

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия
имени А. Л. Штиглица»

На правах рукописи

Романов Дмитрий Владимирович

**КОМПОЗИЦИОННО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ
ПЕЧАТНЫХ ОРНАМЕНТОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства
(Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель (консультант):
Цветкова Наталия Николаевна,
доктор искусствоведения, доцент

Санкт-Петербург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ПЕЧАТНОГО ТЕКСТИЛЯ	21
1.1 Развитие русского печатного текстиля. Формирование отечественных ситцепечатных производств	21
1.2 Развитие западноевропейских набивных мануфактур и их влияние на формирование ситцепечатной промышленности в России	29
1.3 Формирование Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактур	45
ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНЫХ ОРНАМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX вв.	64
2.1 Влияние технологии печати на стилистику текстильных орнаментов	64
2.2 Ситцевые орнаменты в контексте стилевого развития искусства России второй половины XVIII — начала XX вв.	88
2.3 Влияние имитационных текстильных орнаментов на изобразительные мотивы печатных тканей	102
ГЛАВА 3. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX вв.	124
3.1 Орнаментальные композиции раппортных плательных тканей Санкт-Петербургских ситценабивных производств	124
3.2 Платочные орнаменты Санкт-Петербургских ситценабивных производств	157
3.3 Декоративные ткани Санкт-Петербургских ситценабивных производств	183
 Заключение	 210

Список сокращений.....	212
Словарь терминов.....	215
Список источников и литературы.....	224
Приложение 1. Список иллюстраций.....	240
Альбом иллюстраций.....	255

Введение

Общая характеристика работы. Диссертация посвящена комплексному исследованию художественно-пластических решений печатных орнаментов санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. В рамках работы рассмотрены этапы формирования санкт-петербургских ситцевых мануфактур, определены факторы, обусловившие специфику композиционно-пластических решений их печатных орнаментов, а также проведена систематизация санкт-петербургских ситцепечатных тканей второй половины XIX — начала XX вв. Теоретическая база, подкрепленная вещественными и архивными материалами, позволила сформировать целостное научное представление о предмете исследования.

Актуальность исследования. Период со второй половины XVIII до начала XX вв. является важным этапом социального и культурного развития России. Это связано прежде всего с развитием фабричной и мануфактурной промышленности, во многом изменившей сложившиеся вековые традиции и определившей новый вектор развития ситценабивной промышленности. В России переход от ремесленных мастерских к мануфактурам и фабрикам происходил благодаря заимствованию опыта Европы, где уже ко второй половине XVIII в. существовало значительное количество производств. Принцип работы частной мастерской по изготовлению печатных орнаментальных тканей на заказ сменился на производство продукции, ориентированной на свободный рынок сбыта, что создало спрос на необходимую для производства ситцев отечественную продукцию ткацких, прядильных и химических производств.

Практический интерес к композиционно-пластическим решениям печатных орнаментов санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. обусловлен современным кризисным состоянием российской ситцевой промышленности. В 1990–2000 гг. многие исторически сложившиеся ситцепечатные производства прекратили свою работу, не выдержав

конкуренции с зарубежной продукцией. Это повлекло за собой утрату оригинальной художественно-пластической орнаментальной системы, которая формировалась на протяжении нескольких столетий. Для сохранения исторических ситцепечатных производств и создания конкурентоспособной продукции на российских предприятиях необходимо детальное ознакомление со всеми факторами, определившими успех российской текстильной промышленности второй половины XVIII — начала XX вв. на внутреннем и международном рынках, в том числе исследование орнаментально-пластического комплекса печатного текстиля.

С теоретической точки зрения, изучение истории русской ситценабивной промышленности важно для формирования целостной картины эволюции искусства декорирования текстиля. Приведенные в диссертации сведения могут дополнить современные знания по искусству орнаментации отечественного текстиля как Санкт-Петербурга, так и других регионов России. Изучение сохранившихся до настоящего времени орнаментальных композиций, а также исторического материала, касающегося Санкт-петербургских ситценабивных производств, позволит ввести в научный оборот новые сведения, что представляется актуальным для современного искусствознания.

Степень научной разработанности темы исследования. В настоящее время существует значительное количество научных статей и монографий, посвященных исследованию русских ситцевых орнаментов дореволюционного периода. Тем не менее, нерешенным для современной науки остается вопрос формирования целостного искусствоведческого знания о композиционно-пластических решениях печатных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. Историография обозначенной темы в современном искусствознании остается не проработанной. Объем материалов, посвященных исследованию композиционно-пластических решений Санкт-петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв., чрезвычайно невелик и фрагментарен, не позволяет получить полное представление о художественном своеобразии Санкт-петербургского ситца.

В первую очередь, это связано с тем, что Санкт-Петербургские ситцевые ткани до настоящего времени не исследовались как самостоятельное явление прикладного искусства и не были введены в научный оборот. Данный факт, фактически полностью исключал возможность проведения целостного искусствоведческого анализа и выявления художественной уникальности Санкт-Петербургских ситцевых орнаментов.

Одним из немногих научных трудов, посвященных Санкт-Петербургским ситцевым мануфактурам, можно считать монографию Н. Н. Дмитриева «Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII в.»¹, в которой подробно исследован процесс появления первых ситцевых производств в России, описана экономическая и историческая ситуация, в которой данные производства были сформированы. Следует отметить, что Н. Н. Дмитриев не приводит примеров набивного текстиля и прямо указывает на невозможность анализа вещественных образцов Санкт-Петербургских ситцев в связи с их полной утратой.

Основная часть исследователей анализируют продукцию Санкт-Петербургских ситцевых производств в общем контексте развития отечественных ситцевых орнаментов. В середине и конце XX в. интерес к данной теме был слабо выражен, подавляющее большинство работ данного периода приводят лишь общие и поверхностные сведения о продукции Санкт-Петербургских ситцевых производств.

Среди современных работ можно отметить публикацию М. С. Широковских «Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент»², где проанализированы орнаментальные мотивы печатных, жаккардовых и ремизных тканей, а также выявлены основные виды оформления текстиля дореволюционного периода.

Значимые для настоящей диссертации сведения содержатся в книге «Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв.»³. Исследователи О. Г. Гордеева,

¹Дмитриев Н. Н. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII в. М.-Л., 1935. 309 с.

²Широковских М. С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент // Архитектон: известия вузов. 2018. № 1 (61).

³Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. М., 2004. 224 с.

Л. В. Ефимова, М. А. Кузнецова на базе текстильной коллекции ГИМ изучили развитие истории русского текстиля XVII — начала XX вв. Одна из глав посвящена производству ситцевых тканей, в частности внимание уделено Санкт-Петербургским раппортным и платочным композициям, на основе современных знаний изучены некоторые примеры Санкт-Петербургских ситцев в русле развития отечественной печатной продукции.

В отдельную группу следует выделить современные научные исследования, посвященные отдельным типам печатной продукции Санкт-Петербургских ситцевых производств. Нельзя не отметить научные труды Н. И. Ковалевой. Особо хотелось бы отметить публикации, в которых проведен анализ платочных композиций Санкт-Петербургских ситцев, — «О методах изучения набивных платков и шалей отечественного производства»⁴, «Образ города в памятных платках XIX–XXI вв.»⁵, «От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея»⁶. Автор не только приводит общие сведения об эволюции русского ситца, но и затрагивает узконаправленные темы, в том числе упоминает и Санкт-Петербургские ситцевые орнаменты. В частности, публикация «Образ города в памятных платках XIX–XXI вв.» позволила определить метод проектирования платочных композиций на Санкт-Петербургских производствах XIX в. и сопоставить его с платочной продукцией других регионов России.

Анализ художественных особенностей орнаментальных композиций Санкт-Петербургских ситцев не может быть полным без изучения истории развития отечественных и западноевропейских набивных тканей. Одним из значимых русскоязычных научных трудов, посвященных западноевропейским набивным тканям, можно считать монографию Н. Ю. Бирюковой «Западноевропейские

⁴Ковалева Н. И. О методах изучения набивных платков и шалей отечественного производства / Н. И. Ковалева // Вестник СПбГУПТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. СПб.: СПбГУДТ, 2019. Вып. 2. С. 39–48.

⁵Ковалева Н. И. Образ города в памятных платках XIX–XXI вв. / Н. И. Ковалева // Искусство Евразии. 2020. № 2(17). С. 51–69.

⁶Ковалева Н. И. От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по мат. науч. конф. ГРМ, 2018. СПб., 2019. Вып. XXXI. С. 190–206.

набивные ткани XVI–XVIII вв.»⁷. На основе коллекции текстиля ГЭ исследователь проанализировал развитие набивного орнамента европейских стран. Приведенные в работе сведения в совокупности с другими научными трудами позволили выявить влияние европейской набойки на композиционно-пластические решения Санкт-Петербургских ситцев.

Следует также отметить публикации Т. А. Долгодровой⁸, в которых автор уделит внимание наиболее важным аспектам влияния западноевропейского печатного текстиля на отечественную ситцевую промышленность. Исследования, проведенные на базе отечественного и зарубежного материалов, дают представление о развитии европейской печатной промышленности и ее влиянии на отечественные ситцепечатные производства, в частности вводят в отечественный научный оборот некоторые значимые сведения о Санкт-Петербургских ситценабивных производствах.

В отдельную группу можно выделить исследования, посвященные влиянию отдельных западноевропейских стран на формирование орнаментальных мотивов Санкт-Петербургских ситцев. Ценные для настоящей диссертации сведения содержатся в публикациях М. О. Мухамедшиной «Художественный текстиль Германии и России XVII–XIX вв.: мотивы и техники»⁹, Е. В. Алексеевой «Индия-Европа-Россия: “Великий ситцевый путь”»¹⁰. Данные исследования содержат углубленный анализ отдельных искусствоведческих, исторических и культурных аспектов, влиявших на формирование художественной идентичности Санкт-Петербургского ситца.

Что касается развития отечественной набойки и ситцевой промышленности, следует отметить работы Н. Н. Соболева «Набойка в России. История и способ

⁷Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII вв. М., 1973. 177 с.

⁸Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке // Наше наследие. 2000. № 55. С. 138–144. ; Долгодрова Т. А. Ткани мануфактуры Оберкампа // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 1–2. С. 74–79.

⁹Мухамедшина М. О. Художественный текстиль Германии и России XVII–XIX вв.: мотивы и техники // Культурные тренды 2.0. Россия и Германия: сб. докладов Всероссийской научно-практической конф. Белгород, 2020. С. 219–223.

¹⁰Алексеева Е. В. Индия-Европа-Россия: «Великий ситцевый путь» // Историко-педагогические чтения. 2016. № 20 (2). С. 176–185.

работы»¹¹, «Очерки по истории украшения тканей»¹² и А. Е. Порай-Кошица «Отбельно-красильно-набивной промысел»¹³. В монографии Н. Н. Соболева «Набойка в России. История и способ работы» описана история русской набойки и рассмотрен период перехода от кустарной народной набойки к промышленному производству печатного текстиля. Исследователь опирался на значительную базу исторических примеров и акцентировал внимание не только на композиционном анализе, но и на технологических аспектах, в результате чего сформировалось целостное знание об изучаемом периоде. Другой труд Н. Н. Соболева — «Очерки по истории украшения тканей» — посвящен общему анализу различных видов текстильного декора. В работе содержатся ценные сведения о набивном текстиле Европы, которые были полезны при выявлении влияния европейской набивной традиции на формирование Санкт-Петербургской ситцевой промышленности.

В работе А. Е. Порай-Кошица «Отбельно-красильно-набивной промысел» изучен переходный период от кустарной набойки к промышленному ситцу. Главный акцент сделан на анализе и описании технологических составляющих, которые в совокупности формировали комплекс кустарной набойки. В работе проанализирована взаимосвязь между технологическими аспектами производства и формообразованием орнамента. А. Е. Порай-Кошиц выявляет различия между кустарным и промышленным способами производства печатного текстиля, что является важным, учитывая сходство многих производственных аспектов на начальном этапе.

Среди современных исследований по теме набивных орнаментов значимыми для настоящей диссертации были работы А. В. Кортювича, в частности «Художественные особенности многофигурных сюжетных композиций в декоративном оформлении русских народных тканей XVIII в.»¹⁴, «Лубочные

¹¹ Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М., 1912. 110 с.

¹² Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.-Л., 1934. 433 с.

¹³ Порай-Кошиц А. Е. Отбельно-красильно-набивной промысел // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. Т. 1. СПб., 1913. С. 399–492.

¹⁴ Кортювич А. В. Художественные особенности многофигурных сюжетных композиций в декоративном оформлении русских народных тканей XVIII в. // Культурное наследие России. 2018. № 4. С. 63–73.

мотивы в оформлении русских набивных тканей XVIII–XIX вв.»¹⁵, «Трехчастная композиция архаического типа в оформлении русского народного текстиля»¹⁶. В работах проанализированы некоторые композиционные принципы отечественных набивных орнаментов и проведено их сопоставление с орнаментальными мотивами из разных областей прикладного искусства, например лубка, вышивки и других.

Совокупный анализ обзорной научной литературы, посвященной изучению русской и европейской набойки, позволяет сформировать общее представление о данном виде прикладного искусства и выявить художественный контекст формирования первых отечественных ситцевых орнаментов, в том числе и Санкт-петербургских.

На стилистику орнаментальных композиций Санкт-петербургских ситцев повлиял исторический и культурный контекст, в котором формировался данный вид прикладного искусства. Новый принцип создания орнаментальных композиций был связан с отходом от традиционных форм, существовавших в русской набойке. Этому вопросу посвящены научные публикации А. В. Келлера, в частности «Петербургский портной – законодатель мод первой половины XIX в.»¹⁷, «Ремесленное образование в России второй половины XIX в. – начала XX в.»¹⁸ и другие. Важно также отметить отдельные публикации В. С. Сапожниковой¹⁹, А. П. Уренковой²⁰, М. В. Гурьяновой²¹, где отражено изменение художественно-эстетических особенностей текстиля в исторической перспективе.

Для формирования целостного научного представления о художественно-пластических решениях ситцевых орнаментов оказались важны обзорные работы,

¹⁵Кортович А. В. Лубочные мотивы в оформлении русских набивных тканей XVIII–XIX вв. // Культурное наследие России. 2016. № 3. С. 60–65.

¹⁶Кортович А. В. Трехчастная композиция архаического типа в оформлении русского народного текстиля // Культурное наследие России. 2016. № 1. С. 37–43.

