

А.Г. КУЛЕШОВ

## ПАМЯТНИКИ ГОРОДЕЦКОЙ РОСПИСИ ИЗ ГОРОХОВЕЦКОГО РАЙОНА ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ

В коллекции музея с. Фоминки Гороховецкого р-на Владимирской обл. находятся два интересных деревянных предмета с городецкой росписью конца XIX в. Они были обнаружены нами во время экспедиции ГРЦФ в 2002 – 2003 гг. Это расписное прядильное донце и расписной мочесник (кузовок без крышки, гнутый из луба, предназначенный для хранения веретен и «мочек» – пучков нечесаного льна и пряжи). Оба изделия имеют определенную художественную и историческую ценность и потому должны занять свое место в ряду известных произведений городецкого художественного промысла и нижегородской живописи в целом. К этому материалу давно проявляют большой интерес исследователи и художники.

Музей в с. Фоминки является филиалом историко-художественного музея-заповедника в Гороховце, старинном русском городе, который издавна славился не только своим целостным, хорошо сохранившимся архитектурным ансамблем XVII – XIX и начала XX в., но и очень развитыми ремеслами. Прежде всего – своим деревянным строительством, искусством плотников, рельефной глухой «корабельной» резьбой и художественной обработкой металла. Музей в с. Фоминки невелик по сравнению с Гороховецким, но располагает ценным собранием памятников материальной и художественной культуры. Все они бытовали когда-то в этом богатом селе, сохранявшем древние традиции народного творчества, что придает особую значимость коллекции местного музея (которую, наверное, следует здесь и оставить, не передавая в Гороховец).

Прежде чем рассматривать конкретные памятники, необходимо ответить на вопрос, который произвольно возника-

ет при знакомстве с названными вещами: как и почему оказались в районе Гороховца произведения городецкого промысла, если здешние мастера так славились своим собственным искусством обработки дерева? Ответить на него возможно.

Ко второй половине XIX в. в России уже существовала четкая специализация отдельных ее районов в развитии ремесла. Каждая территория выделялась своей ремесленной продукцией, имевшей особый спрос и сбыт на российском рынке. Гороховец славился плотниками и резчиками (вслед за волжскими болгарам их называли в Поволжье «якушам»), соседний же Городец, где, как и по всему Нижегородью, было широко развито ткачество, издавна выделялся как центр по производству ткацкого инвентаря (разъемных гребневых прялок, отдельно – прядильных донец, веретен, мочесников, гребней). Считалось, что нижегородская продукция отличается особым качеством. Д.В. Прокопьев, известный исследователь народной культуры, писавший в 1930-е гг. о нижегородских промыслах, приводит важные статистические данные. Исходя из них нетрудно представить себе не только объем этого производства, но и его значение на внутреннем рынке [Прокопьев 1939, 71–74]. Нижегородскую ремесленную продукцию покупали не только по всему Поволжью и Заволжью, но и в других районах Центральной России. Жители Гороховца и окружающих его сел, естественно, не были исключением, они тоже отдавали предпочтение прекрасным нижегородским изделиям, в конце XIX в. – особенно нарядным расписным, которые могли служить подарком (на свадьбу, в день Ангела, в большой христианский праздник). Городецкие расписные прядильные донца (по-местному «дёнца») и мочесники привлекали внимание и охотно приобретались состоятельными людьми. Они одновременно и развлекали своими яркими изображениями, были своеобразным украшением дома, и служили оберегом, залогом счастливой жизни, достатка. После работы пряжа обычно вешала донце прялки на стену, и оно превращалось в настоящую картину. Городецкие мас-

тера торговали своими изделиями на всех крупных ярмарках, в первую очередь – на Макарьевской, а потом Нижегородской, которая территориально находилась недалеко от Гороховца.

