кумача. Очелье из зеленой шелковой ткани в разноцветную клетку орнаментировано трехчастным узором в виде круглого плода с птицами по сторонам (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, металлические блестки, трунцал; золотное шитье в прикреп). По краю очелья и крыльев — галун. По краю задника — полушелковая тесьма бежевого цвета с геометрическим орнаментом коричневого и розового цветов. 18 х 32 х 7 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2366 Т

IV) Сшита из красной крашенины. Очелье из малинового штофа орнаментировано стилизованным узором: небольшое растение на треугольном основании вписано в незамкнутый сверху овал, от которого в стороны отходят небольшие отростки (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур; золотое шитье в прикреп). По краю очелья — галун. Подклад из красной х/б ткани с белым цветочным узором, раппорт 4,3 х 3,9. 20 х 32 х 5.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2371 Т.Аналоги. Близкие узоры на сороках из коллекции АОМИИ (Инв. 2370 Т, 2372 Т, 2957 Т).

V) Из красного кумача. Очелье из лиловой тафты украшено стилизованным узором в виде растения на треугольном основании, от которого в стороны отходят отростки наподобие схематично изображенных птиц (позолоченное пряденое серебро, металлические блестки; золотное шитье в прикреп), по краю — галун. Крылья окантованы желтой х/б тесьмой. По краю задника — желтая х/б тесьма с узорными полосами синего и красного цветов. 18,5 х 35 х 6 Поступила в 1990 году из Каргополя. Инв. 2957 Т.Реставрация. 1990 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткань и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева.

VI) Сшита из красного кумача. Очелье из малинового штофа орнаментировано стилизованным узором в виде растения на треугольном основании, от которого в стороны отходят загнутые отростки (золотные нити и шнур, металлические блестки, канитель, стеклянные бусины; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. По краю задника нашита белая х/б тесьма с красным геометрическим узором, вытканным шелковыми нитями. Подклад из х/б пестряди красного цвета в узкую белую полосу. 18,5 х 31 х 7.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2375 Т.Реставрация. 1989 год. Очищена от загрязнений. Укреплена ткань. Реставратор Л. А. Калинина.Аналоги. Близкие узоры на сороках из собраний АОМИИ (Инв. 2350 Т, 2369 Т) и ККМ (Инв. 7236 КП).

VII) Очелье из голубого штофа орнаментировано стилизованным узором в виде растения на треугольном основании, от которого отходят загнутые отростки (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, металлические блестки, трунцал, перламутр; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — серебряное кружево. Крылья из красного кумача окантованы бело-красным ситцем. Задник из малинового штофа на подкладе из розового ситца в горошек. 20,5 х 34 х 6,5.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2369 Т.Реставрация. 1989 год. Очищена от загрязнений. Укреплено шитье. Реставратор Г. А. Григорьева.

VIII) Сшита из темно-красной крашенины. Очелье из бежевой тафты орнаментировано стилизованным растительным узором (золотный шнур, фольга, металлические блестки, канитель; золотное шитье в прикреп). По краю очелья —галун.18х29х7,5.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2352 Т.Реставрация. 1997 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткани и вышивка. Реставратор Г. А. Григорьева.

IX) Сшита из красного кумача. Очелье из голубого атласа орнаментировано узором с пятилепестковым цветком и отходящими от него ветками с четырехлепестковыми цветами (позолоченное пряденое серебро, бить, золотный шнур, перламутр, перламутровые плашки; золотное шитье в прикреп, шитье перламутром). По краю очелья —орнаментальная полоса золотного шитья. По краям крыльев — ситцевый кант. Подклад из белого ситца с мелким синим узором. 21 х 32 х 6.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2378 Т.

X) Сшита из красной х/б пестряди в сине-белую клетку, раппорт узора 1,7 х 1,8. Очелье из малинового штофа орнаментировано растительным узором с восьмилепестковым цветком (позолоченное пряденое серебро, металлические блестки, трунцал; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. Подклад из китайки. 19 х 30 х 7 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2348 Т

XI) Сшита из красного кумача. Очелье из голубой шелковой ткани орнаментировано узором с шестилепестковой розеткой (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, металлические блестки, трунцал; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. По краю задника — полоса выгоревшего голубого атласа. По краям крыльев — кант из полосатого бело-синего ситца. Подклад из льняного полот- на и х/б красной пестряди в узкую белую полосу. 19,5 х 33 х 6,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2357 Т

XII) Очелье выкроено с боковыми наушниками, орнаментировано узором: посередине —круглая розетка в стилизованной фигуре, по краям — небольшие растения (пряденое серебро, золотный шнур, канитель, фольга, стеклянные бусины; золотное шитье в прикреп, шитье бусом). По краям наушников сохранилась небольшая поднизь. Задник из шелковой ткани: на атласном малиновом фоне — тканый цветочный узор розового цвета. Крылья из красной х/б пестряди в узкую белую полосу. Подклад из льняного полотна. 17 х 33 х 7,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2342 Т.Реставрация. 1988 год. При проведении работ убор был демонтирован. Детали очищены от загрязнений. Ткани частично сдублированы и укреплены. Укреплено шитье. Фрагменты поднизи из бусин перенизаны на новую основу. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Сороки с боковыми наушниками представлены в АМДЗ (Инв. 633 Т), КГМ (Инв. 148 А), ККМ (Инв. 527/7). По орнаметации очелья близки сороки из АОКМ (Инв. 1456 КП), КГМ (Инв. 148 А), ККМ (Инв. 528/4).

XIII) Сшита из малинового штофа. Очелье из голубой шелковой ткани орнаментировано стилизованным узором: на золотистом фоне — пятилепестковый цветок, от которого в стороны отходят ветки с четырех- лепестковыми цветами (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, перламутр, перламутровые плашки; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. По краю задника — синяя шелковая тесьма. Подклад из розового ситца в горошек. 20 х 35 х 6,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2379 Т.Реставрация. 1986 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткани. Реставратор Г. А. Григорьева.Аналоги. Подобные узоры вышиты на сороках из коллекций АОМИИ (Инв. 3277 Т, 2378 Т) и ККМ (Инв. 528/2 КП).

XIV) Сшита из красного кумача. Очелье орнаментировано растительным узором с двенадцатилепестковым цветком (позолоченное пряденое серебро; сплошное золотное шитье в прикреп). По краю очелья —галун.18х35х6.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2346 Т

XV) Сшита из красного кумача. Очелье из лиловой шелковой ткани орнаментировано узором с шестиле-пестковой розеткой (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, металлические блестки, трунцал; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. 22,5 х 32 х 7.

XVI) Сшита из тонкого х/б полотна. Очелье орнаментировано растительным узором с шестилепестковой розеткой и птицами (позолоченное пряденое серебро и бить; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — серебряное кружево. 18,5 х 30 х 6.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2363 Т.Реставрация. 1986 год. Сорока очищена от загрязнений. Укреплены ткань и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева.

XVII) Очелье из розовой полушелковой ткани орнаментировано узором с шестилепестковой розеткой (по- золоченное пряденое серебро, мишурные нити, фольга, бисер; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. Задник из красного ситца с цветочным узором желтого, голубого, зеленого цветов (ручная печать). Подклад из красного ситца с узором из стилизованных огурцов и изогнутых побегов голубого и желтого цветов, раппорт узора 5,5 х 8,5 (ручная печать). 17 х 33 х 5,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2353 Т

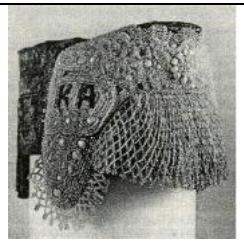
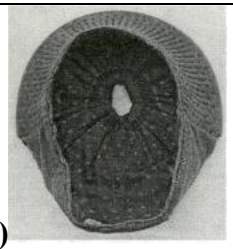
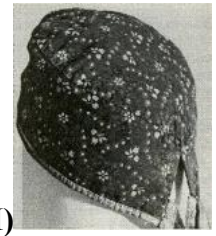
XVIII) Сшита из тонкого х/б полотна Очелье орнаментировано растительным узором с шестилепестковой розеткой и птицами (позолоченное пряденое серебро и бить, золотный шнур; зологное шитье в прикреп). 23,5 х 33 х 5,5 Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2360 Т Реставрация. 1989 год. Сорока очищена от загрязнений. Укреплена ткань. Подобрано серебряное кружево и подведено по краю очелья на место утраченного. Реставратор О. Ю. Гобанова.