¹⁷Келлер А. В. Петербургский портной — законодатель мод первой половины XIX в. // Россия XXI. 2015. № 1. С. 92–111.

¹⁸Келлер А. В. Ремесленное образование в России второй половины XIX в. — начала XX в.: от «отеческого обычая» к девиантному поведению / А. В. Келлер, А. В. Ефанов // Проблемы духовно-нравственного воспитания в условиях цифровизации образования: сб. мат. регионального научно-практического семинара, Екатеринбург, 14 декабря 2020 г. Екатеринбург, 2020. С. 11–16.

¹⁹Сапожникова В. С. Появление моды как социокультурного феномена // Художественное образование и наука. 2021. № 1 (26). С. 80–88.

²⁰Уренкова А. П. Мода как культурный и социально-психологический феномен // Globus: Гуманитарные науки. 2020. № 4 (34). С. 8–11.

²¹Гурьянова М. В. Мода. Предыстория // Человек. 2016. № 1. С. 50–61.

посвященные технологическим аспектам ситцепечатного производства конца XVIII — начала XX вв. Так, можно отметить публикацию В. П. Голикова «Органические хроматические материалы на основе природных красителей в произведениях искусства: природа, технологии приготовления и применения, методы исследования»²². Вопросы анализа художественно-пластических решений орнамента в зависимости от технологии производства рассмотрены в работах Е. В. Морозовой «Влияние технических особенностей производства печатных тканей на структуру композиции (исторический обзор)»²³, В. Д. Константиновой «Природные красители в русском народном текстиле»²⁴, И. В. Красина «Химическая технология текстильных материалов»²⁵. Предметом исследования вышеуказанных трудов является влияние технологии печатания, крашения, отделки ткани и других технических аспектов на художественные характеристики орнаментальных композиций, что в контексте настоящей диссертации позволяет не только получить комплексные знания по теме, но и в некоторых случаях определить или уточнить атрибуцию отдельных ситцев Санкт-Петербургского производства.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что в современном искусствознании сформировалась научная проблема, связанная с отсутствием исследований, посвященных комплексному анализу орнаментальных мотивов Санкт-Петербургских ситценабивных производств. В настоящее время орнаментальные ткани Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. изучены недостаточно, поэтому комплексное исследование данной темы представляется важной задачей современного искусствознания. Принимая во внимание факт, что производства

²² Голиков В. П. Органические хроматические материалы на основе природных красителей в произведениях искусства: природа, технологии приготовления и применения, методы исследования. М., 2020. 296 с.

²³ Морозова Е. В. Влияние технических особенностей производства печатных тканей на структуру композиции (исторический обзор) // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ — 2018): сб. мат. Международной научно-технической конф., Москва, 11–15 ноября 2018 г. М., 2018. С. 102–105.

²⁴ Константинова В. Д. Природные красители в русском народном текстиле / В. Д. Константинова, А. Е. Третьякова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в.: сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. М., 2019. С. 114–117.

²⁵ Красина И. В. Химическая технология текстильных материалов / И. В. Красина, Э. Ф. Вознесенский ; КНИТУ. — Казань, 2014. 116 с.

Санкт-Петербурга стояли у истоков ситцепечатной промышленности России, можно утверждать, что комплексное исследование данной темы позволит выявить базовые установки, повлиявшие на дальнейшее развитие отрасли.

База источников диссертационного исследования включает архивные материалы, периодические и иллюстративные издания, а также фрагменты орнаментированных тканей Санкт-петербургских ситцевых производств второй половины XVIII — начала XX вв., хранящихся в российских музейных собраниях.

В настоящей работе были изучены архивные материалы из фондов ЦГИА СПб. Среди наиболее значимых следует упомянуть фонды № 1416 «Товарищество Шлиссельбургской ситценабивной мануфактуры. Шлиссельбург 1763–1918», № 757 «Санкт-Петербургская палата гражданского суда. Санкт-Петербург 1780–1868», № 256 «Строительное отделение петроградского губернского правления. Петроград 1867–1917», № 1229 «Фабричная инспекция петроградской губернии. Петроград 1884–1918», № 513 «Петроградская городская управа. Петроград 1870–1918». Данные материалы содержат информацию о выпускаемой продукции Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв., чертежи и описи некоторых мануфактур, отчеты о закупках материалов и красителей для производства, что в совокупности с искусствоведческим анализом исторических образцов ситцевых тканей позволило дополнить имеющиеся знания по данной теме.

Среди значимых для диссертационного исследования источников следует указать периодические издания, выпускавшиеся до начала XX в. В них содержится актуальная для своего времени информация о достижениях ситцепечатной промышленности указанного периода. Особенно хотелось бы отметить периодическое издание «Журнал мануфактур и торговли», в котором содержатся сведения о промышленности, художественно-промышленных выставках и торговых отношениях. Отдельные публикации в данном печатном издании, например, В. О. Нельчинского «О Санкт-Петербургских фабриках»²⁶, Г. Колла «О

²⁶Нельчинский В. О. О Санкт-Петербургских фабриках // Журнал мануфактур и торговли. 1828. № 5. С. 55–48.

художествах в отношении к мануфактурам»²⁷, раскрывают некоторые аспекты развития Санкт-Петербургской ситцевой промышленности.

Важным для настоящего диссертационного исследования является каталог выставки «Шлиссельбургская старина»²⁸. В нем представлены Санкт-Петербургские ситцы дореволюционного и советского периодов из коллекций Музея прикладного искусства ФГБОУ ВО «СПГХПА им. А. Л. Штиглица» и Музея истории города Шлиссельбурга, приведена атрибуция образцов, а также содержатся пояснительные тексты. В настоящее время, данный каталог является единственным иллюстрированным источником, посвященным художественной уникальности Санкт-Петербургских ситцевых орнаментов.

В процессе работы над диссертационным исследованием были изучены коллекции текстиля Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, ГЭ, ГИМ, Музея истории города Шлиссельбурга. На основе собранного вещественного материала была составлена классификация основных видов орнаментальных композиций Санкт-Петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв. и проведен комплексный анализ их композиционно-пластических решений.

Цель диссертационной работы состоит в формировании целостного научного представления о художественно-пластических решениях печатных орнаментов Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв.

Поставленная цель определяет следующие основные **задачи** исследования:

1. выполнить общий обзор этапов развития орнаментов русской и европейской набойки и выявить их влияние на формирование изобразительных мотивов Санкт-Петербургских ситцев;

²⁷Колл Г. О художествах в отношении к мануфактурам // Журнал мануфактур и торговли. 1837. № 5. Ч. 2. С. 132–192.

²⁸Шлиссельбургская старина: каталог выставки. СПб., 2002. 14 с.

2. описать и проанализировать композиционно-пластические решения печатных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв.;

3. провести сопоставление композиционно-пластических решений печатных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв.; на основе проведенного сопоставления выявить основные группы орнаментальных мотивов печатных тканей Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. указанного региона.

Объект исследования — Санкт-петербургские орнаментированные печатные ткани второй половины XVIII — начала XX вв.

Предмет исследования — композиционно-пластические решения печатных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв.

Хронологические границы исследования охватывают период второй половины XVIII — начала XX вв. Нижняя граница исследования обусловлена формированием первой указной ситцепечатной мануфактуры в Санкт-Петербурге. Верхняя граница исследования обусловлена окончанием дореволюционного периода развития печатных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств и переходом к новым принципам формирования художественно-пластических решений печатных тканей.

Географические границы исследования определены территорией распространения ситцевых мануфактур в Санкт-Петербурге и его окрестностях. В рамках обозначенной темы изучены производства, функционировавшие в Санкт-Петербурге, Красном Селе, Шлиссельбурге и их окрестностях в период второй половины XVIII — начала XX вв.

Методология и методы исследования. Методологическую базу исследования составил комплекс методов искусствоведческого анализа, основными из которых являются формально-стилистический метод, сравнительно-

типологический анализ, иконографический метод, метод формально-композиционного анализа, метод анализа технологий.

Формально-стилистический метод основывался на анализе художественной уникальности текстильных орнаментов Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. в сравнении с орнаментами предшествующих периодов. Данный метод позволил определить основные этапы эволюции художественных приемов, повлиявших на формирование Санкт-Петербургских ситцевых орнаментов второй половины XVIII — начала XX вв.

Сравнительно-типологический метод применялся для систематизации и классификации печатных тканей по типам орнаментальных композиций. В рамках данного метода был проведен стилистический анализ сохранившихся образцов Санкт-Петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв., который позволил выявить основные особенности текстильных орнаментальных композиций.

Иконографический метод позволил провести анализ художественно-пластического, композиционного, колористического решений орнаментальных композиций Санкт-Петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв. и выявить ряд устойчивых мотивов, свойственных данному региону и периоду.

Метод формально-композиционного анализа использовался для исследования архивных материалов и фотоматериалов из художественных, исторических музеев и частных коллекций. Данный метод позволил выявить наиболее характерные композиционно-пластические решения Санкт-Петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв.

Метод анализа технологий использовался при выявлении зависимости художественно-пластических решений орнаментальных композиций от техники нанесения рисунка на ткань, состава ткани, введения новых типов красителей, а также иных производственных аспектов, напрямую влиявших на стилистику изображений.

Научная новизна исследования заключается в том, что в рамках диссертации получены системные знания в области композиционно-пластических решений Санкт-петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв. На основе изученных источников, а также научной литературы систематизированы, дополнены и введены в научный оборот сведения, относящиеся к Санкт-петербургским ситценабивным производствам второй половины XVIII — начала XX вв.: выявлены и проанализированы основные группы орнаментальных мотивов тканей указанного региона и периода, проведен анализ их художественно-пластического решения.

В диссертационном исследовании впервые изучены различные виды орнаментальных композиций Санкт-петербургских ситцев второй половины XVIII — начала XX вв., а также проанализированы их художественно-пластические решения. Комплексное исследование позволило выявить имитационные орнаменты Санкт-петербургского региона, которые до настоящего времени не были представлены в научной литературе.

В ходе работы были получены дополнительные сведения, касающиеся мануфактурных клейм продукции Санкт-петербургских ситценабивных производств, что представляется важным в контексте современных исследований исторического текстиля. Данные сведения позволят в дальнейшем атрибутировать образцы печатного текстиля исследуемого периода и региона. В рамках диссертации были атрибутированы некоторые образцы Санкт-петербургских ситцев, в частности на основании сохранившихся клейм удалось атрибутировать образец ткани Красносельской мануфактуры. Кроме того, были уточнены хронологические рамки производства некоторых образцов тканей Шлиссельбургской мануфактуры.

Научная значимость результатов исследования заключается в комплексном изучении текстильных орнаментов Санкт-петербургских ситценабивных производств. В диссертации обобщены и систематизированы имеющиеся сведения по данному вопросу, а также введены в научный оборот исторические образцы печатного текстиля, не публиковавшиеся ранее. Теоретические знания,

полученные в результате диссертационного исследования, могут войти в состав лекционных курсов, посвященных истории развития декоративно-прикладного искусства. Помимо этого, собранные материалы могут стать научной базой учебных пособий для обучающихся по профильным направлениям в высших и средних специальных учебных заведениях. Исследование может являться теоретической основой при составлении каталогов и научно-справочного аппарата к тематическим выставкам. На базе данного материала можно не только разработать аннотацию и этикетаж, но и подготовить каталог с расширенной информацией по орнаментально-художественному комплексу Санкт-петербургских ситценабивных тканей.

Практическая значимость связана с педагогической и научной практической деятельностью. Результаты данного научного исследования могут войти в состав лекционных курсов, посвященных истории декоративно-прикладного искусства, а также могут стать научной базой учебных пособий для обучающихся по профильным направлениям в высших и средних специальных учебных заведениях. В настоящее время теоретические разработки по теме исследования используются в ходе реализации учебного процесса, осуществляемого на кафедре художественного текстиля ФГБОУ ВО «СПГХПА им. А. Л. Штиглица» в рамках следующих дисциплин: «Проектирование в дизайне текстиля» (направление 54.03.01 Дизайн (Дизайн текстиля)), «Дизайн-проектирование в художественном текстиле» (направление 54.03.01 Дизайн (Дизайн текстиля)), «Печать по ткани» (направление 54.03.01 Дизайн (Дизайн текстиля)), «Фотофильмпечать» (направление 54.03.01 Дизайн (Дизайн текстиля)), «Композиция художественно-декоративного оформления спектакля» (специальность 54.05.02 Живопись (Художник-живописец (театрально-декорационная живопись))), «Основы печати» (специальность 54.05.02 Живопись (Художник-живописец (театрально-декорационная живопись))).

Проведенный анализ орнаментов Санкт-петербургских ситцевых производств второй половины XVIII — начала XX вв. может являться теоретической основой для проведения реконструкционно-восстановительных

работ орнаментальных мотивов печатного текстиля, что отражено в некоторых публикациях по теме исследования. Принимая во внимание нестойкость ситцевых образцов к влиянию внешних факторов, под воздействием которых происходит выгорание пигментов и разрушение ткани, и фрагментарность многих орнаментальных мотивов, реконструкция данных исторических образцов представляется актуальной.

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Первые Санкт-Петербургские ситцевые производства сочетали черты отечественных набивных мастерских и опыт европейской ситцепечатной промышленности. Это выражалось как в подходе к производству печатных тканей, так и определило стилистику орнаментов отечественных ситцепечатных мануфактур.

2. В изучаемый период формирование первых уставных ситценабивных мануфактур определялось поисками декоративных решений и совершенствованием технологии печати (в особенности технологии крашения тканей) при помощи выстраивания единой производственной цепочки всех этапов изготовления ткани — от создания печатной формы до финальной обработки.

3. Совершенствование технологии отечественного ситцепечатания, в том числе введение механизированных способов печати, новых методов и материалов для крашения, использование хлопкового текстильного полотна, привело к увеличению количества продукции и разнообразию ситцевых орнаментов. Как следствие, в изобразительных мотивах данного периода и региона нередко наблюдается компиляция различных по структуре и пластике изобразительных форм в одной орнаментальной композиции. Развитие промышленности в Европе и России привело к распространению такого направления ситцевого декора, как имитационные орнаменты, в результате чего орнаментально-пластический язык печатного текстиля обогатился новыми приемами и изобразительными мотивами.