Важно отметить, что именно в Нижегородье была изобретена разъемная прялка нового типа, соединившая сразу прялку и гребень. Это усовершенствование не отразилось непосредственно на технологии, но значительно упростило и облегчило сам процесс прядения. Гребневым прялкам начали отдавать предпочтение перед старыми лопастными. В отличие от лопастных, в гребневых украшалась в основном нижняя часть – довольно широкое донце, на котором сидела пряжа. Особенно славилась городецкие прялки, сначала резные, потом живописные. Среди резных с конца XVIII и до 70-х гг. XIX в. выделялась интересная разновидность с инкрустированными рельефными изображениями на донцах. Их любили и ценили очень дорого. Резчики, жившие в Балахнинском р-не в селах по р. Узоле, создавали любопытные композиции с легкой тонировкой в технике скобчатой резьбы с применением вставок из мореного дуба [Прокопьев 1939, 75–77; Василенко 1960, 82–85; Арбат 1966, 113–134; Тарановская, Мальцев 1970; Круглова 1974; Кулешов 2003].

К 70-м гг. XIX в. городецкие мастера отказались от изготовления рельефных прядильных донец (и от сложной резьбы в прялках вообще) и полностью перешли к чисто живописному их оформлению в технике свободной кистевой росписи. В это время она получила широкое распространение в разных районах России. К концу XIX в. традиционной скобчатой резьбы уже не применяли, а если и применяли, то только в отдельных деталях и в сочетании с яркой раскраской. Основную же массу изделий составляли чисто живописные донца, которые быстро завоевали рынок, потому что более соответствовали вкусам и интересам нового, послереформенного времени. Более легкая для исполнения живописная техника открывала народным художникам большие возможности: позволяла увеличить само

производство (при растущей конкуренции это было необходимо) и расширить репертуар изображений, приблизив его к реальной жизни. Новая техника давала и определенные формальные преимущества, усиливая одновременно и реалистическую, и декоративную направленность художественных решений. Ушла каллиграфичность, особая пластическая выразительность прежних рельефных инкрустированных донец, их колористическая строгость и подчиненность фактуре дерева, зато появилось другое качество: яркость, контрастность цветовой гаммы, нарядность живых, почти иллюстративных фигурных композиций, графическая экспрессия. Лучшие памятники, хранящиеся в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Городца, Сергиева Посада, дают представление об этом замечательном искусстве. Им были увлечены потом многие профессиональные художники, восхищавшиеся наивной простотой, изобретательностью, колористической свежестью и графической выразительностью данных произведений.

Известны имена многих народных живописцев Заузоля, которые еще работали в начале XX в. в дд. Курцево, Косково, Савино, Охлабаиха, Репино. Это такие мастера, как Игнатий Лебедев и Игнатий Мазин, Федор Краснояров, семейства Коноваловых, Крюковых, Сундуковых. Зачинателями этого нового искусства считаются Василий Шишкин, Антон Мельников и Гавриил Поляков [Прокопьев 1939, 75–80; Арбат 1966, 124 и сл.; Рогов 1982, 111–134; Рогов 1988, 113–130].

Образы барынь и нарядных господ, характерные для инкрустированных донец, в конце XIX в. постепенно уступают место другим персонажам. Теперь это преимущественно городские жители-мещане и представители преуспевающего купечества. Очень любимы сцены в интерьерах городских домов (чаепития и праздничные застолья), прогулки и выезды в колясках, реже – изображения военных сцен и всадников. Все эти популярные на расписных донцах образы заставляют вспомнить не только произведения П.И. Мельникова-Печерского, писавшего как раз об

этих краях, но и пьесы А.Н. Островского, А.М. Горького. Городецкая живопись на донцах возрождает атмосферу той эпохи, ее вкусы, увлечения, манеры.

Донце, находящееся в с. Фоминки, имеет характерную для конца XIX в. двухчастную композицию: две стоящие женские фигуры в верхней части и трансформированное изображение дерева с птицами по сторонам – в нижней. Донце легко вписывается в ряд городецких памятников конца XIX в. и находит себе аналогии среди произведений этой группы в Государственном Историческом музее, музее Городца и Русском музее. На некоторых городецких донцах, как и на нашем, тоже представлены две, три или четыре позирующие фигуры (две барышни, барышни с кавалером посередине, две барышни и два кавалера) [Жегалова и др. 1967; Воронов 1972, 200–249; Жегалова 1975, 140–145; Жегалова и др. 1983, 102–120]. Сюжет этот нередок. Видимо, он связан с характерным для тех лет увлечением фотографией. Перед «объективом» художника застывают в торжественных позах нарядные персонажи.