XIX) Сшита из красной крашенины. Очелье из красно-коричневого бархата орнаментировано стилизованным растительным узором с четырехлепестковым цветком по- середине (золотный шнур, фольга, канитель; золотное шитье в прикреп). По краю очелья — галун. 17,5 х 27 х 5,5.Поступила в 1986 году из Каргополя. Инв. 2355 Т.Реставрация. 1989 год. Сорока очищена от загрязнений. Укреплены ткани. Реставратор Г. А. Григорьева.Аналоги. Узоры с четырехлепестковым цветком на сороках из Каргопольского уезда в АОМИИ (Инв. 2345 Т) и АОКМ (Инв. 1460 КП).

**Таблица 4 (составлена на основании материалов каталога «Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (составитель Г.А.Григорьева , Архангельск , 1999 г.) и материалов фольклорной поездки аспиранта в г.Архангельск).**

# Женский головной убор Северных губерний России XVIII-нач. XX в.

## Кокошники.

| Кокошники Каргопольские | Кокошники Сольвычегодские | Кокошники типа сборника | | Кокошники типа повоя | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Архангельская губ. | Вологодская губ. | Архангельская губ. | Вологодская губ. |
| I)  | I)  | I)  | I)  | I)  | I)  |
| II)  | II)  | | II)  | II)  | II)  |
| III)  | III)  | | III)  | III)  | III)  |

Кокошники каргопольские:
**I)Кокошник.**XIX век.Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, Павловская волость. Из деревни Огарково.
**II)Кокошник.** XIX—начало XX века Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, Панфиловская волость.
**III)Кокошник.** XIX—начало XX века Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, Волосовская волость.Из деревни Евдокимовской.
Кокошники Сольвычегодские:
**I)Кокошник с самшурой.** XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд, село Черевково.
**II)Кокошник с самшурой.** XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд.
**III)Кокошник с самшурой.** XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд. Из Ляховской волости, деревни Наумовской.
Кокошники типа сборника
Архангельская губ.:
**I)Кокошник.**XIX век.Архангельская губерния, Архангельский уезд.Из деревни Лопшеньги.
Вологодская губ.
**I)Сборник.**Начало XX века Вологодская губерния, Вельский уезд, Тавреньгская волость, деревня Першинская.
**II)Шамшура.**XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд, Ляховская волость.Из деревни Аверкиевской.
**III)Мархатка.**XIX век.Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд, Березонаволоцкая волость. Из деревни Слободы.
Кокошники типа повоя
Архангельская губ.
**I)Кокошник.**XIX век.Олонецкая губерния, Вытегорский уезд, Вытегорская волость.
**II) Кокошник.**XIX век.Олонецкая губерния.
**III) Кокошник.**XIX век.Олонецкая губерния.
Вологодская губ.
**I)Головной убор.**Конец XIX—начало XX века Вологодская губерния, Вельский уезд, Тавреньгская волость, деревня Погаринская.
**II) Повойник.**Начало XX века.Вологодская губерния, Вельский уезд, Тавреньгская волость, деревня Першинская.
**III) Сдеришка.**Начало XX века Вологодская губерния, Сольвычегодский уезд, Березонаволоцкая волость, деревня Иховолжа.А. С. Трапезникова (1886-1984).
**Кокошники каргопольские** сшиты в форме шапочки на твердой основе из трех деталей: очелья с боковыми наушниками (паушами), донца и задника. Передняя часть с боковыми наушниками расшита жемчугом, бисером (перламутром или бусом). Очелье орнаментировано стилизованным узором: посередине — круглая розетка в стилизованной фигуре, по сторонам — небольшие растения. По краю очелья — поднизь из одной или нескольких сеток, низанных речным жемчугом (бисером, перламутром или бусом). Донце и верх задника из галуна, реже оформлено из фрагментов золотного шитья. Задник орнаментирован вышитым трехчастным узором.
**Кокошники Сольвычегодские.** Состоят из твердого очелья и задника из ткани (четверти). Передняя часть очелья выдвинута под углом вперед. Центральная часть и нижний край очелья оформлены галуном. Боковые части очелья и четверть орнаментированы золотным шитьем или сшиты из узорных тканей. Для поддержания формы внутрь убора вкладывали распорку из прута или самшуру — подклад по форме кокошника с распоркой и простеганным очельем.

**Кокошники типа сборник.** Состоят из очелья на твердой основе и донца. Донце собрано в сборку и пришито к очелью таким образом, что его передняя часть выступает над очельем.

**Кокошники каргопольские:**

**I)** Передняя деталь с боковыми наушниками вышита белым бисером и перламутровыми плашками, вокруг розетки — речным жемчугом. Поднизь длинная, четырехрядная: верхняя сетка из жемчуга, остальные — бисерные. На наушниках золотной нитью вышиты буквы КА МА. На заднике композиция из трех стилизованных цветов (шитье золотными нитями и бусом по бели). Подклад из красного кумача. 14 х 18 х 12,5 Поступил в 1982 году из Архангельска. Инв. 1900 Т.Реставрация. 1985 год. Убор очищен от загрязнений, Укреплены ткани и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Кокошники из Каргопольского уезда, близкие по форме и орнаментации, в коллекциях АОКМ (Инв. 206 КП, 217 КП, 260 КП, 10933 КП, 15490 КП, 16263 КП), АОМИИ (Инв. 71 Т, 284 Т, 952 Т, 956 Т, 1452 Т, 1955 Т, 2401 Т, 2410 Т) и ККМ (Инв. 523 КП, 1238 КП, 1319 КП, 1822 КП, 1830 КП, 1845 КП, 1968 КП, 2425 КП, 4605 КП).

**II)** Передняя деталь вышита перламутром и перламутровыми плашками. Поднизь небольшая, однорядная, низана перламутром. Наушники и задник орнаментированы полными и половинчатыми шестилепестковыми розетками из перламутра на золотистом фоне (позолоченное пряденое серебро, перламутровые плашки, бусины, золотный шнур; золотное шитье в прикреп, шитье перламутром). Подклад из розового ситца в красный горошек. 11 х 19 х 12 Поступил в 1984 году из Архангельска. Инв. 2001 Т.Реставрация. 1987 год. Произведен демонтаж. Детали очищены от загрязнений. Ткани сдублированы на тонированный газ. Укреплены отставания и восстановлены по узору утраты перламутра. Поднизь перенизана на новую основу. Монтаж убора. Реставратор Г. А. Григорьева.Аналоги. Кокошники из Вытегорского, Каргопольского уездов Олонецкой губернии и Кирилловского уезда Нов- городской губернии, близкие по оформлению и вышитые перламутром, в собраниях АОКМ (Инв. 1378 КП, 1385 КП, 1390 КП, 10875 КП, 11427 КП), АОМИИ (Инв. 1211 Т, 1442 Т, 2335 Т, 2994 Т), АМДЗ (Инв. 629 Т), ВГИАХМЗ (Инв. 7291, 7292 КП), ККМ (Инв. 527/7, 9, 20 КП, 524 КП, 1791 КП).