4. Санкт-Петербургские ситценабивные производства заложили основу для развития орнаментально-пластического языка отечественных печатных тканей. Комплексный анализ орнаментов Санкт-Петербургских ситцев позволяет выявить и

классифицировать основные виды орнаментально-пластических решений, которые можно разделить на раппортные композиции и монокомпозиции. Данные композиционные схемы нашли отражение в одежных тканях, интерьерном текстиле, а также штучных изделиях (платки, скатерти и др.)

5. Во второй половине XVIII — начале XX вв. получили распространение орнаментальные мотивы, построенные на сочетании отечественных и иностранных художественных традиций.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования были изложены в 12 публикациях (общий объем 6,06 п. л.), 5 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России (общий объем 3,73 п. л.).

Отдельные положения диссертационного исследования были изложены в докладах на научных конференциях, в том числе Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2023» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023 г.), Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2021» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021 г.), VII Всероссийской национальной научно-практической конференции «Образ, знак и символ сувенира» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021 г.), Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2020» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020 г.), VI Всероссийской национальной научно-практической конференции «Образ, знак и символ сувенира» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Цвет в пространственных искусствах и дизайне» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020 г.), Круглом столе «Цвет в пространственных искусствах и дизайне» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020 г.).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав по три параграфа в каждой, заключения, словаря терминов (92 наименования), списка литературы, списка и альбома иллюстраций (134 изображения). Основное

содержание работы изложено на 193 страницах. Библиография включает 125 наименований.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ПЕЧАТНОГО ТЕКСТИЛЯ

1.1 Развитие русского печатного текстиля.

Формирование отечественных ситцепечатных производств

Производство текстиля в России имеет богатейшую многовековую историю, которая восходит к временам домашнего натурального хозяйства и берет начало в кустарных, мелких ремесленных мастерских. Особое место в этом направлении декоративно-прикладного искусства занимает набивной текстиль, т. е. ткани, в которых орнамент наносится на домотканый холст при помощи деревянной формы — манеры. Набивное дело получило широкое распространение во многих регионах России, оказав большое влияние на развитие всей отрасли текстильного производства, включая выработку волокна, ткачество, беление и иные этапы производства и обработки ткани. В некоторых регионах набивной промысел являлся основным средством заработка населения и значительно влиял на существование ткачества, вышивки²⁹.

Наиболее полную картину истории развития русской набойки можно наблюдать начиная с XVI в.³⁰. Первыми мастерами, вероятнее всего, были иконописцы, которые специализировались на изображении трав, деревьев и растительных орнаментов на иконах и фресках³¹. Их ремесло как нельзя лучше подходило для создания цветочных мотивов на ткани. В дальнейшем мастера по

²⁹Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 399.

³⁰Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 13.

³¹Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 16 ; Громова М. В. Методы проектирования печатного рисунка для набивных тканей в условиях кустарного производства // Наука сегодня: фундаментальные и прикладные исследования. Мат. международной научно-практической конф., Вологда, 27 сентября 2017 г.: в 2 ч. Ч. 2. Вологда, 2017. С. 95.; Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). М.: легпромбытгиздат, 1990. С. 12.

расцветиванию (пестрению) тканей красками получили название «пестрядильники», а производимые ими красочные, пестрые ткани в народе получили название «пестрядь»³². К периоду царствования Михаила Федоровича (1613–1645) относится предположительно первое упоминание о набойщике по миткалю (хлопковому полотну) в России Оверкейко Елизарьеве³³.

Начиная с шестнадцатого столетия в Россию завозили арабские многоцветные выбойки и набойки на хлопке, а также европейские набивные ткани³⁴. Во многом это связано с развитием торговли как внутри страны, так и с иностранными государствами. Орнаменты Турции, Ирана, Китая и Европы обогатили изобразительный язык русского текстиля — в качестве заимствованных мотивов можно привести изображения экзотических гранатов, перцев, гвоздик³⁵. Восточные орнаменты проникали в русское прикладное искусство как напрямую, так и через страны Европы: например, высоко ценились итальянские ткани, основанные на ориентальных мотивах. В некоторых случаях в отечественной набойке присутствовали прямые реминисценции с заграничных образцов или компиляция мотивов из нескольких тканей³⁶. Однако важно заметить, что до конца XVII в. русские набивные орнаменты оставались относительно свободны от прямого иностранного влияния. Если иноземные мотивы и использовались в отечественных печатных орнаментах, то лишь в творческой интерпретации русских мастеров³⁷. В этом процессе именно вкус ремесленника определял характер рисунка. Н. Н. Соболев писал следующее: «Перерабатывая таким образом мало-по-малу иностранные мотивы, русские художники вводили в них и более и более национальных черт, снабжали их необходимыми, по их мнению, добавлениями, изменяли восточную угловатость, не вязавшуюся с их

³²Громова М. В., Морозова Е. В. Становление и развитие искусства Русской набойки кустарного периода // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44. С. 190.

³³Баранов А. А. Исторический обзор хлопчатобумажного производства в России в связи с таможенными тарифами. М., 1913. С. 44.

³⁴Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 40.

³⁵Там же. С. 41.

³⁶Там же. С. 41 ; Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. С. 369.

³⁷Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 25.; Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. С. 19.

эстетическими понятиями, и, наконец, получали ту типичную русскую набойку...»³⁸.

В XVI–XVII вв. набойка стала материалом для знатных, благородных людей, из нее изготавливали церковное облачение, почетные одежды, переплеты книг³⁹, знамена, шатры⁴⁰. Нередко набивные ткани жаловались государем за службу при дворе. Н. Н. Соболев привел пример, датированный 1555 г.: «Октября в 24 день государева жалования дано сокольнику Михею Табулину киндяк...»⁴¹. В данном случае имеется в виду отрез ткани, напечатанный красной краской, или кафтан, выполненный из этой ткани. Позднее, с распространением шелка и парчи, набойка постепенно утратила самостоятельность художественного языка, в основном подражая орнаментам этих тканей⁴². Тем не менее, набивные ткани с характерными для данной техники рисунками нашли применение в качестве подкладочного материала, в том числе для парчовых и бархатных одежд.

В качестве примера набойки второй половины XVII в. можно привести походный шатер царя Алексея Михайловича, в настоящее время хранящийся в Оружейной палате (рис. 2.1)⁴³. Шатер расписан иконописцем Иваном Ивлеевичем Салтановым и имеет набивную подкладку. В орнаменте шатра преобладает западное, а именно немецкое, влияние орнаментальных мотивов, свойственное украшению светских предметов того времени⁴⁴. Рисунок на подкладке, напротив, выполнен в традиционном для России стиле и состоит из подсолнухов, васильков и ежевики, с витиеватыми ветвями и листьями. Стилистика явно отсылает к образцам восточных орнаментов, которые были популярны до XVII в.

Помимо вещественных исторических образцов набойки существует значительное количество книг, описей и актов, в которых упоминаются набивные

³⁸Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 40–41.

³⁹Игнатьева Т. И. Творческое наследие и истории художественного проектирования печатного текстиля // От учителя к ученику: школа рисунка, живописи и дизайна факультета прикладного искусства Московского текстильного Института — Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина: сб. мат. межвузовского научно-практического круглого стола, посвященного памяти Бесчастнова Николая Петровича, Москва, 01 декабря 2021 г. М., 2022. С. 20.

⁴⁰Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 422.

⁴¹Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 20.

⁴²Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. С. 390.

⁴³Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 17.

⁴⁴Там же. С. 26.

ткани⁴⁵. В основном подобные записи содержатся в церковных отчетах, поскольку набойка, как упоминалось выше, повсеместно употреблялась для изготовления облачений для священников, переплетов книг и в иных церковных и культовых предметах.

Начиная с XVIII в. в орнаменте отечественной набойки наряду с традиционными мотивами начинают использоваться элементы иностранной культуры, что связано в первую очередь с политикой Петра I⁴⁶.

Прежде производство тканей носило ремесленный характер, и лишь в период правления Петра I появились первые льняные и суконные мануфактуры⁴⁷. Производство качественного текстильного полотна в России в свою очередь повлияло на развитие ситцевой промышленности, поскольку распространение получили относительно тонкие и широкие ткани, на которые можно было наносить сложные мелкоорнаментированные рисунки. На протяжении еще долгого времени набойка сохранялась в крестьянской среде в виде масляной или кубовой печати по домотканому холсту. Городское население активно знакомилось с западными моделями одежды и образцами тканей, что повлияло на широкое распространение иностранных орнаментальных мотивов.

При изучении набивных полотен, произведенных после XVIII в. следует разделять городской (посадский) и деревенский (сельский) текстиль⁴⁸. В городской культуре произошло сильное расслоение по социальным группам, с чем связано большое стилевое разнообразие предметов декоративно-прикладного искусства того времени. Ремесленники, постепенно приобретающие капитал за счет развития торговых отношений, стремились к обустройству быта и выбору одежды с ориентацией на элитарную часть общества, поэтому в ремесленное сословие проникли новые предметы прикладного искусства. Вместе с тем деревенская культура оказывала влияние на городские мастерские, поскольку исполнителями и

⁴⁵Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 3.

⁴⁶Таньшина З. А. История возникновения текстильной мануфактуры в России // Вестник МГИК. 2008. № 5. С. 281.

⁴⁷Там же. С. 281.

⁴⁸Кортович А. В. Художественные особенности многофигурных сюжетных композиций в декоративном оформлении русских народных тканей XVIII в. С. 63.

рисовальщиками набивных изображений нередко являлись жители деревни, приходившие на заработки в город⁴⁹.

Если в крестьянской среде набойка оставалась традиционной и сохраняла исторические способы производства текстиля, то городские ремесленники, ввиду высокой конкуренции, адаптировали мастерские под запросы времени, стремились к приобретению новых печатных форм, красителей и востребованных типов тканей. Постепенно кустарное и ремесленное производства набивных тканей преобразовывались в более крупные мастерские. Условно их можно разделить на четыре типа: кустарные, мелкоремесленные, полуфабричного типа, красильные и набоечные мастерские общественного характера⁵⁰. В первую очередь они отличались объемом и качеством производимой продукции. Сформированная производственная база легла в основу нового этапа развития набивных и печатных тканей. Во второй половине XVIII в. в России начали возникать первые крупные ситцепечатные мануфактуры в Санкт-Петербургской, Московской и Владимирской областях. Сохраняя в своей основе принцип ремесленной мастерской, ситцепечатные мануфактуры за несколько десятилетий смогли развиваться в крупные фабрики с машинным производством тканей.

Прообразом отечественных мануфактур можно считать синильные мастерские, где производили кубовые орнаментальные набойки. В настоящее время нет однозначного мнения относительно того, в какой момент в России появилась данная техника. Принято полагать, что самые ранние образцы такого текстиля относятся к XVI–XVII вв.⁵¹ Большинство исследователей сходятся во мнении, что такая техника пришла в Россию и Европу из Индии через Персию или Среднюю Азию⁵². Европейские ткани, окрашенные таким способом, носили название «фарфоровые», а орнаменты подражали рисункам из Индии⁵³.

Производство кубовых тканей в России осуществлялось на относительно крупных мастерских и мануфактурах, поскольку изготовление подобных полотен

⁴⁹Там же. С. 64.

⁵⁰Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 399–405.

⁵¹Там же. С. 423.

⁵²Там же. С. 422.

⁵³Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 6.

в кустарных условиях происходило значительно сложнее. В отличие от других способов нанесения орнамента на ткань, кубовый способ заключался в том, что ткань предварительно резервировали по рисунку, после чего кипятили в железном или медном кубе в растворе красителя, часто цвета индиго, что предполагало непрерывность производственного процесса.

Следует отметить, что с появлением ситцевых мануфактур синильные мастерские не утратили своей актуальности, и к середине XIX в. данный промысел еще был распространен как среди городского, так и среди крестьянского населения. Тем не менее, стоит отметить, что из-за конкуренции мастера вынуждены были удешевлять товар и, как следствие, упрощать рисунки — количество цветов сводили к одному, а некоторые способы, например крашение краппом, и вовсе перестали применять⁵⁴. Некоторую роль в упадке синильного промысла сыграло неграмотное использование новых для того времени красителей и химических реактивов⁵⁵. Из-за неправильного закрепления красителей ткани часто линяли, а использование реактивов приводило к снижению прочности материала. По этой причине в конце столетия активно организовывали школы, где обучали красильщиков для работы на частных ремесленных производствах⁵⁶. Квалифицированные специалисты позволили значительно улучшить качество крашения и набойки тканей. Синильно-набоекный промысел хорошо сохранился до начала XX в. в северных и северо-восточных регионах, например, в Олонецкой и Вологодской губерниях⁵⁷.

Первая мануфактура по производству ситцевых тканей в России открылась в Красном Селе, недалеко от Санкт-Петербурга, в середине XVIII в. Ситец — это легкая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с нанесенным печатным или набивным рисунком. Благодаря яркости, тонкости и относительно высокому качеству, по сравнению с масляной набойкой, мануфактурный ситец быстро приобрел популярность в России, к концу XIX в. почти полностью

⁵⁴Там же. С. 425.

⁵⁵Там же. С. 491.

⁵⁶Там же. С. 484.

⁵⁷Там же. С. 430.

вытеснив кустарное производство. Можно говорить о том, что крестьянское искусство набойки в XVIII в. сохраняло традиционный подход в производстве орнаментальных тканей, а в дальнейшем уступило место мануфактурным тканям⁵⁸. Однако в своей основе ситцевые производства во многом использовали опыт набивных ремесленных мастерских, сочетая его с технологиями, заимствованными из Европы⁵⁹. Исследователь Н. Н. Соболев также отмечает, что машинная ситцевая промышленность основывалась на набойке и ручной печати на ткани⁶⁰.

Важно отметить, что в общем развитие орнаментации отечественных ситцев формировалось на стыке русской, европейской и восточной традиций, однако существовали и региональные отличия. В частности, на становление художественного языка санкт-петербургских ситцев в большей степени повлияла европейская традиция. В тканях же московской и владимирской областей велико влияние народных ремесел и народного орнамента, таких как резьба и роспись по дереву, ручная набойка, игрушка и другие⁶¹.

Проследив эволюцию набивного промысла в России, можно отметить, что во второй половине XVIII в. уже существовала необходимая ремесленная база для формирования первых государственных ситценабивных производств. При этом в производственном плане она не могла удовлетворить потребности общества того времени в необходимом объеме печатного текстиля. То есть переход к новому типу промышленности, с одной стороны, опирался на традиционный подход в производстве, вместе с тем, принцип построения орнаментальных композиций требовал серьезной реорганизации и обращения к новым методам создания изображений на ткани. Можно сказать, что появление ситцевой промышленности определялось отказом от традиционных орнаментов (в чистом виде) в сторону

⁵⁸Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 56.