Традиционна форма широкой доски донца, с легким скрутлением в верхней части и нешироким обрамлением. Живописное его оформление композиционно состоит из двух частей – двух ярусов, как будто бы не связанных между собой по содержанию. Они разграничены и одновременно объединены широкой орнаментальной полосой черного фриза с легкими белыми зигзагами посередине. Так в народном искусстве передавали струйки дождя, падающего на землю, что в древности служило символом плодородия, богатого урожая, благополучия в хозяйстве и в доме. Здесь это могло быть неосознанным отражением старой традиции, но оказалось очень уместным по смыслу.

Сохранность памятника неполная (несколько повреждена правая женская фигура, фон и орнаментальная растительная вставка с правой стороны), однако хорошо видно, что обрамление донца, замыкающее всю его плоскость, было когда-то ярко красным. Полоса сурика только усиливается в цвете, благодаря наложению



Донце из с. Фоминки Гороховецкого р-на Владимирской обл. Конец XIX в. Фото А.Г. Кулешова.

рядом черной полосы. В результате обрамление в целом кажется более рельефным. Тем не менее, это не оказывает непосредственного влияния на само изображение как в верхней, большей по площади, так и в нижней его части. Фигуры и там, и там даются фронтально, плоско – так, как любили это делать в народном искусстве, где всегда свободно сочетались разные позиции и подходы. В нем не было противоречием любое обособленное совмещение – всё схватывалось сразу, суммировалось. Изображения женских фигур на нашем донце имеют некоторые намеки на объем и глубину, однако эти задачи вовсе не являлись для художника основными. Главное – полнее и эффективнее развернуть изображение на плоскости, передать в нем самое характерное.

Фигурка в темном сине-зеленом платье чуть выдвинута вперед. Ее широкая колоколовидная юбка с блестящими атласными оборками (а именно так воспринимаются здесь ряды белых зигзагов на цветном фоне) чуть перекрывает своим краем



золотисто-коричневатую юбку стоящей рядом. Косое расположение мелких белых пуговиц, идущих от тонкой талии, и диагонально спускающаяся от высокого ворота полоса шитья только указывают на объем, но не разрабатывают его. С одной стороны, есть определенное желание показать глубину – для этого проводится волнистая линия, очерчивающая подолы юбок, но тут же наносится двойная черная прямая линия, обозначающая тесьму на коричневатой юбке. Всё совмещается: объем и плоскость. Доминирует именно плоскость, то есть то, что реально существует и должно быть украшено живописью. Плавный изгиб рук и легкий наклон фигурки в темном платье влево вносит некоторое ощущение глубины, но при этом абсолютно плоскостно, белым овалом дается лицо (точно так же показано и широкое круглое лицо другой женщины). Одинаково плоскостные и их пышные прически с прямым пробором. Стоящие рядом, эти фигуры похожи и непохожи друг на друга. Различаются не только позы и наряды, но и выражение лиц. Рисунок глаз, губ, носа сходен, но не идентичен, и это создает впечатление индивидуального подхода к образу. Последнее даже позволяет говорить о возрастных особенностях изображенных: одна из них, по-видимому, старше, другая – моложе. Это, скорее всего, не подруги и не сестры, а мать и дочь.