**III)** Очелье вышито стеклянными перламутровыми бусинами и перламутровыми плашками. Наушники орнаментированы золотным узо- ром: вверху вышит своеобразный бутон, завершающийся трезубцем, внизу — пятилепестковый цветок (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, перламутровые плашки; золотное шитье в прикреп). Поднизь утрачена. Задник украшен узором из трех стилизованных цветов (шитье золотным шнуром, блестками, канителью). Подклад из красного кумача и ситца. 13,5 х 22 х 12,5.Поступил в 1980 году. Экспедиция музея в Каргопольский район, деревню Евдокимовскую (Н. И. Просвирнина). Инв. 1441 Т.Аналоги. Кокошники из Каргопольского и Пудожского уездов, близкие по орнаментации, в собраниях АМДЗ

**Кокошники Сольвычегодские:**

**I)** Боковые детали очелья и четверть орнаментированы сложным растительным узором (пряденое се- ребро; сплошное золотное шитье в прикреп). Подклад из красного ситца в косую черную клетку. 20 х 23 х 9,5.Самшура из красной шерстяной ткани на подкладе из красного ситца с узором в горошек и мелкие звездочки. По краям — шелковый шнур оливкового цвета. 18 х 24 х 7,5 Поступил в 1983 году из села Черевкова. Инв. 1814/1,2.Аналоги. Кокошники сольвычегодские из Сольвычегодского уезда в собраниях АМДЗ (634 Т, 637 Т, 673 Т, 6733 КП), АОКМ (1374 КП, 1381 КП, 1388 КП, 1419 КП, 1454 КП, 14395 КП, 14487 КП), АОМИИ (287 Т, 852 Т, 958 Т, 960 Т, 1956 Т, 1957 Т, 3059 Т, 3065-3067 Т, 3395 Т, 3401 Т, 3438 Т), СИХМ (31 Нр, 34 Нр, 40 Нр, 5ГНр, 61 Нр, 62 Нр, 722 Нр, 1146 КП, 1147 КП), ВГИАХМЗ (Инв. 3435/22,

3435/92 КП), ВТРКМ (Инв. 80/5). Кокошники (происхождение не выяснено), возможно, из Сольвычегодского уезда, в ВГИАХМЗ (Инв. 2103/13, 3439/2, 3439/12, 3439/15, 3439/16, 3439/22, 3439/18, 3439/92).

**II)** Донце и боковые детали очелья орнаментированы серебристым стилизованным цветочным узором по золотистому фону (позолоченное пряденое серебро, пряденое серебро; сплошное золотное шитье в прикреп). На фон нашиты перламутровые плашки и крупные цветные бусины, обшитые бисером черного, синего, зеленого, красного и желтого цветов. Подклад из тонкой х/б красной пестряди в узкую черную клетку. 20 х 31,5 х 9.Поступил в 1991 году. Передан из Государственного академического Северного русского народного хора. Инв. 3065 Т

**III)** Донце и боковые детали очелья из ярко-розового атласа орнаментированы стилизованным расти тельным узором (позолоченное пряденое серебро; золотное шитье в прикреп). Подклад из красного ситца с узором из белых колосьев и полос из желтых кругов и ромбов. Самшура сшита по форме убора из шелка в розовую и черную полоску, подклад из кубовой набойки: на голубом фоне — мелкие белые круги, а также лепестки и цветы из точек. По краю — плетеный шнур красного цвета, за- вязки из пестрого желто-голубого шнура. 17,5 х 24 18,5 х 23 х х6,5.Поступил в 1994 году. Экспедиция музея в Красноборский район, деревню Наумовскую I (Л. Ф. Кислуха, В. А. Пятых). Инв. 3438/а, б Т

**Кокошники типа сборника**
**Архангельская губ.**

**I)** Очелье в виде полосы, украшено пятью круглыми розетками по фольге (шитье бисером и перламутровыми плашками), внизу бисерная поднизь из пяти фестонов. Круглое донце орнаментировано стилизованным растительным узором (пряденое серебро, бить; сплошное золотное шитье в прикреп). Подклад из шелковой ткани желтого и песочного цветов. 32,5 х 30 х 19.Поступил в 1970 году. Экспедиция музея в Приморский район, деревню Лопшеньгу (М. В. Миткевич, Ю. П. Саблин, В. П. Соломина). Инв. 569 Т.Аналоги. Сборник из собрания ГИМ (23220 щ).

**Вологодская губ.**

**I)** Сшит из желтой мишурной парчи с брошированным цветными нитями цветочным узором. Донце выступает над очельем в виде острого козырька. На очелье нашит галун. По краю — кант из красного кумача. 18 х 23 х 6,5. Поступил в 1971 году. Экспедиция музея в Коношский район, деревню Першинскую (М. В. Миткевич, В. П. Соломина). Инв. 691 Т Реставрация. 1987 год. Убор очищен от загрязнений и окисей. Укреплена ткань. Реставратор Г. А. Григорьева.

**II)** Очелье спереди имеет углубленный вырез. На очелье вышита сердцевидная фигура и ветви с цветами, на донце — симметричное цветущее растение (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, стеклянные бусины; сплошное золотное шитье в прикреп). Задняя часть и кант из красного кумача. Подклад из до мотканого льняного полотна. 19 х 23 х 9.Поступил в 1976 году. Экспедиция музея в Верхнетоемский район, деревню Аверкиевскую (Е. С. Борисова, Н. И. Просвирнина). Инв. 1116 Т Реставрация. 1983 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткани и шитье. Реставраторы Р. А. Петрова, Г. А. Григорьева.Аналоги. Сборники (мархатки), орнаментированные золотным шитьем, из Сольвычегодского уезда в собраниях АМДЗ (627 Т), АОКМ (Инв. 1377 КП, 1379 КП, 1383 КП, 1386 КП, 1387 КП, 1389 КП, 1494 КП, 10201 КП, 10396 КП), АОМИИ (Инв. 89 Т, 411 Т, 1197 Т, 3737 Т, 3738 Т, 3739 Т, 3740 Т, 448 н. в. ф.), ВГИАХМЗ (Инв. 3439/89), ВТРКМ (Инв. 89 КП), СИХМ (Инв. 28 Нр, 29 Нр, 30 Нр, 32 Нр, 36 Нр, 38 Нр, 39 Нр, 44 Нр, 52 Нр, 54 Нр, 50 Нр, 57 Нр, 60 Нр, 214 Нр, 604 Нр). Сборники (мархатки),

сшитые из ми- шурной парчи, из Сольвычегодского уезда в ВТРКМ (Инв. 700/58 КП), СИХМ (Инв. 42 Нр, 55 Нр, 335 Нр). Близкие узоры шитья на сборниках в АОМИИ (Инв. 3737 Т, 3740 Т, 3738 Т).

**III)** Очелье и донце орнаментированы цветочным узором (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, стеклянные бусины, перламутровые плашки; сплошное золотное шитье в прикреп). Задняя часть и кант из красного кумача. Подклад из домотканого грубого льняного полотна. 18 х 22,5 х 15 Поступила в 1986году.Экспедиция музея в Красноборский район, поселок Комарове (Т. С. Матвеева). Инв. 2397 Т Реставрация. 1989 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткани и вышивка. Реставратор Г. А. Григорьева.

**Кокошники типа повоя**
**Архангельская губ.**

**I)** Сшит из вишневого бархата. Очелье украшено узором в виде извивающейся ветви с двумя птицами, донце — цветочным узором (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур, зеркальные и металлические блестки, канитель; золотное шитье в прикреп). По краю — шелковая тесьма желтоватого цвета и мишурная тесьма. Под- клад из светло-коричневой х/б ткани в белый горошек (ручная выбойка). 19 х 18 х 13.Поступил в 1986 году из Каргополя.Инв. 2333 Т.Реставрация. 1987 год. Работы выполнены с демонтажем убора. Детали очищены от плесени и за1рязнений. Ткани сдублированы на тонированный газ и укреплены. Укреплено шитье. Реставратор Г. А. Григорьева.

**II)** Сшит из малинового штофа. Донце и очелье орнаментированы цветочным узором с небольшими птицами (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур; золотное шитье в прикреп). По краю — желтая х/б тесьма. Подклад из грубого льняного полотна. 18 х 17 х 12,5 Поступил в 1986 году из Каргополя. Инв. 2338 Т.Реставрация. 1988 год. Убор очищен от загрязнений. Укреплены ткани и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Узоры на кокошниках из Пудожского уезда в КГМ (Инв. 4277 КП), КМИ (Инв. 758 Пр).

**III)** Сшит из малинового штофа. Донце орнаментировано цветочным узором, вверху вышиты две небольшие птицы, в центре — двуглавый орел. Очелье орнаментировано цветочным узором с птицами (позолоченное пряденое серебро, золотный шнур; золотное шитье в прикреп). По краю донца — галун. По краю очелья — шелковая тесьма бежевого цвета. Подклад из льняной ткани коричневого цвета в белый горошек (ручная выбойка). Сзади пришиты плетеные завязки. 19 х 18 х 10 Поступил в 1986 году из Каргополя. Инв. 2337 Т.Реставрация. 1989 год. Работы выполнены с демонтажем убора. Убор очи- щен от загрязнений. Укреплены ткани и шитье. Реставратор Г. А. Григорьева. Аналоги. Узоры с двуглавым орлом на кокошниках в КГМ (Инв. 140 А, 182 А, 5727 А).