⁵⁹Михайлова Л. В. Растительный орнамент в художественной практике российского текстиля конца XIX — начала XX вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. № 2. С. 212–213.

⁶⁰Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 3.

⁶¹Демьяненко К. М. Этника и ремесла. Ивановский текстиль, сохранение народных традиций // Построение систем управления устойчивым развитием территории: аспекты цифровизации: сб. мат. I Международной научно-практической конф., Иваново, 22 июня 2021 г. Иваново, 2021. Вып. I. С. 24 ; Сивакова К. А. Возникновение печатного текстильного рисунка (набойки) и различные виды его воспроизведения // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК — 2018»: сб. мат., Москва, 20–21 ноября 2018 г. М., 2018. Ч. 3. С. 155.

новых форм производства печатного текстиля⁶². Санкт-Петербургские ситцы в орнаментальной и производственной базе основывались на европейской системе с привнесением отечественных традиций, в отличие от других крупных ситцевых центров, где орнаменты, наоборот, в большей степени базировались на традиционной для России системе с привнесением иностранной традиции.

⁶²Герчук Ю. А. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М., 2013. С. 9.

1.2 Развитие западноевропейских набивных мануфактур и их влияние на формирование ситцепечатной промышленности в России

На формирование отечественной ситценабивной промышленности большое влияние оказал западноевропейский печатный текстиль. С развитием торговых отношений увеличивался культурный обмен между Россией и странами Европы, что отражалось в прикладном искусстве, в частности в печатном текстиле. Благодаря совершенствованию печатной технологии в Европе орнаменты приобретали характерные особенности, в том числе изящество и утонченность рисунка, сложность изобразительных мотивов, прочное закрепление красителей на ткани и износостойкость орнаментального покрытия. Вместе с тем, хлопковые набивные ткани, на которые наносились рисунки, становились тоньше, прочнее и имели преимущество перед грубым миткалем, с которым работали отечественные мастера. Европейские ткани высоко ценились в России и имели большой спрос, что, естественно, заставляло российских ремесленников подражать европейским образцам. Углубленное рассмотрение истории развития европейской набойки и ситцепечатания — предмет отдельного научного исследования, что не является приоритетной задачей данной работы. По этой причине главный акцент нами сделан на характерные особенности развития набойки и ситцепечатания отдельных стран, в большей мере повлиявших на формирование ситцевой промышленности в России. К таковым можно отнести Германию, Францию, Англию, Швейцарию, Нидерланды.

В контексте вопроса о формировании европейской набойки важно упомянуть книгу выдающегося философа, представителя Венской школы искусствознания Алоиза Ригля (1858–1905) «Проблемы стиля. Основы истории орнамента»⁶³ (1893). В данной книге на базе текстильных фондов Венского музея исследователь проанализировал развитие текстильного орнамента, в частности набойки. Другим

⁶³Riegl A. Problems of Style: Foundations for a History of Ornament. Princeton: Princeton University Press, 2018. 448 p.

важным исследователем набивного текстиля можно считать швейцарского доктора филологии, члена Совета по сохранению памятников истории Эльзаса, директора страсбургского Муниципального музея археологии Роберта Форрера⁶⁴ (1866–1947). В течение всей жизни он собирал одну из богатейших коллекций набивного текстиля, по материалам которой написал серию научных трудов. Еще при жизни он разделил свою коллекцию и передал одну часть в Нюрнбергский музей, а другую — в Немецкий музей книги и шрифта в г. Лейпциг⁶⁵. В 1946 г. часть коллекции была передана СССР и в настоящее время хранится в Российской государственной библиотеке. Итогом его научной и коллекционерской деятельности стали две фундаментальные монографии «Набивные ткани византийской, романской, готической и более поздних эпох в развитии искусства» (1894) и «Искусство печати на тканях от Средневековья до эпохи Империи» (1897). Роберт Форрер не исследовал именно русскую набойку, тем не менее, материалы его трудов могут раскрыть некоторые аспекты формирования отечественного набивного и ситцепечатного искусства через влияние европейских традиций.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что искусство орнаментации тканей при помощи красителей берет свое начало в древней Индии⁶⁶. В частности, Роберт Форрер связывал происхождение европейских ситцев с восточной традицией⁶⁷. Причины тому, отчасти, кроются в благоприятных природных условиях данного региона, богатого природными красителями, и жарком климате, необходимом для выращивания хлопка⁶⁸. Из Индии набойка распространилась по всему миру. Плиний в своих трудах упоминает о производстве набивных тканей в Египте при помощи техники резерважа, которая была распространена в Индии на Яве⁶⁹. Крашение ткани, которое тесно связано с

⁶⁴Ковалева Н. И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 4. С. 381.

⁶⁵Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке. С. 138–144.

⁶⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 5 ; Reath N. A. Printed Fabrics // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1925. Vol. 20 (95). P. 143.

⁶⁷Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2021. № 4. С. 52.

⁶⁸Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. С. 158.

⁶⁹Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit / Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg, 1898. P. 8 ; Reath N. A. Op. cit. P. 143.

набивными орнаментами, широко представлено в странах Древнего мира. Например, в Финикии использовалось крашение пурпурной краской, ее применяли для одежд высокопоставленных лиц и императора⁷⁰. Древние римляне применяли для крашения тканей различные природные составы, среди которых можно выделить такие, как корень алканы, орсель, марена, вайда, гранатная корка, железный и медный купорос, естественные квасцы⁷¹. Позднее на однотонные ткани стали наносить орнаменты. Геродот упоминал, что жители Каспийского побережья наносили на свои одежды изображения животных при помощи природных красителей⁷². Помимо этого, набивные ткани были широко распространены в качестве привозного товара, например, древнегреческий географ Страбон (63 г. до н. э. — 23 г. н. э.) свидетельствует о распространении индийских набивных тканей в Греции и Риме⁷³.

До сих пор нет однозначного мнения относительно того, когда именно появилась набойка в Западной Европе. Ее истоки уходят корнями в традиции Древнего Египта и Византии, где был известен способ нанесения узоров на ткань при помощи специальных шаблонов⁷⁴. Самые ранние европейские набойки датируются XII–XIV вв., в них явно прослеживается стилистика позднероманского периода⁷⁵. Первые текстовые упоминания о европейской набойке содержатся в «Трактате о живописи», написанном в конце XIV в. итальянским художником Ченнино Ченнини, который работал в Падуе и Флоренции⁷⁶. В тексте описан процесс нанесения рисунка на ткань при помощи печатной формы. Помимо этого, присутствуют подробные сведения об использовании красителей и применении набивных тканей для создания одежды, текстильных обоев и культовых (церковных) предметов. Роберт Форрер, основываясь на трактате Ченнини, в своей работе привел рисунок печатного приспособления⁷⁷: на нем видно, что ткань не

⁷⁰Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 8.

⁷¹Там же. С. 9.

⁷²Там же. С. 8.

⁷³Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 11.

⁷⁴Там же. С. 11.

⁷⁵Там же. С. 11–12, 17.

⁷⁶Там же. С. 12.

⁷⁷Forrer R. Op. cit. P. 14.

закреплялась на столе, как это было принято у отечественных мастеров, а фиксировалась в месте печати с помощью деревянной рамы, что может являться прообразом печатного станка. Другим важным документом можно считать запись в книге статутах венецианской гильдии живописцев 1441 г.⁷⁸ Запись сообщает о том, что привозные набивные ткани создают высокую конкуренцию тканям местного производства. Следовательно, можно сделать вывод о том, что набойка в Европе не только производилась местными мастерами, но и привозилась из заграницы.

Начиная с первой половины XV в. набойка производилась в Нидерландах, где находились многочисленные мастерские⁷⁹. Возникновение первого крупного производства печатных тканей в Европе относится к 1678 г., его основал в Амстердаме купец Яков тер Гроу (Jacob ter Gouw)⁸⁰. В этом регионе набойка традиционно производилась по льняному холсту масляной краской. В XVI в., с развитием и удешевлением шелкоткачества, заметно уменьшилось число набивных тканей, а мастера перешли к изготовлению книжной графики и деревянной станковой гравюры⁸¹. Книгопечатание Европы, начиная с XV в., активно применяло иллюстрации, выполненные в технике ксилографии, которая во многом схожа с технологией печати деревянными досками на текстиле. Исследователь Т. А. Долгодрова в контексте описания ремесленничества в нидерландском городе Лувене сделала вывод о том, что в тех регионах, где была развита набойка на ткани, развивалось и книгопечатание⁸². Тесная связь данных ремесел привела к смешению изобразительных мотивов, в результате чего текстильные орнаменты соединились с сюжетными мотивами.

В XV–XVI вв. орнаментальный комплекс набивного текстиля пополнился изобразительными мотивами, заимствованными из других техник декорирования текстиля. Например, в печатных тканях появился мотив стилизованного граната,

⁷⁸Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 13.

⁷⁹Там же. С. 14.

⁸⁰Цит. по: Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 75.

⁸¹Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 25.

⁸²Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке. С. 138–144.

пришедший из итальянского шелкоткачества и орнаментальных бархатов⁸³. Помимо заимствования мотивов существовали примеры имитации различных тканей средствами печатного текстиля. Например, в нидерландском городе Утрехте мастера имитировали орнаменты рельефного «рытого» бархата путем тиснения рисунка с помощью деревянных форм⁸⁴. При таком способе деревянная форма под большим давлением прижималась к ткани, в результате в местах рисунка ворс приминался, формируя рельефную поверхность.

В технике набойки выполнялись узоры, имитирующие кружевные переплетения. Изначально такие орнаменты служили наглядным пособием и образцом для кружевниц⁸⁵. В XVII в. выразительные средства кружевного рисунка стали использоваться итальянскими и немецкими мастерами как полноценный художественный прием⁸⁶.

Стоит отметить, что в Голландии (Нидерландах) развитие ситцепечатания происходило с некоторыми отличиями от остальной Европы. В 1550 г. художник Питер Клок путешествовал по странам Востока и Турции и привез оттуда способ окраски ткани при помощи резерважа, который в XVII–XVIII вв. широко распространился в Голландии⁸⁷. Такие набойки получили название «фарфоровые», поскольку визуально были схожи с росписями китайского фарфора⁸⁸.

Можно отметить, что характерными чертами голландской набойки можно считать сближение орнаментальных форм с книгопечатной графикой (сюжетность изображения) и применение печатных орнаментов в качестве имитации других техник декорирования текстиля.

Развитие набивного дела в Германии во многом связано с экономическим развитием страны. В Средние века Германия сильно отставала от Италии, Франции и Нидерландов в производстве дорогих орнаментальных тканей⁸⁹. Этому способствовало относительно низкое развитие технологий печатного текстиля, что

⁸³Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 22.

⁸⁴Там же. С. 15.

⁸⁵Цит. по: Там же. С. 25.

⁸⁶Там же. С. 61.

⁸⁷Там же. С. 37.

⁸⁸Там же. С. 61.

⁸⁹Forrer R. Op. cit. P. 22.

делало немецкие ткани неконкурентоспособными среди продукции других стран. Ткани с набивными орнаментами производились в Германии для внутреннего рынка еще с XIII в., в частности в коллекции Роджера Форрера сохранились образцы набивного текстиля в романском стиле⁹⁰. Изобразительные мотивы тканей имеют строго симметричную композицию с использованием зооморфных, орнитоморфных, флоральных и геральдических мотивов⁹¹. Помимо декоративной функции в них есть и символическое значение, отсылающее к религиозным воззрениям людей того времени⁹². Однако ввиду своей утилитарности набойка подразумевала широкую сферу применения. В частности, Роджер Форрер отмечает, что дошедшие до нашего времени образцы печатных тканей в основном предназначались для ритуальных обрядов или для изготовления «чумных риз», которые в период эпидемии необходимо было часто стирать⁹³.

К XIV в. в германской набойке помимо льна начали использовать шелк и бархат. При этом на бархате средствами печати имитировался так называемый рытый бархат (в котором рисунок формировался за счет разной высоты ворса)⁹⁴. То есть заметна тенденция к имитации дорогих тканей. Так, для набойки в Германии было характерно подражание ценным итальянским полотнам, а не формирование индивидуального художественного стиля⁹⁵.

Во второй половине XV в. в Европе, в частности в Германии, приобрела популярность деревянная сюжетная гравюра, возросший спрос на которую привел к приобщению мастеров-форморезов к новому ремеслу. Однако мастера, занявшиеся искусством ксилографии, не хотели полностью терять связь с набивным промыслом, в результате чего орнаментальные мотивы двух техник перемешивались. В связи с этим считается, что изображение на ткани жанровых

⁹⁰Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке. С. 138–144 ; Reath N. A. Op. cit. P. 144.

⁹¹Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке. С. 138–144.

⁹²Там же.

⁹³Forrer R. Op. cit. P. 31.

⁹⁴Долгодрова Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке. С. 138–144.

⁹⁵Мухамедшина М. О. Цит. соч. С. 220.

сюжетов изначально пришло из стран Западной Европы, а именно из Италии и Германии⁹⁶.

Среди особенностей немецкой набойки следует упомянуть и способ компоновки орнаментов. Узоры наносились на ткань при помощи небольших штампов с позитивным изображением рисунка, что давало возможность создавать различные по структуре композиции с применением тех же печатных форм⁹⁷. В остальных странах Европы чаще встречались более крупные доски с негативным изображением рисунка, краска на которые наносилась на фон, а детали узора оставались не закрашенными⁹⁸.

Главными центрами производства набоек в Германии были монастыри, особенно в области Рейна. В XIV–XV вв. были распространены особые набивные ткани с использованием золотого, серебряного или стеклянного порошка⁹⁹. Технология состояла в следующем: на льняную ткань наносилась черная клеевая краска, затем она посыпалась золотым или серебряным порошком, в некоторых случаях толченым стеклом¹⁰⁰. Таким образом, осуществлялась имитация тканых или вышитых орнаментов. Постепенный экономический рост Германии позволил развиваться ремесленной базе внутри страны, в том числе в области орнаментального текстиля. Однако с появлением мастерских по выработке шелковых и бархатных тканей необходимость в их имитации стала нецелесообразной, что привело к упадку печатной промышленности Германии в XVI в.¹⁰¹

В XVII в. ввиду разорения страны в результате тридцатилетней войны набивные ткани снова приобрели популярность¹⁰². Для данного периода характерен консерватизм в набивном деле, в частности орнаменты наносили ручным способом масляными или клеевыми красками. Следует отметить, что консерватизм набивного ремесла в Германии касался не только технологии, но и рисунков.