Изображения на донцах, как известно, заказывались иногда специально. Нашу прялку или только донце могли подарить и родители, и жених. Изображение в нижней части донца, кажется, намекает на связь со свадебным обрядом. Здесь представлены две птицы по сторонам куста с диковинными черными розами. Этот куст явно напоминает о давней здешней традиции – изображении древа жизни, которое часто встречалось на рельефных донцах дореформенного времени. Мотив древа по существу повторяется и в верхнем, более жанровом изображении. Высокий куст с широкими оливково-зелеными листьями и светлыми цветами в виде плотно закрученных спиралей заполняет не

только свободное поле между двумя женскими фигурами, являясь как бы осью в этой композиции, ее смысловым центром, но и боковые ее части. Точно такие же растительные вставки есть и с левой, и с правой стороны. О том, что спирали – это цветы, говорит изображение на вершине основного, центрального куста: там спираль снабжена лепестками и превращена в настоящую розетку. Осознанно или неосознанно, но за этим стоит определенный символический образ, с которым ассоциируется пожелание богатства и благополучия в жизни.

Мастер легко и свободно работает кистью: плотно накладывает цветное пятно, не использует «оживок» для передачи складок в одеждах, но использует их для фактурных эффектов (в изображении бликов на листьях, которые он передает белыми точками, в рисунке блестящих атласных оборок на юбке, в распускающихся лепестках розы). Очень красивы выбранные им цветовые сочетания, общий неярко колорит всей росписи, тонкие, наподобие лучей, росчерки сурика при изображении орнаментально-декоративных вставок по краям верхней композиции. Еще нет той скорописи, которая появится у более поздних городецких мастеров. Всё делается почти с тонкостью иконописца, а известно, что именно от пришедшего в Курцево для поновления здешней храмовой росписи иконописца Огуречникова и начинается история городецких расписных донц.

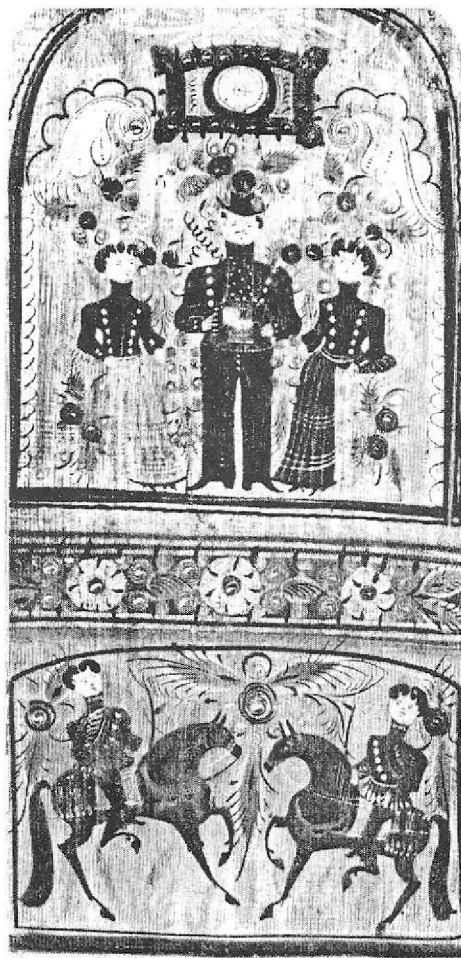
Кроме символического образа древа, который в двух своих разновидностях фигурирует в расписном донце из Фомино, есть на нем и еще одно интересное символическое изображение. Это белый диск, разделенный пополам: одна сторона оставлена светлой, другая – затемнена, что явно указывает на смену дня и ночи, на течение времени. Не случайно заменой этого знака в некоторых донцах становятся часы, входившие в моду в это время и среди состоятельных крестьян. Вокруг белого диска, который уравнивает в композиции **белые лица** женских фигур, художник **опять** **встает** **составляющие**



ся темные стебли и завитки спиралей – еще одно напоминание о плодородии, благополучии и богатстве.