**Вологодская губ.**

**I)** Сшит из желтой мишурной парчи с брошированным цветной шерстью цветочным узором. Подклад из домотканого полотна. Спереди — красный кант из кумача. 18 х11 х 11.Поступил в 1981 году. Экспедиция музея в Коношский район, деревню Погаринскую (Н. И. Просвирнина, И. Д. Козырева). Инв. 1971 Т Аналоги. Повойники из Вельского уезда, сшитые из тканей в виде колпачка, в АОМИИ (Инв. 689 Т, 690 Т) и АОКМ (Инв. 20012 КП).

**II)** Сшит из желтой мишурной парчи с цветочным узором красного, зеленого и белого цветов. На очелье нашит галун, над ним завязаны кустышки из красной шерстяной тесьмы. По краю — кант из красного кумача. Подклад из домотканого льняного полотна. 18 х 21 х6 Поступил в 1971 году. Экспедиция музея в Вельский район, деревню Першинскую (М. В. Миткевич, В. П. Со- ломина). Инв. 689 Т

**III)** Сшита из красного ситца с узором из белых и желтых листьев и цветов. Подклад из домотканого льняного полотна. 17 х 20 х 8. Поступила в 1966 году. Экспедиция музея в Красноборский район, деревню Иховолжу (Т. С. Матвеева). Инв. 2398 Т

**ПРИЛОЖЕНИЕ III** к Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

# РЕЧНОЙ ЖЕМЧУГ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

## Рекомендации по сохранению и реставрации изделий с декором из речного жемчуга.

В рамках диссертационного исследования следует обратить внимание на природу жемчуга как особого продукта живых организмов. Жемчужины возникают внутри раковин некоторых моллюсков в ходе их естественной жизнедеятельности. По своей сути это твёрдые тела, которые могут принимать самые разные очертания — от почти идеального шара до причудливо изогнутых, асимметричных фигур. Хотя жемчуг нельзя назвать минералом в полном смысле слова, его ценность на протяжении столетий ставилась в один ряд с самоцветами. При этом важно учитывать, что в его внутренней структуре содержится арагонит — минерал из группы карбонатов кальция, определяющий характерный блеск и прочность жемчужин.

Принято разделять жемчуг по нескольким основаниям. Во-первых, по среде, в которой он сформировался: морской добывается из раковин обитателей солёных вод, пресноводный — из речных и озёрных моллюсков. Во-вторых, по способу появления: природный возникает без участия человека, тогда как культивированный получают путём целенаправленного внедрения раздражителя в мантийную ткань моллюска. Палитра окраски жемчужин поражает широтой: помимо привычного белого цвета, который сам по себе варьируется от тёплого молочного до холодного серебристого, встречаются кремовые, нежно-розовые, золотисто-жёлтые, зеленоватые, глубокие чёрные и совсем редкие голубоватые экземпляры.

Если говорить о биологических источниках жемчуга, то главными его «производителями» выступают двустворчатые моллюски. Среди пресноводных обитателей наибольшее значение имеют виды из родов Margaritifera и Dahurinaia, входящие в семейство Unionidae, — именно они на

протяжении веков давали сырьё для жемчужного промысла на реках Русского Севера. В морях основную роль играют моллюски рода Pinctada, которых традиционно именуют жемчужницами; их промысел и разведение сосредоточены преимущественно в тропических и субтропических акваториях.

Любопытным исключением является род Tridacna — гигантские двустворчатые моллюски, раковины которых могут достигать внушительных размеров и массы. Несмотря на это, их мантия не вырабатывает перламутрового слоя, а значит, и настоящий жемчуг они не способны продуцировать. Данный факт наглядно показывает, насколько избирательным и специфичным является сам механизм образования жемчужин в живой природе и как сильно различаются морфологические особенности даже близкородственных групп моллюсков.

«Жемчуг создается теми же клетками, что и раковина, поэтому эти образования сходны. Формирование жемчужины в целом представляет собой защитную реакцию организма на попадание в него постороннего тела: какого-нибудь минерала, обломка раковины ,органических частиц и др. Моллюск чутко реагирует на проникновение в мантию постороннего предмета. Клетки мантии, выделяющие особые вещества, начинают обволакивать чужеродное тело с образованием вокруг него эпителиального, так называемого «жемчужного» мешка (образуется ядро, которое составляет не менее одной пятой части жемчужины).Эти клетки продолжают нормально функционировать, выделяя внутрь мешка конхиолин, на котором нарастают те же слои арагонита и в той же последовательности, что и в раковине. Замуровывая посторонний предмет в гладком карбонатном шарике, моллюск уменьшает трение, снижает раздражение. Независимо оттого, что является центром зарождения ,жемчуг приобретает концентрически-зональное строение.»[1]

[1] Пашковская Т. В. Жемчуг в природе и музейных коллекциях / Т. В. Пашковская // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее : науч.-практ. семинар «Нерадовские чтения», 24–25 апр. 2001 г. – СПб., 2001. – С. 90.

Жемчужина растёт постепенно: моллюск слой за слоем наращивает перламутр вокруг попавшего внутрь раковины инородного тела, будь то песчинка, фрагмент раковины или паразит. Каждый новый слой ложится волнообразно, что и создаёт ту самую неповторимую внутреннюю текстуру. Именно благодаря этой слоистости жемчуг обладает своим знаменитым мягким свечением — лучи света, проникая сквозь полупрозрачные пластинки перламутра, многократно отражаются от их границ, порождая эффект интерференции, который мы воспринимаем как тёплое, глубокое сияние.

Вместе с тем арагонит, составляющий основу жемчужин, в составе жемчуга ведёт себя иначе, нежели в виде обычного кристаллического минерала. Он заметно менее устойчив к разрушающим воздействиям извне. Причина кроется в органическом компоненте — конхиолине и аллантоине, пронизывающих минеральный каркас. Органика, хотя и достаточно стабильна сама по себе, со временем запускает цепочку химических превращений, которые подтачивают минеральную составляющую изнутри. Постепенно жемчужина теряет тот самый тёплый отблеск и прозрачную глубину, которые делали её столь привлекательной, а в отдалённой перспективе арагонитовые слои полностью распадаются, превращаясь в мелкий порошок.

С позиции проводимого диссертационного исследования представляется важным рассмотреть, как именно протекает этот процесс угасания. Его удобно описать через две последовательные стадии.

На первом этапе изменения затрагивают прежде всего внешний вид жемчужины. Поверхность тускнеет, утрачивает игру света, появляются желтоватые или сероватые разводы, общий тон становится блёклым. Замечено, что подобные перемены нередко ускоряются при длительном соприкосновении жемчуга с металлическими элементами оправы, особенно медными и серебряными, — продукты окисления металлов вступают в реакцию с поверхностью жемчужины и провоцируют её порчу.

Здесь же обнаруживаются различия между речным и морским жемчугом. Пресноводные жемчужины на этой стадии теряют значительную

долю органических веществ, причём продукты их распада не исчезают бесследно, а скапливаются на поверхности в виде неравномерных коричневатых маслянистых пятен и полос. У морского жемчуга органика тоже разлагается, но характерных пятен обычно не образуется; вместо этого жемчужина приобретает серые, свинцовые, порой почти чёрные тона, хотя иногда часть первоначального блеска удаётся вернуть при бережной обработке.

Второй этап можно назвать стадией необратимого распада. Структура жемчужины разрушается полностью: перламутровые пластинки начинают расслаиваться и отделяться в виде мелких чешуек, поверхность становится шероховатой и неровной. По сути, это финал естественного «старения» жемчуга, его своеобразная «гибель», завершающаяся рассыпанием до пылевидного состояния. У пресноводных экземпляров повреждённый перламутр отходит некрупными частицами, формируя рыхлую, бугристую поверхность. Морской жемчуг разрушается более масштабно — иногда отслаиваются целые пласты, а в сердцевине жемчужины при исследовании можно обнаружить пластинки толщиной около двух миллиметров, сложенные столбчатыми призматическими кристаллами арагонита.