⁹⁶Там же. С. 220.

⁹⁷Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 16.

⁹⁸Там же. С. 16–17.

⁹⁹Там же. С. 14.

¹⁰⁰Там же. С. 16.

¹⁰¹Forrer R. Op. cit. P. 30.

¹⁰²Ibid. P. 31.

Например, популярные в XVII–XVIII вв. в Европе индийские мотивы нашли отражение в тканях Германии лишь к концу XVIII в.¹⁰³ Тем не менее спрос на набивные ткани позволил ремесленникам значительно усовершенствовать технологию печати и крашения тканей. Многие мастера стремились узнать составы прочных красителей, которые не подвержены истиранию с поверхности ткани под влиянием механических воздействий. Одним из самых известных производителей печатного текстиля в Германии (Аугсбурге) был Иеремия Нойхофер. На его мануфактуре еще в XVII в. производились краснофонные и красноузорные ткани на основе турецкого красного, секрет которого он приобрел в заграничных поездках¹⁰⁴. Роберт Форрер утверждает, что это самое раннее упоминание данной технологии в литературе.

В 1746 г. начинают производиться ситцы в Мюльгаузене¹⁰⁵. Мануфактуры развивались стремительными темпами, повышался технологический уровень и качество тканей. Среди прочих можно отметить производства, организованные Самуилом Кехлимом, Дельфусом и Шмальцером, на которых работали граверы, печатники и художники из Швейцарии¹⁰⁶. Продукция этих мастерских поставлялась во Францию, где в этот период было наложено ограничение на производство набивных тканей, вызванное запретами Ост-Индийской компании¹⁰⁷.

В 1759 г. в Аугсбурге Иоганном Генрихом Шюле было открыто крупнейшее ситцевое производство в Германии, которое специализировалось на выработке тканей с синим рисунком в технике резерважа при помощи прочных красителей¹⁰⁸. Помимо этого, производились «оттиски с медных досок в краповом красном, коричневые и фиолетовые узоры на белом фоне, красные, черные, фиолетовые и синие грунтовые ситцы, часто отделанные золотом и серебром («Аугсбургские ситцы») синие набойки и т. д.»¹⁰⁹. Все эти ткани выполнялись уже при помощи

¹⁰³Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 37.

¹⁰⁴Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 53.

¹⁰⁵Лидов А. П. Печатание тканей // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. СПб., 1890–1907. Т. XXIII а. С. 513.

¹⁰⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 12 ; Forrer R. Op. cit. P. 46.

¹⁰⁷Там же. С. 12–13.

¹⁰⁸Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 73.

¹⁰⁹Цит. по: Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 54.

различных протрав и резервов. Шюле также использовал для печати медные доски, что еще крайне редко встречалось во второй половине XVIII в.¹¹⁰ Известно, что на производстве работала художница из Гамбурга по фамилии Фридрих¹¹¹. После 1785 г. на мануфактуре была введена в эксплуатацию многоколерная цилиндерная машина, изобретенная шотландцем Белльем¹¹². На продукцию мануфактуры Шюле не ставились клейма, что крайне затрудняет их атрибуцию в настоящее время¹¹³.

На рубеже веков (1792–1813) процветающая германская набойка практически полностью прекратила свое существование из-за войн и уступила место французской и эльзасской печатной промышленности¹¹⁴. Тем не менее, в данный период существовали немногочисленные производства, например, в 1792–1813 гг. в Аугсбурге работала мануфактура Шепплера и Хартмана, которая с 1816 г. под управлением Хартмана и Форстнера поставляла продукцию в Германию, Голландию, Вест-Индию и Россию¹¹⁵. В XVIII в. в народное искусство России стала проникать художественная эстетика стран Европы¹¹⁶. В частности, мотивы немецких орнаментов, построенные на имитации вышивки. Нередко многие ремесла заимствовали орнаментальные мотивы друг у друга. Например, орнаменты набивных тканей могли применяться в вышивке и, наоборот, орнаменты вышивок применялись в печатном текстиле. Стоит отметить, что существовали особенности вышивок разных стран, например, с XVII в. в Германии существовала швальмская вышивка, во Франции — рিশелье¹¹⁷. В швальмской вышивке использовались нити только белого цвета, а основными изобразительными мотивами были растительные, в том числе мотив «древа жизни»¹¹⁸. Разновидности данной техники нашли отражение в европейской набойке и позже перешли в печатные орнаменты России.

¹¹⁰Там же. С. 54.

¹¹¹Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 73.

¹¹²Там же. С. 73.

¹¹³Там же. С. 75, 103.

¹¹⁴Цит. по: Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 54.

¹¹⁵Там же. С. 75.

¹¹⁶Мухамедшина М. О. Цит. соч. С. 220.

¹¹⁷Там же. С. 221.

¹¹⁸Там же. С. 221.

Таким образом, можно отметить, что производство печатных тканей в Германии имеет неоднородный характер, что в значительной степени определялось экономическим состоянием страны. Обобщая изложенные сведения, можно отметить, что для немецких набивных орнаментов характерна интеграция изобразительных форм и приемов, а также имитация средствами печати техник декорирования текстиля.

Развитие искусства набойки в Швейцарии имеет не такую большую историю, как в Германии или Нидерландах. В XVIII в. Швейцария занимала одно из лидирующих положений в ситцепечатании, но утратила его уже к концу столетия¹¹⁹. Во многом столь стремительный рост швейцарской набойки связан с иммиграцией французских гугенотов в Швейцарию в конце XVII в.¹²⁰ (1690–1710). Наиболее известной среди печатников была семья Кехлин, представители которой в XVIII в. работали на мануфактурах Европы и России¹²¹. В 1746 г. Самуэль Кехлин (1719–1776) вместе с компаньонами основал в Швейцарии «Ситцепечатную фабрику Кехлина, Шмальцера и Ко»¹²². Фабрика производила масляную набойку на холсте, но довольно скоро начала применять протравы и производить на их основе красные, фиолетовые и черные набойки, в том числе платочные композиции и крупноузорчатые интерьерные ткани¹²³.

На рубеже XVIII–XIX вв. перед европейскими набивными производствами стояла задача создания более дешевого аналога кашмирских шалей средствами печати¹²⁴. Внук Сэмуэля Дэвид Кехлин в 1811 г. получил первые рисунки белым и синим цветом на красном фоне, выполненные вытравным способом¹²⁵. На базе этой технологии распространение получил новый тип орнаментальной ткани, имитирующий кашмирские шали средствами печати — так называемый меринос¹²⁶.

¹¹⁹Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 94–95.

¹²⁰Там же. С. 94 ; Алексеева Е. В. Цит. соч. С. 180.

¹²¹Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 56.

¹²²Forrer R. Op. cit. P. 46.

¹²³Цит. по: Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 56.

¹²⁴Там же. С. 52.

¹²⁵Цит. по: Там же. С. 56.

¹²⁶Цит. по: Там же.

В конце XVIII в. в деревянные печатные формы включались металлические элементы в виде маленьких гвоздиков, что привело к большей изящности и утончению рисунка¹²⁷. При этом печать на ткани в основном оставалась ручной.

Швейцарская печатная промышленность повлияла на набивное и ситцепечатное дело России, куда ввозились набивные изделия, которым подражали отечественные мастера. В качестве наиболее известного примера можно привести следующий: в 1814 г. швейцарский рисовальщик и гравёр Эдуард Рейнер из Обермейлена создал для императора Александра I партию из 12 шелковых памятных платков, один из которых сохранился в коллекции Форрера¹²⁸ (рис. 3.1). Сюжет посвящен победе России над Францией в 1812 г. В центре композиции расположен портрет императора, а кайма изображает казаков, преследующих отступающих французов на фоне Кремля. В углах — вензеля трех монарших союзников.

Среди восточно-швейцарских производителей печатного текстиля можно отметить семью Вердан¹²⁹. Луи Вердан, основатель компании «Вердан и Ко», поставлял гравировальные валы для ситцепечатных машин на различные производства, в том числе и в Россию¹³⁰. Гравированный орнамент для этих машин был выполнен преимущественно с ориентацией на стилистику европейских орнаментов.

Таким образом, можно отметить, что печатная промышленность Швейцарии влияла на набивные и печатные орнаменты России при помощи импортирования готовой продукции и различного рода элементов, необходимых для производства печатных тканей.

В XVIII–XIX вв. Англия занимала исключительное положение в ситцепечатании¹³¹. Спрос на ситец Англии подтверждается появлением в

¹²⁷Forrer R. Op. cit. P. 61.

¹²⁸ Ковалева Н. И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства. С. 388.

¹²⁹Цит. по: Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 56.

¹³⁰Цит. по: Там же. С. 56.

¹³¹Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 95 ; Thomas P. J. The Beginnings of Calico-Printing in England // The English Historical Review. 1924. Vol. 39 (154). P. 206.

английском языке названия этого вида текстиля. По мнению Е. В. Алексеевой, первое упоминание слова *chintz* относится к 1614 г.¹³² В 1700 г. английский парламент запретил ввоз восточных орнаментальных тканей и разрешил экспорт беленого хлопка, что повлияло на развитие локальных ткацких и набивных производств, продукция которых, в целом, подражала восточным орнаментам¹³³.

Английские мануфактуры шли по пути механизации, удешевления и увеличения объемов производства ситцепечатной продукции, что делало их лидерами в странах Европы и за ее пределами¹³⁴. После падения Наполеона и отмены континентальной блокады английские производители заполнили европейский рынок качественными и дешевыми ситцами, что подтолкнуло европейских промышленников расширять торговые отношения с Востоком¹³⁵.

В Англии текстильные производства имели строгую специализацию по типу вырабатываемых изделий и по стилистике орнаментов¹³⁶. Относительно рано английская промышленность перешла к металлическим печатным формам, что дало возможность наносить детальные рисунки на тонкие шелковые ткани¹³⁷. Формы изготавливались несколькими способами, среди которых можно выделить два основных. В первом случае деревянная пластина инкрустировалась железными вставками, расположенными торцом к печатной поверхности. Рисунок наносился по принципу высокой печати, то есть краска отпечатывалась с выступающих частей формы. Во втором — рисунок гравировали на медной пластине, и печать осуществлялась путем переноса краски из углублений на ткань, как на медной гравюре. Оба эти способа в дальнейшем использовались в машинной печати¹³⁸.

В этот период в европейском и английском ситцепечатании популярность приобрела экзотика, в частности декоративно-прикладное искусство Китая, получившее название «шинуазри»¹³⁹. Художник Ж. Пиллеман славился

¹³² Алексеева Е. В. Цит. соч. С. 177.

¹³³ Там же. С. 95; Forrer R. Op. cit. P. 77.

¹³⁴ Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 114.

¹³⁵ Там же. С. 114.

¹³⁶ Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 102.

¹³⁷ Там же. С. 102–103.

¹³⁸ Там же. С. 103.; Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. С. 19.

¹³⁹ Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 160.

изображением китайских сценок в этом стиле¹⁴⁰. Следует отметить, что такого рода орнаменты ничего общего не имели с традиционным искусством Востока, это была лишь свободная интерпретация образов восточного искусства в сочетании с европейскими орнаментами. Параллельно с этим большую популярность приобрели орнаменты, подражающие стилистике персидских и индийских тканей¹⁴¹.

Благодаря переходу к фабричному типу производства печатных тканей английские ситцы заняли лидирующее положение на европейском рынке и за его пределами. Качество продукции и разнообразие рисунков приводили к их копированию и подражанию локальными производствами разных стран, в том числе и России. Благодаря развитию мореплавания и торговых путей в XVII в. в Европу попадали набивные хлопчатобумажные ткани из Индии и Востока, что и повлияло на появление интереса к набойке¹⁴². Ввиду того, что спрос на восточные орнаментальные ткани был высок, а стоимость велика, в Европе началось производство собственных изделий на индийском хлопке¹⁴³. Во Франции и в Индии техники печати были схожими: сначала наносился контур рисунка, затем раскрашивался от руки, поэтому такие ткани получили название «расписанные» (*les toiles peintes*)¹⁴⁴. Одними из первых их стали производить мастера-гугеноты (в Лангедоке, Провансе, Сентонже)¹⁴⁵.

На развитие французского набивного текстиля повлиял Нантский эдикт 1685 г. и запрет на производство набивных тканей во Франции 1681 г., который привел к эмиграции ремесленников в соседние страны, например в Швейцарию¹⁴⁶. Тем не менее, набивные ткани во Франции имели распространение. Например, стены в замке Бельвю маркизы Помпадур были обтянуты ситцевыми тканями,

¹⁴⁰Там же. С. 160.

¹⁴¹Там же. С. 161.

¹⁴²Там же. С. 29.

¹⁴³Там же. С. 30.

¹⁴⁴Там же. С. 31.

¹⁴⁵Там же. С. 30.

¹⁴⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 11 ; Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 32 ; Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 54–55.

несмотря на указ 1681 г., который запрещал использование ситцев во Франции вплоть до 1759 г.¹⁴⁷

В XVIII в. начался расцвет европейского печатного текстиля, и Франция заняла лидирующую позицию в этой области. Французским рисункам для орнамента начали подражать другие страны¹⁴⁸. До 1735 г. единственным способом нанесения рисунка на ткань во Франции была ручная набивка, которая, ввиду медленности процесса печати, постепенно заменялась машинами с рельефными формами¹⁴⁹. «Первая машина, известная под именем “Пломбины”, появилась во Франции в 1800–1805 гг.»¹⁵⁰. В 1834 г. французом Перро из Руаны была изобретена перротина, которая печатала сразу до трех цветов (в России такая машина появилась в сороковых годах девятнадцатого столетия). По причине конструктивной сложности перротину довольно скоро заменила цилиндерная печатная машина, которая была изобретена в Англии шотландцем Беллем и доработана французом Оберкампом¹⁵¹.

На годы окончания запрета пришлось формирование крупнейшей и самой известной французской набивной мануфактуры Кристофа-Филиппа Оберкампа¹⁵². В 1757 г., будучи еще юношей, он переехал из Швейцарии во Францию, а в 1760 г. основал ситценабивное производство в Жуи на берегу реки Бьевр, недалеко от Версаля¹⁵³. Мануфактура стремительно расширялась и технически совершенствовалась, а в 1783 г. получила статус «Королевской»¹⁵⁴. По этому случаю была выпущена ткань по рисункам, гравированным Ж. Б. Гюэ, где изображался весь производственный процесс¹⁵⁵. Около 1770 г. на мануфактуре в Жуи была установлена машина, печатающая медными досками (размер их достигал

¹⁴⁷Бирюкова Н. Ю. Цит. соч. С. 114–115.