То, что изображение птиц и куста черной розы в нижней части донца вполне более обобщенно, наверное, не случайно. Для мастера оно уже вторично и служит, скорее, данью традиции. Схематичны и изображения на гранях «гнезда», в которое вставлялся гребень прялки. Здесь тоже представлены определенные местной традицией образы: конь, птица и цветок (те же, что и в ранних донцах с инкрустациями мореным дубом). Рисунок почти беглый, однако он свидетельствует о хорошей выучке и мастерстве автора. Художник работает кистью быстро и широко, использует красивые темные росчерки, расходящиеся от розового цветка в виде лучей, черные и белые росчерки – в оперении птицы, и только белые – в гриве черного коня, изображенного с яркой красной упряжью. Пишет он жидко, по легкой грунтовке, в изображениях на самом донце он накладывает краски более плотно и тщательно, иногда используя подмалевок.

Аналогии нашему донцу в сюжете и общем стилевом решении, как уже говорилось, дают произведения из Государственного Исторического, Русского музеев и музея Городца. Все они подтверждают его датировку – последние десятилетия XIX в. Особенно близки два донца из Государственного Исторического музея и донце из Городца – «Две барышни и кавалер», «Две барышни и два кавалера» [Арбат 1966, 113 (цветная иллюстрация-заставка к главе «Черные кони»); Жегалова и др. 1967, № 164–166]. Что же касается самого мастера, то он, как это чаще всего бывает, анонимен. Однако определить его можно, сопоставляя изображения, идентичные по манере. Есть основание говорить о том, что наше донце – работа того же самого мастера, который расписывал одно из прядильных донца Государственного Исторического музея с четырьмя фигурами в верхней части (две барышни и два кавалера) и аналогичное ему донце из Городца. В нижней половине обоих – такие же птицы и цветы, что и в горохо-



Донце расписное. Конец XIX в. Из собрания ГИМ.

вещком донце. Сходны и растительные вставки, и белый диск, разделенный пополам вверх, и орнаментальный фриз между верхней и нижней частями. Манера та же, отличие только в более сложной композиции.

Автором городецкого донца, воспроизведенного в книге Ю.А. Арбата, был Федор Семенович Краснояров, потомственный мастер из Коскова. Следовательно, он же был и автором аналогичного донца из Исторического музея и донца из гороховецкого села Фоминки. Краснояров, видимо, расписывал и второе донце из Исторического музея. Типологическая идентификация, явное сходство с живописной манерой (способ наложения мазка, рисунок лиц, характер оживок, белых



Донце расписное. Конец XIX в. Из собрания ГИМ.

точек, зигзагообразных линий и растительных завитков в орнаменте), сама цветовая гамма, часто использовавшаяся мастером в его повествовательных, насыщенных деталями композициях, – всё это представляется нам достаточным аргументом в пользу предлагаемой атрибуции гороховецкого памятника.

По манере исполнения, по рисунку некоторых деталей можно судить о связи нашего донца с еще одним памятником – донцем из Сергиево-Посадского музея-заповедника. Сергиево-Посадское донце имеет совершенно другую композицию – два всадника по сторонам куста пышно цветущих роз, – но в самой живописной манере есть, как нам кажется, некоторое сходство. Близок рисунок коня, черной розы, птицы (особенно птичьего крыла в

фигуре на «гнезде» гребня), а также использование мелких белых точек, «разживляющих» изображение [Круглова 1974, 215 (№ 105)]. Во всяком случае, и здесь мы имеем дело с мастером того же круга.

Расписной городецкой мочесник, находящийся в коллекции музея с. Фоминки, – второй предмет, которому посвящено наше исследование, – относится примерно к тому же времени, что и рассмотренное выше расписное донце. Даже если мочесник был выполнен на несколько лет позднее, это не меняет сути: всё равно речь может идти только о ранней группе памятников городецкой живописи. Дело в том, что мочесник еще и датирован. Мастер, выполнявший изображения на данном предмете, оставил дату его изготовления. По верхнему краю лицевой продольной стороны (оборотная сторона всегда бывает со швом) довольно крупно написано – «1894», а на дне снизу другой рукой поставлена дата покупки и дарения – «1895».