На долговечность жемчуга серьёзно влияют условия, в которых он находится. Избыточная влажность воздуха разрушительно действует на тонкую слоистую структуру жемчужин, проникая между пластинками перламутра и ослабляя их сцепление. Загрязнённая городская атмосфера несёт дополнительную угрозу: кислотные соединения оседают на поверхности и постепенно разъедают карбонатные слои. Продолжительное воздействие прямых солнечных лучей ведёт к выцветанию, нередко сопровождающемуся пожелтением и утратой перламутрового отлива. Не менее опасны для жемчуга резкие перепады температур и длительное пребывание на холоде — при этом в микротрещинах конденсируется влага, что ускоряет деструкцию.

Всё сказанное определяет жёсткие требования к музейному хранению жемчужных изделий. Необходимо обеспечивать ровный, без скачков,

температурный режим, контролировать влажность и ограничивать световое воздействие. По данным специальных исследований, наиболее благоприятная температура для экспонирования и хранения жемчуга составляет от восемнадцати до двадцати градусов по Цельсию, а относительную влажность воздуха рекомендуется поддерживать на уровне шестидесяти — шестидесяти пяти процентов, то есть несколько выше среднего показателя, принятого для большинства музейных коллекций.

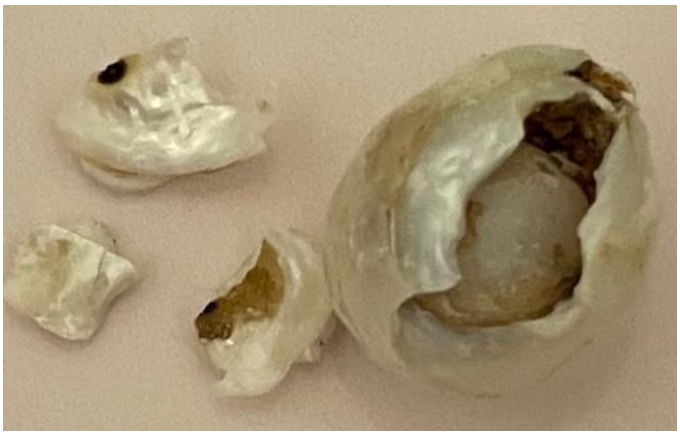
В ходе диссертационной работы был проведён технико-технологический эксперимент, направленный на восстановление и консервацию речного жемчуга.

1)Первое направление опытов было посвящено попытке вернуть повреждённой жемчужине утраченный цвет и блеск, а также остановить процессы дальнейшего разрушения. Для этого использовалась комбинация двух компонентов — морского коллагена и морской соли. Сама идея подобного подхода не нова: ещё в XIX столетии известный исследователь и знаток драгоценных камней М.И. Пыляев описывал способы «оживления» потускневшего жемчуга при помощи солёной воды. Однако в рамках настоящей работы этот метод был существенно переработан и дополнен с учётом современных представлений о строении жемчужин и свойствах биологически активных веществ.

Подготовка рабочего раствора проходила следующим образом. Крупную морскую соль растворяли в дистиллированной воде при умеренном нагревании, добиваясь концентрации около пяти процентов. После полного растворения соли и охлаждения жидкости до комнатной температуры в неё добавляли три грамма морского коллагена, полученного из рыбьего хребта. Выбор именно такого источника коллагена не случаен: по сравнению с аналогами животного происхождения он обладает меньшим размером молекул, легче растворяется и способен проникать вглубь пористой, ослабленной структуры повреждённой жемчужины, заполняя микропустоты между арагонитовыми пластинками.

Подготовленный образец речной жемчужины с видимыми признаками деградации — потускневшей поверхностью и частичной утратой перламутрового отлива — был погружён в полученный раствор на двадцать четыре часа. На протяжении всего времени выдержки поддерживалась стабильная комнатная температура, чтобы исключить влияние термических колебаний на результат.

После извлечения жемчужины из раствора и её бережного высушивания были отмечены заметные изменения. Поверхность приобрела более ровный, живой оттенок, вернулась часть характерного мягкого блеска, который до начала опыта был практически утрачен. Восстановление оптических свойств, по всей видимости, связано с воздействием солевого раствора, который, проникая между слоями перламутра, частично компенсирует потерю естественной влаги и выравнивает световое преломление на границах арагонитовых пластинок. Помимо чисто визуального эффекта, есть основания полагать, что аминокислоты морского коллагена встраиваются в ослабленные межслоевые пространства, создавая своеобразный «каркас», который скрепляет начавшие расслаиваться пластинки и замедляет дальнейшее разрушение минеральной составляющей (Ил.1-2).



Ил.1 До проведения эксперимента



Ил. 2 После проведенного эксперимента

2) В рамках исследования был рассмотрен метод очистки жемчуга от загрязнений и восстановления его цветовых характеристик, описанный в труде Б.И. Сердоболького "Жемчуг"[2]. Ещё один подход к восстановлению жемчуга связан с использованием растительных соков. Согласно старинным рецептам, жемчужину следовало выдерживать в соке, отжатом из стеблей инжирного дерева, от одного до сорока дней, а затем промывать в тёплом растворе мыла с добавлением буры. Считалось, что такая процедура возвращает потускневшим жемчужинам живой блеск и чистоту цвета.

Однако инжир — растение южное, и в условиях нашего климата раздобыть свежие стебли в нужном количестве затруднительно. Поэтому потребовалось подыскать доступную замену. При изучении химического состава инжирного сока выяснилось, что его ключевым действующим началом является белок альбумин, содержащийся в млечном соке растения. Поиск среди доступных в наших широтах видов показал, что похожим набором белковых соединений и сходной консистенцией млечного сока обладает комнатный молочай (Euphorbia). Именно он и был выбран для проведения опыта.

Следует оговориться, что работа с молочаем требует осторожности. Его млечный сок ядовит: при попадании на кожу вызывает раздражение и

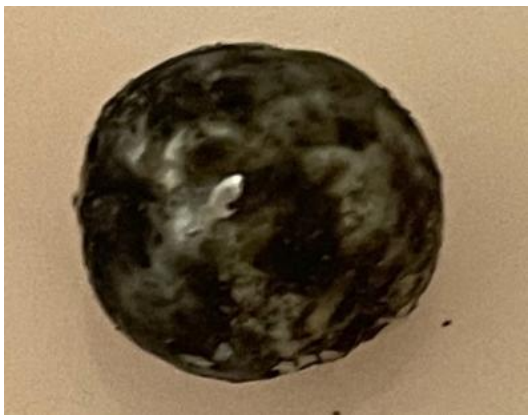
[2]Сердобольский, Б. И. Жемчуг / Б. И. Сердобольский. — М. : Наука, 1985. — 136 с.

аллергическую реакцию, а при контакте со слизистыми — ожоги. По этой причине все действия с растением выполнялись строго в защитных медицинских перчатках. Сок получали, делая неглубокие надрезы скальпелем на стебле и мясистых листьях молочая и собирая выступающую белёсую жидкость.

Сам опыт строился так: тонкой мягкой кистью на поверхность повреждённой жемчужины наносили свежий сок молочая ровным слоем, стараясь покрыть всю площадь, включая участки с видимым потемнением и загрязнениями. Обработанный образец оставляли при обычной комнатной температуре на сутки. По прошествии двадцати четырёх часов жемчужину тщательно промывали под струёй воды в пятипроцентном растворе поверхностно-активных веществ с добавлением буры, чтобы полностью удалить остатки растительного сока и продукты его взаимодействия с поверхностью.

Итоги оказались неоднозначными. Результаты эксперимента показали, что земляные и органические загрязнения были успешно удалены с поверхности жемчуга. Однако в областях, где ранее наблюдались изменения цвета (желтизна), произошло усиление желтого оттенка и изменение структуры поверхности жемчужины.

Можно предположить, что альбумин, содержащийся в соке молочая, оказал разрушающее воздействие на верхний слой арагонита жемчужины, что привело к наблюдаемым изменениям поверхности и окраса. Данное явление требует дальнейшего изучения для оценки долгосрочных последствий применения этого метода (Ил.3-5).



. Ил.3 До проведения эксперимента



Ил. 4 Этапы проведения эксперимента



Ил.5 После проведенного эксперимента

3) Помимо исторических рецептов, в ходе работы было опробовано и современное средство, созданное специально для ухода за жемчугом и ювелирными изделиями с драгоценными камнями, — «ALLADIN pure magic». Целью этого этапа было выяснить, насколько готовый коммерческий

препарат справляется с загрязнениями на искусственно состаренных жемчужинах и способен ли он вернуть им утраченные декоративные качества.