¹⁴⁸Там же. С. 73 ; Колл Г. Цит. соч. С. 134.

¹⁴⁹Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 13.

¹⁵⁰Там же. С. 13.

¹⁵¹Там же. С. 14.

¹⁵²Там же. С. 116.

¹⁵³Там же. С. 117 ; Прохорова А. А. Туаль-де-Жуи: история и современность / А. А. Прохорова, М. В. Громова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в.: сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. М., 2019. Ч. 3. С. 124.

¹⁵⁴Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 132.

¹⁵⁵Там же. С. 132.; Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). С. 17.

более метра в длину), которые к тому времени были распространены в Швейцарии и Англии¹⁵⁶.

На начальном этапе работы мануфактура производила ткани в восточном стиле с изображениями цветов, плодов и птиц¹⁵⁷, а в дальнейшем перешла к производству только европейских мотивов, в том числе орнаментов с изображениями мелких букетиков или так называемых насыпных цветов¹⁵⁸. Одним из важных направлений орнаментации печатных тканей можно считать различного рода сюжетные композиции. В частности, на мануфактуре Жуи производились сюжетные ткани по мотивам басен Жана де Лафонтена¹⁵⁹. На этой же мануфактуре были выпущены сюжетные ткани «Проделки Дон Кихота» (1780 г.) по мотивам романа Сервантеса, «Женитьба Фигаро» по пьесе Бомарше, «Поль и Вирджиния» по роману Бернардин де Сен-Пьер и многие другие¹⁶⁰. Композиционное решение сюжетных тканей строилось на принципе отбора наиболее узнаваемых сцен из произведений, а стилистика изображения напрямую была связана с известными в то время иллюстрациями к произведениям.

В последней четверти XVIII в. ощущалось влияние стиля классицизма на орнаментальные мотивы набивных тканей. В период Великой французской революции мануфактура в Жуи изменила тематику орнаментов, но не прекратила деятельность¹⁶¹. В 1797 г. появилась машина с гравированным цилиндром, что увеличило производительность¹⁶². После смерти Оберкампа в 1815 г. мануфактура начала медленно увядать и в 1843 г. полностью прекратила существование¹⁶³.

¹⁵⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 132.

¹⁵⁷Там же. С. 161.

¹⁵⁸Reath N. A. Op. cit. P. 149.

¹⁵⁹Ткач Д. Г. Литературные сюжеты во французском печатном текстиле второй половины XVIII — начала XIX вв. // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (Инновации — 2014): сб. мат. Международной научно-технической конф., Москва, 18–19 ноября 2014 г. М., 2014. Ч. 3. С. 137.

¹⁶⁰Ткач Д. Г. Литературные первоисточники орнаментальных сюжетных композиций французского печатного текстиля конца XVIII — начала XIX вв. // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2018. Т. 9. № 3. С. 557.

¹⁶¹Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 132.

¹⁶²Там же. С. 142.

¹⁶³Там же. С. 142.

Проанализировав основные этапы развития главных европейских ситцепечатных центров, можно отметить, что набивная промышленность Германии, Франции, Англии, Швейцарии, Нидерландов имела многолетнюю историю формирования и свои сложившиеся традиции. Отечественная набивная промышленность на начальном этапе развивалась обособленно, однако с XVII в. начался процесс подражания европейским способам печати и, как следствие, заимствование орнаментальных композиций, связанным с процессом «аккультурации»¹⁶⁴. В частности, появились сюжетные композиции с пасторальными сценами и заимствовались различные «устойчивые» орнаментальные мотивы.

¹⁶⁴Щербакова Т. Л. Культурная диффузия и синтез как метод формирования новых орнаментальных элементов ивановских тканей XVIII–XIX вв. На основе европейского орнамента // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: итоги 10-летия международной деятельности ШГПУ — Шуйского филиала ИвГУ: мат. XII Международной науч. конф., Москва — Шуя, 04–05 июля 2019 г. М., Шуя, 2019. С. 192.

1.3 Формирование Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактур

В XVIII в. существовало строгое законодательство, регламентировавшее работу предприятий. В 1718 г. Петр I учредил Берг-коллегию и Мануфактур-коллегию, задачей которых являлось осуществление контроля над всей промышленностью России¹⁶⁵. Именно эти организации выдавали особые разрешения, или «указы», на производственную деятельность — с чем связано наименование «указная мануфактура». Можно привести в пример сенатский указ от 15 октября 1751 г., «предписывающий, чтобы никто без разрешения Мануфактур-коллегии “никаких товаров делать не дерзал и не отваживался”»¹⁶⁶. В Санкт-Петербурге формирование первых указных мануфактур в большей степени осуществлялось европейскими предпринимателями, которые создавали производства, ориентируясь на зарубежный опыт. Их деятельность всячески поощрялась со стороны государства.

Переход к мануфактурной промышленности происходил в России медленно, что в первую очередь связано с крепостным правом. Со времен Петра I государственные крестьяне приписывались к заводам, что практически исключало потребность в наемной рабочей силе. На дворянских мануфактурах также работали только крепостные.

Начиная с 1760-х гг. начали возникать капиталистические мануфактуры, первыми из которых были текстильные¹⁶⁷. В этот период английские купцы Вильям Чемберлен (William Chamberlin) и Ричард Козенс (Richard Cozens) сформировали первое уставное ситценабивное предприятие в России. 28 июня 1753 г. в Мануфактур-коллегию был подан официальный запрос с просьбой сформировать «фабрику¹⁶⁸ печатания на полотнах российских и бумажных, каковы делаютца ис

¹⁶⁵Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 59.

¹⁶⁶Цит. по: Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 9.

¹⁶⁷Ковешникова Н. А. Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX — начале XX вв. // Сибирский педагогический журнал. 2009. № 9. С. 241.

¹⁶⁸В работе Н. Н. Дмитриева слово «фабрика», или «фабрикант», употребляется, согласно документам, XVIII в.

хлопчатой бумаги и на шелковых материях, одним колером и разными цветами, как делают во Франции, Голландии и Германии»¹⁶⁹. Помимо этого, предприниматели обещали «делать на оной ситцы и выбойки, как они обязались, по их искусству, без масла, какие делаютца и в других государствах», чтобы обучить новому мастерству отечественных ремесленников¹⁷⁰. Мануфактур-коллегия удовлетворила их ходатайство, и вместе с разрешением производить ситцы и выбойки предпринимателям дали ряд важных привилегий, к которым можно отнести монополию на производство набивных тканей по европейскому образцу. Следует отметить, что монополия не распространялась на кубовую и масляную набойку, что давало возможность существования мастерских такого рода¹⁷¹. Помимо этого, под корпуса мануфактуры был выделен большой участок земли в Красном Селе на правом берегу ручья Безымянного между бумажной и медной фабриками¹⁷². 13 июня 1755 г. «ситцевая и выбойчатая фабрика» Чемберлена и Козенса начала работать¹⁷³. В России это ситцевое производство из-за географического расположения более известно под названием «Красносельская мануфактура».

Мануфактура использовала ручной труд крепостных крестьян и постепенно переходила к механизации производства. В феврале 1757 г. Козенсу и Чемберлену было выдано разрешение на покупку трехсот крепостных крестьян для работы на мануфактуре¹⁷⁴. Практически сразу Р. Козенс установил на предприятии первый ручной каландр — машину для придания ткани глянца и улучшения товарного вида изделия. Позднее фабрика начала закупку механизмов для печати и крашения ткани.

В декабре 1757 г. Чемберлен отошел от дел, и с конца 1758 г. Козенс стал единственным владельцем мануфактуры¹⁷⁵. Следует отметить, что Козенс был лишь предпринимателем и не владел технологией составления красок и химических реактивов, необходимых для печати. Поэтому ему пришлось принять

¹⁶⁹ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 11.

¹⁷⁰ Цит. по: Там же. С. 13.

¹⁷¹ Там же. С. 48–49.

¹⁷² Там же. С. 13–14.

¹⁷³ Там же. С. 11–13.

¹⁷⁴ Там же. С. 18.

¹⁷⁵ Там же. С. 19.

на службу мастера по крашению Христиана Лимана, который не занимал управляющей должности, но был значимой фигурой на производстве¹⁷⁶.

Красносельская мануфактура не была первым отечественным производством мануфактурного типа. В этот период в России существовали уставные предприятия различной специализации, использующие подобный принцип работы. Однако ситценабивная промышленность не была на первом месте в вопросе формирования государственного производства, и на момент основания мануфактуры Козенса и Чемберлена в Санкт-Петербурге и окрестностях уже существовало множество мануфактур, производящих различные товары. Вместе с тем, мануфактура Чемберлена и Козенса была первым уставным ситцепечатным предприятием в России.

Многие исследователи утверждают, что с середины XVIII в. в Москве действовали печатаные мануфактуры Берквиста, братьев Дьяковых, Иконникова, Турчанинова¹⁷⁷. В 1752 г. по указу Мануфактур-коллегии Иваном Берквистом была основана «Выбойчатая фабрика» в селе Покровском под Москвой. Позднее, в 1764 г., уже под названием «Ситцевая и выбойчатая фабрика» куплена московскими купцами Иваном Кашинцевым и Иваном Иконниковым¹⁷⁸. Сведения о функционировании данного производства имеются лишь до середины 1770-х г., после чего дальнейшая его судьба остается неизвестной¹⁷⁹.

В 1753 г., в одно время с мануфактурой Козенса, в Москве сформировались еще три небольшие фабрики: Фабрика иноземца Бегименда Швейды, сведений о которой не сохранилось; Фабрика русских предпринимателей Герасима Дьякова и Алексея Серебрякова, которая работала до 1757 г.; Фабрика русских предпринимателей Ивана и Степана Власовых, которая работала до 1763 г.¹⁸⁰ Примечательно, что, в отличие от мануфактуры Козенса, эти предприятия фактически не имели государственной поддержки и развивались в условиях

¹⁷⁶Там же. С. 36.

¹⁷⁷Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 127.

¹⁷⁸Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 47.

¹⁷⁹Там же. С. 50.

¹⁸⁰Дмитриев Н. Н. считает, что этими четырьмя мануфактурами и ограничивается число «указных» предприятий до монополии Козенса.

рыночной конкуренции. Однако указ о монополии Козенса закрыл все пути к техническому росту таких небольших мануфактур. Им разрешалось производить многоцветные набивные ткани, но только традиционным способом — масляными красками на льняной ткани, что сильно снижало их конкурентоспособность по отношению к производству Козенса¹⁸¹. Данные примеры доказывают, что развитие крупных ситцепечатных мануфактур было возможно путем постепенного развития ремесленных мастерских, в основе которых лежали традиционные для России производственный принцип и подход к созданию орнаментов. Примечательно то, что в дальнейшем именно связь с традицией и постепенная адаптация иностранных влияний позволила московским и ивановским фабрикантам сформировать крупнейшие отечественные ситцепечатные центры.

11 сентября 1758 г. в Санкт-Петербурге возникло первое и последнее указное предприятие Севастьянова и Алексеева, которое производило ткани, печатанные только синей краской, на что не распространялся запрет¹⁸². Интересно, что Севастьянов и Алексеев, как и Козенс, хотели оградить себя монополией от остальных производителей данной продукции, но государство отказало им в прошении. Позже производства такого рода перестали подлежать государственному учету, поэтому сведения о них фактически отсутствуют.

17 сентября 1761 г., в период монополии Красносельской мануфактуры, Даниилом Земским и купцом Иконниковым было подано прошение о заведении ситценабивной мануфактуры по производству тканей с орнаментальными мотивами Востока¹⁸³. Фактически такое производство не нарушало монополии Козенса и не создавало ему конкуренции, поскольку ориентировалось на иную орнаментальную традицию и рынок сбыта. Тем не менее, вокруг этого предприятия разгорелись горячие споры, по результатам которых Земскому и Иконникову в просьбе было отказано. Данный пример демонстрирует злоупотребление монополией и искусственное ограничение развития ситцевой промышленности России второй половины XVIII в.

¹⁸¹Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 50.

¹⁸²Там же. С. 48.

¹⁸³Там же. С. 20.

Важным шагом для отечественных текстильных производств являлся правительственный акт Екатерины II от 31 июля 1762 г., в котором по прошествии десятилетнего срока монополии Козенса позволялось заводить собственные набивные мануфактуры без особого на то разрешения государства¹⁸⁴. Этим законом также полностью ликвидировались все государственные льготы по отношению к Красносельской мануфактуре. После выхода указа начали формироваться новые ситцевые производства. Не считая мануфактуры Берквиста (Кашинцева и Иконникова), первыми ситцевыми производствами этого периода в Москве можно считать мануфактуры 2-й гильдии купца Т. С. Зайцева (1766), 2-й гильдии купца С. А. Малюкова (1767) и другие¹⁸⁵.

В период правления Екатерины II наблюдалось изменение взглядов на формирование крупных предприятий. Императрица полагала, что мелкоремесленные производства, в частности по выработке ситца, требуют меньше затрат на этапе возникновения и товар производят более качественный, поскольку сам владелец может лично контролировать все этапы¹⁸⁶. Вместе с тем, именно в период правления Екатерины II сформировалась Шлиссельбургская мануфактура — одно из крупнейших ситценабивных производств в России по тем временам.

Несмотря на покровительство государства, главной проблемой Красносельской мануфактуры являлась высокая конкуренция со стороны иностранных импортных тканей, которые привлекали покупателей высоким качеством исполнения и красотой рисунка. Поэтому Козенсом было принято решение отказаться от выработки дорогих и сложных по рисунку орнаментов в пользу более бюджетных и простых¹⁸⁷. Параллельно с этим было подано новое прошение в Мануфактур-коллегию, по результатам чего 21 февраля 1757 г. таможенное обложение европейских тканей до 70 копеек за аршин увеличилось в десять раз, что лишало иностранные ткани их конкурентного преимущества относительно продукции Красносельской мануфактуры. Взамен Козенс и

¹⁸⁴Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 206.

¹⁸⁵Там же. С. 51.

¹⁸⁶Баранов А. А. Цит. соч. С. 22–23.

¹⁸⁷Широковских М. С. Цит. соч. ; Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 224.