Основная композиция этого открытого лубяного кузовка находится именно на лицевой его стороне. Это едущая в коляске нарядная дама в розовом платье и черной шляпе (к сожалению, здесь рисунок немного поврежден и форма шляпы не вполне понятна). Коляску везет коренастый темный конь с широким длинным хвостом. Хорошо видна его упряжь, дуга поднята очень высоко. Маленькая голова коня с короткой гривой повернута на зрителя, как и лица находящихся в коляске – дамы и кучера. Кучер – молодой человек в черной поддевке и маленькой короткополой шляпе с пером. Положение ног коня и натянутые широкие поводья, которые кучер удерживает с трудом, показывают, что коляска, замедляя свое движение, готова остановиться. Пучок травы справа у ног коня завершает композицию. Нижний край розово-красного обрамления на этой стороне мочесника одновременно служит и линией земли в условном решении художника. На нее опираются и колеса коляски, и обращенные к нам ноги коня.

Пара других ног дается чуть глубже – тем самым расширяется зрительное пространство этого уплощенного в целом изображения. Сама коляска показана сбоку, колес у нее только два (представлены лишь те, что ближе к нам, и это вполне оправдано). Такое комбинаторное решение характерно для народного искусства. Объем чуть намечен белыми тонкими оживками и самим положением фигур. На первый взгляд, всё очень просто, но создается ощущение целостности и полноты.

При рассмотрении данной живописной композиции, как и при рассмотрении нижнего изображения на прядильном донце, невольно вспоминаются традиционные образы прежних городецких инкрустированных прялок: геральдические композиции с деревом и популярные в то время долевые композиции с едущими каретами. Изменилось время, вкусы, техника исполнения, но привычные изобразительные приемы и образы, видимо, долго еще сохранялись.

Цветовое решение в данном случае также обобщено, как и изобразительное. Контрастно сочетаются розовый, белый, черный, темно-зеленый на золотисто-желтом проолифленном фоне лубяной поверхности. Роспись выглядит яркой, нарядной. Художник применяет свободный кистевой рисунок, не используя контура. Цвет наложен довольно плотно и очень аккуратно. Оживки тонкими белыми линиями заполняют пятно, золотисто-желтый фон просвечивает местами, объединяя всё в целостном гармоничном решении. Еще тщательнее написана крупная распустившаяся роза на оборотной продольной стороне. Она передана в обрамлении темных листьев и стеблей. Точно такие же розы размещены и в боковых частях мочесника, но здесь вместо объемной сердцевины изображены часы. У них красивый белый циферблат с каллиграфически начертанными римскими цифрами и тонкими изящными стрелками. Стрелки остановлены ровно на середине. Художник очень точно повторил часы, которые встречались в то время в богатых домах. В данном случае они являются и симво-

лом долголетия, и символом счастливой размеренной жизни в достатке и радости.

Мочесники расписывали обычно те же мастера, что и донца, но задачи при росписи этих предметов были разные, обусловленные и особенностью формы, и спецификой материала. Прядильные донца были деревянные грунтованные, роспись наносилась на них в два яруса, потому что доска была довольно крупной. Мочесники же сшивались из согнутой полоски луба и имели только деревянное основание. Роспись занимала в них всю поверхность граней (продольные стороны, лицевую и оборотную, и торцовые-боковые). Луб при этом не грунтовали, сохраняя его естественный золотистый цвет. Фигуры в изображениях на мочеснике почти всегда были крупные, как бы выдвинутые на передний план. Цветы на торцовых сторонах, если они использовались, рисовались очень тщательно, с особым прилежанием. Всё это мы наблюдаем и в нашем памятнике.

Прямой аналогией гороховецкому может быть мочесник с городецкой росписью из Горьковского (Нижегородского) музея, датированный 1889 г., опублико-



Мочесник из с. Фоминки Гороховецкого р-на Владимирской обл. Деталь. 1890-е гг. Фото А.Г. Кулешова.



Мочесник из с. Фоминки Гороховецкого р-на Владимирской обл. Лицевая сторона. 1894 г. Фото А.Г. Кулешова.