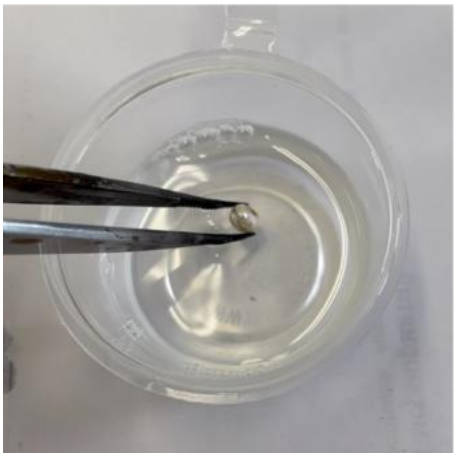
Обработка проводилась в точном соответствии с рекомендациями изготовителя. Небольшое количество средства аккуратно распределяли по всей поверхности жемчужины и оставляли на пятнадцать — двадцать секунд. За это время активные компоненты состава размягчали и растворяли поверхностные загрязнения, не проникая при этом вглубь перламутровых слоёв. Затем жемчужины тщательно ополаскивали под несильной струёй проточной воды, бережно проходясь по поверхности мягкими специальными щёточками, чтобы удалить остатки препарата вместе с растворёнными наслоениями.

Полученный результат превзошёл ожидания. Уже при первом осмотре невооружённым глазом стало очевидно, что обработанные образцы преобразились: тёмные пятна и следы загрязнений исчезли, поверхность стала ровной и гладкой. Самое заметное изменение коснулось оптических свойств — жемчужины вновь обрели мягкое, тёплое свечение, характерное для здорового перламутра. Тот самый деликатный отблеск, который отличает качественный жемчуг и придаёт ему живой, «дышащий» вид, проступил отчётливо и равномерно по всей площади каждого образца. Общее впечатление от обработанных жемчужин можно описать как обновлённое, насыщенное — словно с них сняли тусклую пелену, скрывавшую подлинную красоту перламутра.

Чтобы наглядно показать, каких изменений удалось добиться, обработанные жемчужины были сфотографированы до начала процедуры и сразу после неё. (Ил. 6-8)



Ил.6 До проведения эксперимента.



Ил.7 Этапы проведения эксперимента.



Ил.8 После проведенного эксперимента.

4) В продолжение экспериментальной части исследования была поставлена задача восстановить физическую целостность расколотой

жемчужины — то есть соединить отделившийся фрагмент с основным телом так, чтобы линия склейки оставалась по возможности незаметной, а сама жемчужина вновь выглядела цельной. Для этого опробовали два различных клеевых состава.

Первым был выбран медицинский клей БФ-6 на спиртовой основе. Обращение именно к этому препарату объяснялось несколькими соображениями. По своим адгезивным свойствам он во многом схож с традиционным рыбьим клеем, который издавна применялся в реставрационной практике для работы с деликатными органическими материалами. При этом БФ-6 лишён резкого специфического запаха, свойственного натуральному рыбьему клею, и застывает значительно быстрее, что делает работу с ним удобнее и позволяет точнее контролировать процесс фиксации.

Клей наносили тонкой мягкой кистью на обе соединяемые поверхности — и на плоскость скола, и на ответную часть жемчужины. После этого фрагменты совмещали и оставляли под лёгким давлением до полного отверждения состава. Однако результат разочаровал. После высыхания на месте стыка отчётливо проступили желтоватые подтёки клея, которые не удалось убрать без риска повредить и без того хрупкий перламутровый слой. Эти следы резко выделялись на светлой поверхности жемчужины и существенно портили её внешний вид, делая место реставрационного вмешательства очевидным даже при беглом взгляде. Таким образом, применение БФ-6 для склейки жемчуга было признано неудачным: несмотря на хорошую механическую фиксацию, эстетический результат оказался неприемлемым для реставрации декоративного объекта. (Ил.9,10)



Ил.9 Этапы проведения эксперимента.



Ил.10 Результат эксперимента.

Вторым клеевым составом, испытанным в рамках того же эксперимента, стал медицинский препарат нового поколения «Сульфакрилат». Он был разработан для хирургических целей — склеивания и герметизации живых тканей непосредственно во время операций, что само по себе говорит о высокой биосовместимости и безопасности этого материала. В отличие от более ранних медицинских клеёв, созданных на основе производных альфа-цианакриловой кислоты и приобретающих после застывания выраженную хрупкость, «Сульфакрилат» при полимеризации образует тонкую, но при этом эластичную плёнку, способную выдерживать незначительные деформации без растрескивания. Именно это свойство

привлекло внимание в контексте реставрации жемчуга — материала, сочетающего в себе минеральную основу из арагонита и органические прослойки конхиолина, то есть нуждающегося в клее, который одинаково хорошо работает и с неорганическими, и с белковыми компонентами.

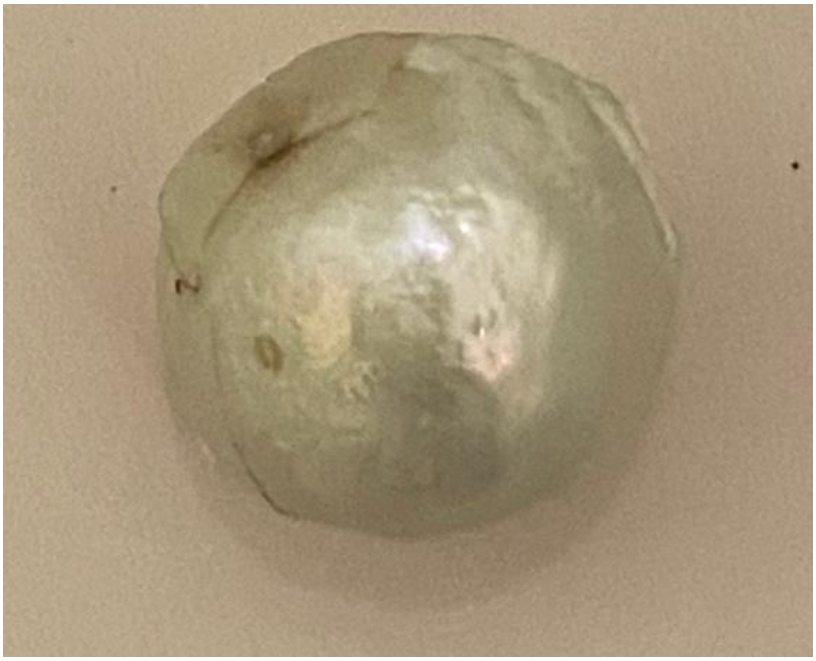
Препарат поставляется в удобной форме и наносился непосредственно из шприца, что позволяло точно дозировать количество клея и направлять его именно на линию скола, не затрагивая окружающую поверхность перламутра. После совмещения фрагментов состав полностью застыл всего за одну минуту — скорость, несопоставимая ни с рыбьим клеем, ни с БФ-6, требующими значительно более длительной выдержки.

Результат склейки оказался убедительным. Шов получился практически незаметным: после отверждения «Сульфакрилат» сохранил прозрачность и не дал ни желтизны, ни помутнения, которые так испортили предыдущий опыт с БФ-6. Линия стыка не бросалась в глаза и не нарушала целостного восприятия жемчужины. Механическая фиксация при этом оказалась надёжной — фрагмент держался прочно и не смещался при аккуратном обращении с образцом.

Таким образом, «Сульфакрилат» продемонстрировал целый ряд достоинств, существенных для реставрационной практики: стремительное время схватывания, прозрачность клеевого шва, эластичность после отверждения и удобство точечного нанесения. Всё это позволяет рассматривать его как перспективный материал для восстановления целостности жемчужных украшений и других памятников декоративно-прикладного искусства, в структуре которых сочетаются органические и минеральные составляющие (Ил.11-12).




Ил.11 Этапы проведения эксперимента.



Ил.12 Результат эксперимента

Проведенное исследование позволяет рекомендовать "Сульфакрилат" как оптимальное решение для устранения сколов и трещин в ходе реставрационных работ с жемчугом и аналогичными материалами.

На основе проведенных экспериментов можно сделать следующие выводы:

Опираясь на всю совокупность проведённых опытов, можно подвести

промежуточные итоги и оценить каждый из испытанных подходов.