Чемберлен брались обеспечить ситцами всю северо-западную часть России. Поэтому ввоз с Востока через Астрахань, Оренбург и Темерниковский порт не облагался налогом, пошлины на беленые полотна и ткани в этих регионах оставались прежними¹⁸⁸. Государство строго регламентировало стоимость тканей Красносельской мануфактуры, но по различным причинам, в частности из-за плохой логистики, товар доходил до конечного потребителя по сильно завышенной цене, что способствовало созданию «поддельных» ситцев, особенно в Москве¹⁸⁹.

Стремление к освоению столь масштабного рынка сбыта во многом повлияло на быстрый упадок мануфактуры. Предприятие не справилось с производственными объемами, о чем свидетельствует значительное количество бракованных и низкокачественных изделий, а также невыполнение договорных сроков¹⁹⁰. В документах сохранились многочисленные жалобы от московских купцов, в частности от Ивана Струговщикова о том, что Козенс неоднократно не поставлял им необходимого количества качественных ситцев. Вследствие этого производство Козенса медленно увядало, а в 1783 г. и вовсе прекратило свое существование¹⁹¹.

Красносельская мануфактура формировалась в условиях «меркантилистической политики русского абсолютизма начала и середины XVIII в.»¹⁹², поэтому базировалась на монополии и привилегиях, а не на принципе капиталистической конкуренции, присущей странам Европы, в частности Англии. Такие условия были характерны не только для текстильной промышленности, но и для других производственных отраслей того времени. Из анализа исторических источников можно сделать вывод о том, что вся система монополий и привилегий была направлена скорее на обогащение небольшого круга лиц, чем на продуктивную работу мануфактур¹⁹³. Если принять во внимание многочисленные попытки формирования ситцевых производств отечественными

¹⁸⁸ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 17 ; Демкин А. В. Британское купечество в России XVIII в. 2-е изд., стер. М., 2019. С. 245–246.

¹⁸⁹ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 247.

¹⁹⁰ Там же. С. 22.

¹⁹¹ Там же. С. 43.

¹⁹² Там же. С. 18–19.

¹⁹³ Там же. С. 10.

предпринимателями и жесткое их пресечение со стороны Козенса, можно наблюдать искусственное торможение развития ситценабивной промышленности¹⁹⁴. Благородная идея привнести в Россию новшества европейского ситцепечатания обернулась не прогрессом, а замедлением развития ситцепечатной промышленности. Тем не менее, Красносельская мануфактура все же сделала важный шаг в развитии ситцепечатания в России. Являясь своего рода мостом между Европой и Россией, она значительно повлияла на изменение принципа производства орнаментальных тканей и методов формирования орнаментальных композиций¹⁹⁵. В частности, орнаментальные ситцы Красносельской мануфактуры полностью разорвали связь с традиционным символическим языком русской набойки и перенесли печатный орнамент в область декора, что дало свободу поиска изобразительного языка и трактовки орнаментальных мотивов.

21 марта 1763 г., после отмены монополии Козенса, в Санкт-Петербурге было основано еще одно производство «ситцевой выбойчатой» и «китайчатой» фабрики¹⁹⁶. По личному указу Екатерины II его основали датчанин Христиан Лиман¹⁹⁷ и гофмаклер русского двора Иоганн Каспар Сирициус¹⁹⁸. Христиан Лиман занимал пост ситцевого и выбойчатого мастера у Козенса и владел иностранной технологией изготовления красителей и иных химических составов, что было крайне востребовано в то время¹⁹⁹. При создании Шлиссельбургской мануфактуры он отвечал за проектирование производственных цехов и организацию рабочего процесса, а на Сирициуса возлагалась ответственность за финансовые вопросы. В год основания фабрики Лиман и Сирициус получили в наследственное владение участок земли под мануфактуру по личному указу

¹⁹⁴Там же. С. 51.

¹⁹⁵Ковалева Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX в. История производства и истоки художественной традиции: дис. ... канд. иск., 2022. С. 104.

¹⁹⁶Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 25–26.

¹⁹⁷В разных источниках фамилия имеет вариации.

¹⁹⁸Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 24.

¹⁹⁹Там же. С. 24.

Екатерины II²⁰⁰. Территорию отвели близ Шлиссельбурга, поскольку указ от 23 октября 1762 г. запрещал располагать «фабрики и заводы» на расстоянии ближе, чем 60 верст от Санкт-Петербурга и Москвы²⁰¹. Тем не менее, все фактическое управление мануфактурой осуществлялось в Санкт-Петербурге.

После 1762 г. владельцам мануфактур запрещалось покупать крепостных крестьян, поэтому Лиман использовал наемный труд и рабочих, в отличие от Красносельской мануфактуры, где преимущественно трудились крепостные²⁰². Стоит упомянуть, что во время организации производства между компаньонами произошел конфликт, который на несколько лет отсрочил начало работы мануфактуры. Только с 1767 г., после долгих судебных разбирательств, Лиман стал единственным владельцем Шлиссельбургской мануфактуры и начал производство набивных тканей²⁰³.

Предполагалось, что главным рынком сбыта будет территория столицы и окрестностей, а продукция будет ориентироваться на столичное население²⁰⁴, в отличие от Красносельской мануфактуры, орнаментальные ткани которой в большей степени ориентировались на аристократию²⁰⁵. До введения регулярных поставок качественного полотна для печати вся продукция Шлиссельбургской мануфактуры делилась на товары, напечатанные на тканях заказчика, которых было большинство, и на производимые для убранства императорского двора, которые были гораздо более высокого качества²⁰⁶. Позднее ткани для печати на Шлиссельбургской мануфактуре закупались на Петровской и Спасской мануфактурах, а также использовалось английское беленое полотно. Из них

²⁰⁰ Шлиссельбургская старина: каталог выставки. С. 3 ; Храмов И. В. Шлиссельбургская ситценабивная мануфактура второй половины XIX в. как причина образования планировочной структуры западной части Шлиссельбурга // Системные технологии. 2022. № 4 (45). С. 165.

²⁰¹ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 25.

²⁰² Там же. С. 27 ; Туган-Барановский М. И. Избранное. Русская фабрика в прошлом и настоящем. Историческое развитие русской фабрики в XIX в. М., 1997. С. 144.

²⁰³ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 34.

²⁰⁴ Ковалева Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX в. История производства и истоки художественной традиции. С. 105.

²⁰⁵ Пажитнов К. А. Очерки истории текстильной промышленности дореволюционной России. Хлопчатобумажная, льнопеньковая и шелковая промышленность. Т. 2. М., 1958. С. 55.

²⁰⁶ Широковских М. С. Цит. соч.

производили кретоновые ситцы, платки, изделия из тонкой ткани и коленкора²⁰⁷. На мануфактуре использовался так называемый мюльгаузенский способ печати, прежде не распространенный в России. Такой способ (в отличие от традиционной для набойки краски на основе масла) предполагал использование особых красителей и так называемой заварки ткани, благодаря которой пигмент проникал в структуру волокна и прочно держался на готовом изделии. В дальнейшем такой способ печати применили на своих производствах в Иваново известные фабриканты Соков²⁰⁸, Битримов, Ишинский, Усов, Грачев, Гарелин²⁰⁹.

Мануфактура стремительно развивалась и процветала, с 1775 г. предприятие не только осуществляло набивку рисунка, но изготавливало формы для печати по собственным эскизам, отбеливало ткани и осуществляло финишную отделку текстиля. Практически все производственные процессы, в том числе прокатка ткани, беление, аппретирование были механизированы за счет использования конной силы или водяного привода. Тем не менее, главный процесс ситцепечатания — нанесение орнамента на ткань — долгое время оставался ручным.

В 1814 г. (по другим данным — 1817 г.)²¹⁰ Шлиссельбургская мануфактура уже под управлением Михаэля Вебера первой в России начала выпускать ситцевые орнаментальные ткани, изготовленные при помощи станков с одним печатным валом²¹¹. Данным способом можно было печатать только один цвет, поэтому всю

²⁰⁷Следует отметить, что продукция Санкт-Петербургских ситценабивных производств не ограничивалась только ситцами. Например, по свидетельству Дмитриева Н. Н., на Шлиссельбургской мануфактуре производилась в том числе набивная и китайчатая ткань (разновидность набойки). По этой причине автором настоящего исследования была составлена таблица наиболее распространенных видов печатных тканей, выпускавшихся на Санкт-Петербургских ситценабивных производствах второй половины XVIII — начала XX вв., а также проведена их сравнительная характеристика.

²⁰⁸ Стоит подчеркнуть важность феномена личности Осипа Ивановича Сокова в контексте отечественного ситцепечатания. Как и многие ивановские крестьяне, Соков работал на Шлиссельбургской мануфактуре и специализировался на резьбе печатных досок. Узнав некоторые способы крашения и составления красок, он возвратился в Иваново и применил полученные знания на своем производстве. Данный пример показывает, насколько важным для отечественного ситцепечатания было формирование Санкт-Петербургских мануфактур и насколько сильное влияние они имели на последующее становление ситцепечатных производств.

²⁰⁹Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 405 ; Туган-Барановский М. И. Избранное. Русская фабрика в прошлом и настоящем. Историческое развитие русской фабрики в XIX в. С. 248.

²¹⁰Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 156.

²¹¹Fotter R. Op. cit. P. 83 ; Шлиссельбургская старина: каталог выставки. С. 3 ; Гордеева О. Г. Европейцы и ситценабивное производство в России / О. Г. Гордеева // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2008. № 12 (63). С. 94.

первую половину XIX в. многоцветные ткани производились ручным или полумеханическим способом, а также при помощи перротины²¹². К сравнению, во Владимирской губернии — крупнейшем центре ситцепечатания — механизация происходила гораздо позже, а первая машина-перротина была установлена в 1845 г. на фабрике Алексея Посылина в Шуе²¹³. Механизация значительно повысила качество продукции и увеличила производительность мануфактуры, машины стремительно вытеснили ручной труд, вследствие чего утратились многие традиционные техники печати²¹⁴.

Спустя несколько лет Вебер передал фабрику государству (русской короне) и основал собственное производство по выработке шерстяных печатных тканей и бязи²¹⁵. Ассортимент рисунков Шлиссельбургской мануфактуры был достаточно широким²¹⁶, о чем могут свидетельствовать порядковые номера, сохранившиеся на исторических образцах (рис. 1.3, рис. 1.4). В начале XIX в. наблюдался кризис производства, связанный с прекращением поставок английского беленого полотна — основного сырья санкт-петербургских ситценабивных мануфактур. Внедрение в английское ситцепечатание первых цилиндрических машин привело к тому, что отечественный рынок заполнили хлопковые английские ткани с качественными, стойкими красителями и тонкими рисунками. Усовершенствование печатной технологии позволило англичанам самим производить узорные ткани и продавать их в виде готовой продукции. В 1822 г. Россия для формирования собственного текстильного производства ввела высокую пошлину на привозные ткани с печатным орнаментом, что создавало благоприятные условия для отечественных промышленников. Это привело к развитию ткацкого дела, но в первое время ткани производились из дешевой бухарской пряжи и не могли конкурировать по качеству с иностранными полотнами²¹⁷.

²¹²Механическая печатная машина с плоскими печатными формами.

²¹³Ивановские ситцы: альбом. Л., 1983. С. 19.

²¹⁴Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 5.

²¹⁵Fogger R. Op. cit. P. 83.

²¹⁶ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 54. Л. 1–190; ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 47. Л. 1–150.

²¹⁷Широковских М. С. Цит. соч.

В этот период Санкт-Петербургские ситцы попали под значительное влияние европейских орнаментов. Фабриканты не стремились создавать индивидуальный стиль и предпочитали закупать рисунки для тканей у европейских художников. Во многом из-за копирования европейских образцов и относительно низкого качества изделий ситценабивные мануфактуры Санкт-Петербурга на несколько десятилетий уступили первенство ситцепечатным производствам Москвы и Иваново. В частности, после разрешения импорта ситцев (1820) Шлиссельбургская мануфактура (с 23 ноября 1828 г.) прекратила производство на два года. В 1830 г. возобновило работу уже под управлением мануфактур-советника и кавалера Фридриха фон Битепажа²¹⁸. При нем фабричные корпуса перестраиваются и оснащаются иностранными паровыми двигателями²¹⁹. Продукция фабрики в данный период отличалась высоким качеством, поскольку на производстве была собственная химическая лаборатория для составления красителей, а также значительное количество мастеров иностранцев для составления новых орнаментов (до 20 человек)²²⁰. Помимо механической печати цилиндерными валами на фабрике работало более 100 печатных столов, которые обслуживали 300 мастеров набойщиков. В. О. Нельчинский связывает успех фабрики с ее узкой направленностью производства. В своей заметке «О Санкт-Петербургских фабриках» он сообщает, что разделение ткацкого и печатного производства на отдельные фабрики положительно сказывается как на качестве полотна, так и на печатных орнаментах²²¹.

В 1847 г. мануфактуру приобрела лондонская фирма «Губбарт Дж. и Ко» (Habbard)²²². Джон Губбарт был членом государственного совета Англии, депутатом английского парламента и директором государственного банка. Непосредственно делами на мануфактуре управлял младший сын Джона Губбарда Уильям Эджертон, который переехал в Россию. В начале 1865 г. предприятие было превращено в паевое товарищество и доходы его значительно увеличились. В этот

²¹⁸Шлиссельбургская старина: каталог выставки. С. 4.

²¹⁹Храмов И. В. Цит. соч. С. 168.

²²⁰Нельчинский В. О. Цит. соч. С. 41.

²²¹Там же. С. 41.

²²²Шлиссельбургская старина: каталог выставки. С. 5.

период произошла реорганизация печатных станков и паровых машин, ткани производились только машинным способом и лишь самые дорогие рисунки для частных заказов набивались вручную. При Губбарте был возведен комплекс краснокирпичных заводских построек, который сохранился до настоящего времени (рис. 6.1) и по праву считается выдающимся памятником промышленной архитектуры²²³. К концу столетия фабрика производила высококачественные ткани, за что получила право наносить на свою продукцию государственный герб Российской Империи²²⁴. В начале XX в. директором мануфактуры был подданный Великобритании, купец 1-й гильдии Э. Э. Джеллибранд²²⁵.

В советское время постановлением Президиума ВСНХ от 4 марта 1919 г. Шлиссельбургская ситценабивная мануфактура была национализирована и вошла в состав предприятий «Петрохлопка». В 1926 г. ее переименовали в Ленинградскую государственную ситценабивную фабрику им. Петра Алексея (рис. 1.6). Под этим названием она продолжила работу до 1940-х гг., после чего территорию передали Шлиссельбургскому судостроительному заводу²²⁶.