ванный в свое время в книге Ю.А. Арбата [Арбат 1966, иллюстративная часть]<sup>1</sup>. На основной его стороне, как и в нашем мочеснике, представлена едущая в коляске дама в нарядном платье. Только тут она без головного убора. Дама сидит позади натягивающего поводья кучера, который изображен в похожем длиннополом одеянии. На нем такая же маленькая шляпа с короткими полями. Конь, однако, нарисован по-другому: голова его повернута, он смотрит на зрителя. Коляска также показана немного иначе: она чуть развернута и, кажется, поворачивает к нам (это видно по положению колес). Под ногами коня точно такие же темные пучки травы, обозначающие поверхность земли; они и здесь замыкают композицию. Манера рисунка и размещение изображения полностью совпадают, только создается впечатление, что мастер обрел здесь большую

свободу и уверенность. То, что наш мочесник сделан несколькими годами раньше нижегородского тем же самым мастером, подтверждает надпись в верхнем углу: «1889 года». Начертание цифр абсолютно идентично, рука одна и та же.

Подводя итог сказанному, можно еще раз отметить те особенности, которые отличали городецкие росписи раннего периода (1870-х – 1890-х гг.). Кроме некоторой преемственности в образах и деталях с более ранними рельефными изображениями инкрустированных прядильных донец, в них наблюдается связь с тонкой и точной иконописной манерой, удивительная тщательность и последовательность в исполнении, согласованность композиций. Иную, более широкую, размашистую, экспрессивную манеру демонстрируют произведения первых десятилетий XX в. Этим временем датируется мочесник из собрания Нижегородского музея [Жегалова 1975, 147–149]. Образы его, видимо, повторяют те, что встречались на более ранних предметах такого рода, но манера исполнения другая. Это видно и в

<sup>1</sup> В качестве стилистической аналогии этому произведению автор указывает уже упоминавшееся донце из Сергиево-Посадского (прежде Загорского) музея-заповедника [Круглова 1974, 215 (№105)].





Мочесник. 1889 г. Из собрания Горьковского (Нижегородского) музея-заповедника. Фото Ю.А. Арбата.

фигуре, везущей сани с пряжей, и в очень уж поспешно написанных фигурках пряж. Иногда мочесники начала XX в. вообще украшались только цветочными композициями, как это показывает мочесник из Сергиево-Посадского музея [Круглова 1974, 215 (№ 106)].

Памятники городецкой росписи, обнаруженные в с. Фоминки Гороховецкого р-на, интересны, разумеется, не только тем, что не были опубликованы. Донце и мочесник являются характерными образцами народной живописи данного промысла, причем раннего периода – конца XIX в. Эти вещи связаны с традициями лучших городецких мастеров старшего поколения, что важно для изучения истории промысла.

#### Литература

Арбат 1966 – Арбат Ю.А. Черные кони // Арбат Ю.А. Путешествие за красотой. М., 1966. С. 113–134.

Василенко 1960 – Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII – XX вв. М., 1960.

Воронов 1972 – Воронов В.С. О крестьянском искусстве: Избр. тр. М., 1972.

Жегалова 1975 – Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1975.

Жегалова и др. 1967 – Жегалова С.К., Жижина С.Г., Попова З.П., Просвиркина С.К., Черняховская Ю.С. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. Государственный Исторический музей. М., 1967.

Жегалова и др. 1983 – Жегалова С.К., Жижина С.Г., Попова З.П., Черняховская Ю.С. Пряник, прялка и птица Сирий. М., 1983.

Круглова 1974 – Круглова О.В. Русская народная резьба и роспись по дереву. Из собрания Загорского Государственного историко-художественного музея-заповедника. М., 1974.

Кулешов 2003 – Кулешов А.Г. Городецкое прядильное донце из Гороховца // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. мат. науч. конф. Вып. 5. М., 2003. С. 53–62.

Прокопьев 1939 – Прокопьев Д.В. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939.

Рогов 1982 – Рогов А.П. Кладовая радости. М., 1982.

Рогов 1988 – Рогов А.П. Лики России. М., 1988.

Тарановская, Мальцев 1970 – Тарановская Н.В., Мальцев Н.В. Русские прялки. Л., 1970.