Замачивание повреждённой жемчужины в растворе морской соли с добавлением коллагена рыбного происхождения дало обнадёживающий результат. После суточной выдержки образец заметно посветлел, вернул часть перламутрового блеска, а поверхность стала выглядеть более живой и ровной. Есть все основания полагать, что аминокислоты коллагена, проникнув между ослабленными арагонитовыми пластинками, укрепили их изнутри и затормозили дальнейшее расслоение. Подобный способ видится вполне пригодным для бережной реставрации потускневшего речного жемчуга и заслуживает дальнейшей проработки.

Опыт с млечным соком молочая как заменителем инжирного сока оказался противоречивым. Поверхностные загрязнения — земляные наслоения и органические плёнки — он снял успешно, однако на участках с уже имевшейся желтизной ситуация усугубилась: жёлтый тон стал глубже, а текстура перламутра — грубее. Очевидно, белковые ферменты молочая оказались чрезмерно агрессивны для повреждённого верхнего слоя. Использовать этот метод без серьёзной корректировки концентрации и сокращения времени контакта преждевременно, и вопрос требует отдельного углублённого изучения.

Коммерческий прлдукт «ALLADIN pure magic», напротив, показал себя превосходно. Кратковременная обработка — всего пятнадцать-двадцать секунд — оказалась достаточной, чтобы убрать потемнения и вернуть искусственно состаренным жемчужинам характерное мягкое тёплое свечение. Простота применения и наглядный эффект позволяют рекомендовать это средство для повседневной реставрационной практики, когда необходимо быстро и безопасно очистить жемчужную поверхность.

Что касается склейки расколотых жемчужин, два испытанных клея дали диаметрально противоположные результаты. Медицинский БФ-6, при всех его достоинствах в других областях, оставил на шве заметную желтоватую полосу, которая обесценивала проделанную работу.

«Сульфакрилат» же застыл за минуту, образовал совершенно прозрачную и при этом пластичную плёнку, а линия соединения осталась практически невидимой. Для реставрации хрупких предметов, где минеральное и органическое начала переплетены так же тесно, как в жемчуге, этот препарат представляется на сегодняшний день одним из лучших вариантов.

Если свести все наблюдения воедино, то из четырёх проверенных методов три продемонстрировали очевидную практическую ценность: солевой раствор с коллагеном — для восстановления цвета и укрепления структуры, «ALLADIN pure magic» — для деликатной очистки, «Сульфакрилат» — для механического соединения фрагментов. Вместе они складываются в последовательный реставрационный протокол, способный охватить основные виды повреждений, с которыми сталкивается хранитель жемчужных коллекций.

**Предполагаемые материалы для восполнения утрат жемчужного плетения. Имитация жемчуга**

Переходя к другой стороне реставрационной проблемы, необходимо затронуть вопрос о материалах, пригодных для восполнения утрат в жемчужном низании. Северный речной жемчуг, на протяжении столетий служивший основой для украшения праздничной одежды и головных уборов, сегодня практически недоступен: его промысел прекращён из-за катастрофического сокращения популяций пресноводной жемчужницы. Перед реставратором, работающим с подлинными памятниками, неизбежно встаёт задача — чем заменить недостающие зёрна так, чтобы не исказить облик вещи и сохранить саму технику жемчужного шитья для будущих поколений.

Среди возможных заменителей особого внимания заслуживает стеклянный бисер. Связь между ним и жемчугом в русской культуре гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Само слово «бисер» первоначально означало не стеклянные шарики, а именно мелкий жемчуг — и лишь со временем перешло на его рукотворный аналог. Эта языковая деталь

красноречиво говорит о том, насколько тесно два материала переплелись в народном сознании.

Стекольное ремесло на Руси имеет давнюю историю. Первые навыки работы со стеклом пришли вместе с византийскими мастерами-мозаичистами ещё в десятом столетии, однако последующие исторические потрясения надолго прервали это производство. Новый подъём начался при царе Михаиле Фёдоровиче, а подлинный расцвет наступил в петровскую эпоху, когда развитие мануфактур сделало стеклоделие одной из приоритетных отраслей. Решающий вклад внёс М.В. Ломоносов: его многолетние опыты с цветным стеклом увенчались открытием в 1755 году фабрики в Усть-Рудице, где наладили выпуск бисера и стекляруса собственного производства.

Со второй половины девятнадцатого века бисер начал постепенно теснить натуральный жемчуг в народном костюме. Причины были и экономическими — привозной и местный бисер стоил несравненно дешевле, — и экологическими: северные реки мелели, загрязнялись, колонии жемчужниц редели. Одновременно ширилось кустарное изготовление бисера в небольших мастерских, что делало его ещё доступнее для крестьянок, прежде украшавших свои уборы настоящим жемчугом.

Этот процесс замещения хорошо прослеживается по музейным собраниям. Например, серьги-«бабочки» конца девятнадцатого — начала двадцатого века из коллекции музея-заповедника «Кижи» (Ил. 13) выполнены уже целиком из бисера, хотя их форма, конструкция и орнаментальный строй в точности воспроизводят жемчужные прототипы более раннего времени. Подобные экземпляры наглядно показывают, что мастерицы, переходя на новый материал, бережно сохраняли унаследованную технику и привычную образность, и эта преемственность делает бисер одним из наиболее естественных кандидатов для реставрационного восполнения утрат в жемчужном низании.



Ил.13 Серьги-"бабочки". XIX век. Олонецкая губерния. Заонежье. Латунь, речной жемчуг, бисер, конский волос. Низание. 7×8. Музей-заповедник "Кижи".

Итак, проведённый анализ убеждает в том, что бисер, благодаря своей широкой доступности, богатейшей палитре оттенков и способности при умелом подборе достаточно убедительно воспроизводить облик настоящего жемчуга, может считаться одним из наиболее подходящих материалов для восполнения лакун в жемчужном низании. Его применение позволяет не только физически восстановить утраченные участки обнизи, но и поддержать живую преемственность самой техники жемчужного шитья, передававшейся из поколения в поколение.

Наряду с бисером пристального рассмотрения заслуживает рубленый перламутр. Технология его получения включает несколько последовательных операций: сначала с внутренней поверхности раковин моллюсков снимают тонкие пластинки, затем их разрезают на небольшие многогранные фрагменты, каждый из которых тщательно шлифуют и просверливают. Получившиеся бусины неправильных очертаний с продетыми сквозь них нитями вполне пригодны для выполнения обнизей, а более крупные, округлённые экземпляры могут служить акцентными элементами в жемчужном плетении, занимая место утраченных зёрен.

При всём внешнем сходстве перламутр и жемчуг — материалы существенно разные. Принято указывать на то, что в жемчужине слои

карбоната кальция и органического вещества нарастают концентрически, как годовые кольца дерева, тогда как в раковинном перламутре они ложатся параллельно друг другу. Но более глубокая разница кроется в самом механизме образования: перламутр представляет собой естественную «облицовку», которую моллюск планомерно наращивает на внутренних стенках створки, а жемчужина рождается как ответ живого организма на вторжение — песчинку, паразита или иное инородное тело, которое мантия послойно замуровывает в арагонит. Это принципиальное различие в происхождении сказывается на физических и оптических свойствах обоих материалов, и реставратор должен помнить о нём, принимая решение о допустимости замены.

Ещё один вариант заменителя — стеклярус, иначе называемый рубкой. Это искусственный материал: стеклянную трубку нарезают на короткие отрезки нужной длины, каждый из которых сохраняет сквозной канал для нанизывания. По разнообразию размеров, расцветок и фактур стеклярус вполне сопоставим с бисером, хотя появился он позднее. Нарезка бывает нескольких видов — с острыми гранями среза, с оплавленными скруглёнными краями и диагональная, когда трубочку рассекают под углом, — и каждый тип находит своё применение в декоративных работах.

Уже в девятнадцатом столетии мастерицы стали активно вводить стеклярус с острыми гранями в сетки-поднизи для головных уборов. Производство его шло так: стекло, окрашенное оксидами различных металлов, плавили, вытягивали в трубки разного диаметра, а потом рубили — поначалу вручную, а с развитием промышленности на специальных станках. Новый материал быстро завоевал популярность, поскольку обходился несравнимо дешевле редеющего северного жемчуга, и распространился далеко за пределы северных губерний. Любопытно, что в южных областях колористика украшений со стеклярусом заметно отличалась от северной: южанки предпочитали пёстрые, насыщенные сочетания, тогда как северный вкус тяготел к строгой, сдержанной гамме — белому, чёрному и изредка красному.

Тем не менее стеклярус не способен в полной мере заменить жемчуг. Жемчужное зерно округло, мягко обкатано, его контуры плавно перетекают один в другой, а стеклярусная трубочка угловата и геометрична. Эта разница в пластике формы бросается в глаза и ограничивает возможности его использования в тех случаях, когда реставрация требует точного воспроизведения первоначального облика вещи.

Нельзя обойти вниманием и культивированный жемчуг. Искусственное выращивание жемчужин имеет давнюю предысторию: ещё в тринадцатом веке китайские мастера помещали внутрь раковины крошечные фигурки, которые моллюск постепенно затягивал перламутром. В 1896 году японец Кокити Микимото усовершенствовал этот приём, положив начало современной индустрии культивирования, охватывающей сегодня и морской, и пресноводный жемчуг. На мировом рынке доля выращенных жемчужин достигает примерно девяноста процентов, а основными поставщиками речного культивированного жемчуга выступают Китай, Корея, Канарские острова и Швеция.

Отличить натуральную жемчужину от культивированной — задача непростая даже для специалиста. Несмотря на многолетние исследования, универсального и при этом доступного диагностического метода до сих пор не существует. Имеющиеся приборы, как правило, громоздки, дороги и далеко не всегда дают однозначный ответ.

Отдельную группу составляют откровенные имитации жемчуга, история которых восходит к середине семнадцатого века. В 1656 году французский мастер Жакен впервые добился убедительного результата, используя так называемую жемчужную эссенцию — вещество, извлечённое из чешуи мелкой пресноводной рыбы. С тех пор сложилось несколько устоявшихся разновидностей подделок. Бургундский жемчуг — это полые стеклянные шарики, изнутри покрытые той самой эссенцией и заполненные воском для придания веса. Римский жемчуг изготавливается из опалового стекла или алебастра. Существуют также имитации на основе перламутровых пластинок

и пластмассовые бусины с нанесённым перламутровым покрытием. Среди современных искусственных жемчужин различают полые — из легкоплавкого опалесцирующего стекла с внутренним слоем иризирующего состава и восковым заполнением, — и сплошные, когда на шарик из стекла, целлулоида или перламутра многократно наносят тонкие плёнки, воспроизводящие перламутровое сияние.

Распознать подделку можно несколькими путями. Визуальный осмотр под увеличением выявляет отсутствие характерных для природного жемчуга линий нарастания и мелкозернистой фактуры поверхности. Химический анализ фиксирует различную реакцию покрытий на растворители. Измерение плотности и наблюдение люминесценции в ультрафиолетовом свете также помогают отделить подлинник от копии. В сложных случаях прибегают к рентгеноструктурному исследованию. Встречаются и курьёзные природные «двойники» — например, так называемый бамбуковый жемчуг, или табашир, представляющий собой округлые скопления аморфного кремнезёма, образующиеся в полостях бамбуковых стеблей.

Что касается практического применения имитаций в реставрации, то здесь многое зависит от характера памятника. Для восполнения утрат мелкого речного жемчуга, свойственного северным украшениям, стандартные имитации подходят лишь отчасти: их размеры и пластика формы рассчитаны скорее на воспроизведение крупных морских жемчужин. Однако в определённых случаях они могут оказаться полезны — например, для завершения незаконченного плетения, для замены утраченных вставок в кастах на швензах серёг или в качестве дополнительных элементов орнамента, выполненного в технике сажения по бели, где имитация выступает не как основной, а как вспомогательный материал, подчинённый общей композиции изделия.

**Характеристика типичных повреждений жемчужного плетения на примере утрат памятников нач. XVIII - кон. XIX вв. из коллекции ГИМ , РЭМ и Музеев Русского Севера**

Прежде чем перейти к разбору конкретных видов повреждений, которым подвержено жемчужное плетение, стоит остановиться на более общем и фундаментальном вопросе — насколько долговечен сам жемчуг как материал.

В отличие от большинства ювелирных камней, способных сохраняться тысячелетиями почти без изменений, жемчуг по своей природе недолговечен. Его основа — не чисто минеральная, а органо-минеральная: тончайшие арагонитовые пластинки скреплены между собой прослойками конхиолина, то есть белкового вещества, которое неизбежно подвержено старению и распаду. Именно поэтому до наших дней не дошла ни одна из легендарных жемчужин, упомянутых в античных и средневековых источниках, — они попросту не пережили столетий. По оценкам исследователей, срок существования жемчужины составляет от двухсот до трёхсот лет, причём этот диапазон сильно зависит от того, в каких условиях она находилась на протяжении своей «жизни».

Механизм разрушения определяется именно слоистым строением жемчужины. Тонкие пластинки арагонита и разделяющие их органические плёнки по-разному реагируют на перемены температуры, влажности и освещения. Когда условия хранения далеки от идеальных, конхиолин постепенно теряет связанную воду — происходит дегидратация, и органический «клей», скреплявший минеральные слои, усыхает и сжимается. Внешне это проявляется поэтапно: сначала поверхность тускнеет, утрачивая тот мягкий, глубокий отблеск, который ювелиры называют люстром; затем появляется желтоватый или сероватый налёт; позднее по телу жемчужины расходятся трещины, и в конечном счёте она рассыпается на отдельные чешуйки, а потом и вовсе обращается в порошок.

Примечательно, что речной и морской жемчуг стареют неодинаково. Пресноводные жемчужины, как правило, обнаруживают заметно большую

стойкость к разрушительному действию времени. Это связано с особенностями их внутренней архитектуры: у речного жемчуга арагонитовые слои нарастают плотнее, а доля органического вещества распределена несколько иначе, что замедляет потерю влаги и, соответственно, отодвигает момент критической деградации. Морской жемчуг, напротив, при сопоставимых условиях хранения быстрее теряет блеск и начинает расслаиваться

Исторические источники, включая труды Ал-Бируни[3], свидетельствуют о давнем понимании процессов старения жемчуга.

Факторы, негативно влияющие на сохранность жемчуга, включают:

1. Интенсивное световое воздействие
2. Повышенную температуру
3. Высокую влажность
4. Пылевое загрязнение

В ходе исследования был проанализирован ряд памятников, включающих серьги с плетением и головной убор с жемчужным плетением. Особое внимание было уделено состоянию сохранности данных артефактов. В частности, было отмечено, что исследуемые объекты характеризовались рядом повреждений и дефектов:

1)Утраты в жемчужном плетении: наблюдались участки, где первоначальная целостность жемчужного декора была нарушена, что свидетельствует о необходимости реставрационного вмешательства для восстановления исторического облика изделий ( Ил.14).

[3] Фарн А. Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации / А. Фарн. – М. : Мир, 1991. – С. 14.



Ил.14 Утраты на жемчужной сетке-поднизе кокошника с последующей реставрацией (фиксация для предотвращения дальнейшего разрушения ).

2)Некачественная закрепка обнизи: на объемных подвесах и швензах серег были выявлены недостатки в технике крепления жемчужной обнизи, что потенциально могло привести к дальнейшей деградации декоративных элементов (Ил.15).



Ил.15 Частичный роспуск основы крепления серег (конский волос)

3)Загрязнения металлического каркаса: на поверхности металлических частей памятников были обнаружены загрязненные участки, требующие тщательной очистки для предотвращения коррозионных процессов и улучшения эстетического восприятия памятников (Ил.16).



Ил.16 Коррозия металлической основы серьги

4)Загрязнение и разрушение подкладки жемчужного шитья на головных уборах: было выявлено загрязнение текстильной подкладки, на которую крепилось жемчужное шитье. Это  не только ухудшало внешний вид изделия, но и могло способствовать деградации как самой ткани, так и прикрепленных к ней декоративных элементов (Ил.17).



Ил.17 Разрушение подклада венца

Данные наблюдения позволяют сделать вывод о необходимости комплексного подхода к реставрации и консервации исследуемых артефактов, включающего как работу с металлическими и жемчужными элементами, так и с текстильной основой головных уборов.

Важно подчеркнуть, что выбор метода очистки и консервации должен осуществляться с учетом специфики конкретного изделия, его состояния и условий хранения.