В 1772–1773 гг. сформировалось еще одна указная мануфактура «Петербургского района» — Славянская ситцевая и выбойчатая «фабрика» Катерины Шейдемановой, основанная на месте впадения реки Славянки в Неву²²⁷. Основателем мануфактуры был датчанин Иоганн Иохим Шейдеман, который вместе с Лиманом работал на производстве Козенса и 9 июля 1770 г. получил разрешение на формирование собственного предприятия²²⁸. Мануфактура была аналогичной производствам Лимана и Козенса как в плане организации рабочего процесса, так и в производимых изделиях²²⁹.

Фактически организацией и управлением мануфактурой занималась Катерина Маргарет Шейдеманова — жена владельца, поскольку сам Шейдеман 30

²²³Храмов И. В. Цит. соч. С. 168 ; ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 6^А. Л. 13–15 ; ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 20. Д. 78. Л. 1–9.

²²⁴ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 5^А. Л. 5–7 ; Отчет о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в Санкт-Петербурге. СПб., 1871. С. 28.

²²⁵Боханов А. Н. Деловая элита России 1914 г. М., 1994. С. 134.

²²⁶Храмов И. В. Цит. соч. С. 170.

²²⁷Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 34, 39, 40.

²²⁸Там же. С. 34–35.

²²⁹Там же. С. 39.

января 1771 г. пропал без вести при неизвестных обстоятельствах²³⁰. Несмотря на внушительные капиталовложения на первых этапах, мануфактура просуществовала недолго и к 1775 г. полностью прекратила деятельность из-за внутренних распрей между владельцами²³¹. Дальнейшая история фабрики не представляет особого интереса с точки зрения ситцепечатания. Ее выкупил барон А. Н. Строганов и в 1784 г. перепродал купцам Лаврентию Броуверу, Руселу и Кайзеру, которые перевели производство на Выборгскую сторону в дом Гаврилы Иванова. После этого, в 1792 г., Броувер перенес мануфактуру на Петербургскую сторону на берег реки Петровки в дом придворного банкира барона Фредерикса²³². Так, мануфактура стала небольшим производством. К сожалению, в настоящее время неизвестны примеры текстильных изделий данного предприятия ввиду непродолжительного периода его функционирования. Тем не менее, учитывая работу Шейдемана на Красносельской мануфактуре, можно предположить, что принцип работы и ассортимент орнаментальных тканей мало чем отличались от вышеупомянутых производств.

Санкт-Петербургские ситцевые производства фактически ограничиваются тремя вышеописанными²³³. Об этом свидетельствует «Роспись о состоящих в России ситцевых фабриках», составленная Лиманом по требованию Комиссии о коммерции в 1793 г.²³⁴ В этот период если и возникали иные ситцевые производства, то столь же быстро прекращали деятельность, не оставляя скольконибудь существенного наследия²³⁵. Следует отметить, что в Санкт-Петербурге существовал ряд мелких производств, в том числе производство Никласа Вульфа, платочные мануфактуры Каспара Люзингера, мануфактура Бальтазара Галати, производство Андрея Тама. Несмотря на относительно большой список

²³⁰Там же. С. 39.

²³¹Там же. С. 40.

²³²Там же. С. 42.

²³³Имеются упоминания еще об одном ситцевом производстве, расположенном на Выборгской стороне в наемном доме майора Кузьмина. Производство основал англичанин Никлас Вульф, и, по всей видимости, оно функционировало на рубеже XVIII и XIX вв. Более никаких сведений не сохранилось.

²³⁴Цит. по: Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 42.

²³⁵Там же. С. 42.

производств, все они не оставили сколько-нибудь серьезного наследия, а примеры их продукции неизвестны в настоящее время.

Таким образом, можно отметить, что до 1790-х гг. в Санкт-Петербурге и его окрестностях фактически существовала монополия двух ситценабивных производств — Красносельской и Шлиссельбургской мануфактуры, — а после закрытия первой Лиман стал единственным монополистом. Остальные ситцевые производства, работавшие по принципу Красносельской мануфактуры, изготавливали ситцы незаконно, с чем связано отсутствие достоверных сведений о них.

Политика Екатерины II в отношении текстильной промышленности оказалась действенной. Повышение ввозных пошлин на импортные товары, упрощение ввоза сырья и поддержка отечественной промышленности привели к резкому увеличению производственной отрасли России, в частности ситцепечатных мануфактур²³⁶. В год смерти Екатерины II (1796) в России числилось более 10 ситцевых производств²³⁷.

Новый этап формирования ситцепечатной промышленности в России, в частности в Санкт-Петербурге, пришелся на XIX в. В этот период произошел технический прорыв, вводились печатные станки и паровые машины. Промышленность перешла на путь гонки за технологиями. Производства, до этого годами развивавшиеся в условиях ручного труда, теперь не могли быть конкурентоспособными без механизации рабочего процесса. Санкт-Петербург потерял первенство в изготовлении ситцев и уступил его Москве и Владимирской области. Однако продолжали функционировать старые и открывались новые производства. Санкт-Петербургские мануфактуры являлись пионерами отечественной ситцевой промышленности и способствовали распространению данного вида прикладного искусства в других регионах России. Доказательством тому можно, например, считать ивановских мастеров ситцепечатания, которые приобретали опыт на Красносельской и Шлиссельбургской мануфактурах, а затем

²³⁶Иоксимович Ч. М. Мануфактурная промышленность в прошлом и настоящем. М., 1915. С. 2.

²³⁷Там же. С. 2.

применяли его на собственных производствах²³⁸. «Для того, чтобы выяснить некоторые вопросы, связанные с организацией текстильного производства, с технологией красителей и техникой ситцепечатания, ивановские предприниматели начиная с 1760-х гг. совершают регулярные поездки в Петербург и Шлиссельбург. Речь идет не о каких-то эпизодических рейсах, а о постоянной связи с Петербургом, стремлении иметь постоянную надежную информацию обо всем новом, что появляется в ситцепечатном производстве»²³⁹. В качестве примера можно привести деятельность ивановского промышленника Осипа Сокова. В течение семи лет (1780–1787) он работал на мануфактуре Чемберлена и Козенса²⁴⁰. По другим данным, в этот период Соков работал на Шлиссельбургской мануфактуре²⁴¹. Узнав секрет изготовления стойких красителей и технологию отбеливания тканей, Соков возвратился в Иваново и в 1787 г. открыл небольшое производство. Благодаря его деятельности на ивановских мануфактурах начали вырабатываться ткани с использованием прочных заварных красителей. Известные на весь мир ивановские кумачовые ситцы с пестрыми орнаментами из роз и восточных огурцов, которые производились на фабриках «Торгового дома А. и А. И. Барановых», «Товарищества Куваевской мануфактуры», «Товарищества мануфактур И. Гарелина с сыновьями» и других²⁴², в своей основе имели производственный принцип и подход к производству орнаментов, заложенный именно на мануфактурах Санкт-Петербурга.

Новый этап развития Санкт-Петербургских ситцевых производств произошел в 1860–1880-е гг. и связан в первую очередь с переходом от мелкого мануфактурного производства к фабричному²⁴³. Наиболее крупным можно считать основанную в 1834 г. ситценабивную фабрику швейцарского предпринимателя Якова Лютша (1793–1848) на Кожевенной линии Васильевского острова. В 1860–

²³⁸ Ковалева Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX в. История производства и истоки художественной традиции. С. 105–106.

²³⁹ Соловьев В. Л. Ивановские ситцы: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1990. С. 10.

²⁴⁰ Там же. С. 10.

²⁴¹ Экземплярский П. М. Ч. 1: Дооктябрьский период // История города Иванова: в 2 ч. Иваново, 1958. С. 37.

²⁴² Щербакова Т. Л. Традиционный мотив ивановских ситцев «персидский огурец» в трактовке современного ивановского текстильного дизайна // Проблемы текстильной отрасли и пути их решения: сб. науч. трудов Всероссийского круглого стола с международным участием, Москва, 22 декабря 2020 г. М., 2021. С. 268.

²⁴³ Широковских М. С. Цит. соч.

1880-е гг. ситценабивная фабрика активно развивалась, в 1876 г. получила название «Товарищество ситценабивной фабрики Я. Лютш»²⁴⁴.

Во второй половине XIX в. другим крупным производством Выборгской части Санкт-Петербурга считалось предприятие семьи купцов Гук. Мануфактура была основана в 1823 г. английским подданным В. А. Гуком²⁴⁵. В 1885 г. на базе данных производств было создано первое товарищество мануфактур «А. В. Гук». К концу столетия деятельность мануфактуры была убыточной, в результате чего производства Гука, как и фабрики Я. Лютша, в 1899 г. были приобретены промышленниками Ворониными и вошли в состав «Акционерного общества А. И. Воронин, Лютш и Чешер»²⁴⁶.

В 1918 г. на основании Декрета СНК «О национализации предприятий различных отраслей промышленности» фабрика перешла в собственность Советской Республики. Позднее, в 1919 г., «Воронин, Лютш и Чешер» вошла в состав Петроградских хлопчатобумажных фабрик РСФСР «Петрохлопок» под новым названием «Василеостровская государственная ситценабивная фабрика». В 1922 г. предприятие получило имя Веры Слуцкой. На тот момент это была крупнейшая из семи ситценабивных фабрик Санкт-Петербурга²⁴⁷. Во время Великой Отечественной войны она производила жизненно необходимые текстильные изделия: ткани для одежды и нужд фронта. В послевоенные годы производство успешно функционировало до распада СССР и в 1993 г. полностью прекратило работу из-за финансовых проблем. Так, завершилась история одного из крупнейших ситцевых производств в Санкт-Петербурге. Исследователь санкт-петербургской текстильной промышленности М. С. Широковских писала, что ассортимент тканей этой мануфактуры дореволюционного периода не сохранился до нашего времени²⁴⁸. Однако сохранились ткани последних лет работы производства. Свидетельством тому является выставка «Текстильный дизайн

²⁴⁴ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2603. Л. 1–283.

²⁴⁵Барышников М. Н. Создание текстильного треста в Петербурге в начале XX в. // Российский журнал менеджмента. 2011. № 2. С. 128.

²⁴⁶ЦГИА СПб. Ф. 1229. Оп. 1. Д. 333. Л. 1–10.

²⁴⁷Цит. по: Широковских М. С. Цит. соч.

²⁴⁸Там же.

фабрики им. Веры Слуцкой», состоявшаяся 25.04.2021 – 16.05.2021 в галерее «Здесь на Таганке». На выставке были представлены эскизы и образцы тканей, отражающие работу последних лет функционирования текстильного производства.

В тематических публикациях начала XX в. существует упоминание о ситцепечатной фабрике Паля в окрестностях Санкт-Петербурга по Шлиссельбургскому тракту (Александровское село)²⁴⁹. К сожалению, до нашего времени не сохранилось атрибутированных образцов ситцевых орнаментов данного производства. Известно лишь то, что на фабрике печать осуществлялась механическим способом медными гравированными валами (1–1,5 аршина в длину, 1/3–1/4 аршина в диаметре) в один или несколько цветов методом глубокой печати. Производство было полного цикла и выпускало значительное разнообразие орнаментированных тканей и производило порядка 30 миллионов аршин ткани в год²⁵⁰.

Подводя итоги главы, можно сделать ряд выводов.

Русская и европейская набивная промышленность оказала значительное влияние на продукцию основных ситцепечатных центров России, к которым можно отнести Санкт-Петербург, Москву и Владимирскую область (Иваново). В первую очередь следует отметить применение на ситцевых производствах ряда технологических и художественных приемов, применявшихся в набивном текстиле. При этом одним из главных отличий ситцевых орнаментов от набивных можно считать отход от традиционной символической составляющей орнамента в область декора и свободной трактовки орнаментального языка. То есть переход к новому типу промышленности, с одной стороны, опирался на традиционный подход в производстве, вместе с тем, принцип построения орнаментальных композиций требовал серьезной реорганизации и обращения к новым методам создания изображений на ткани. Можно отметить, что в общем развитие отечественных ситцев формировалось на стыке русской, европейской и восточной

²⁴⁹ Бахтиаров А. А. Ткацкая хлопчатобумажная мануфактура и ситценабивная фабрика: краткое описание, как постепенно из хлопка выделывают нитки, пряжу, ткнут хлопчатобумажные ткани и набивают ситец // Техника, ремесла и сельскохозяйственная архитектура. СПб., 1905. С. 10.

²⁵⁰ Там же.

традиций прикладного искусства. К региональным же отличиям можно отнести те базовые установки, на которых формировался художественный язык каждого региона. В частности, Санкт-Петербургские ситцы в орнаментальной и производственной базе основывались на европейской системе с привнесением отечественных традиций, в отличие от других крупных ситцевых центров, где орнаменты базировались, наоборот, на традиционной для России системе с привнесением иностранной традиции.

Под влиянием европейской печатной промышленности в российских ситцах появились новые изобразительные мотивы, в частности пасторальные сюжетные композиции, и заимствовались различные «устойчивые» орнаментальные мотивы, такие как «мильфлеры», роза и другие. Из стран Европы заимствовался метод имитации средствами печати по ткани различных техник декорирования текстиля, что в значительной степени проявилось именно в Санкт-Петербургских ситцах. Заметно влияние и в пластической трактовке форм. Санкт-Петербургские производства, подражая европейским, применяли в орнаментах принцип штриховки по форме и объемность мотивов, в отличие от традиционного для отечественных орнаментов принципа пятнового и плоскостного изображения.

Первые Санкт-Петербургские ситцевые производства сделали важный шаг в развитии ситцепечатания в России. Являясь своего рода мостом между Европой и Россией, они значительно повлияли на изменение принципа производства орнаментальных тканей и методов формирования орнаментальных композиций. В частности, орнаментальные ситцы Красносельской мануфактуры полностью разорвали связь с традиционным символическим языком русской набойки и перенесли орнамент в область декора, что дало свободу поиска изобразительного языка и трактовки орнаментальных мотивов.

Санкт-Петербургские мануфактуры являлись пионерами отечественной ситцевой промышленности и способствовали распространению данного вида прикладного искусства в других регионах России. Доказательством тому можно, например, считать Ивановских мастеров ситцепечатания, которые приобретали опыт на Красносельской и Шлиссельбургской мануфактурах, а затем применяли

его на собственных производствах. Известные на весь мир ивановские кумачовые ситцы с пестрыми орнаментами из роз и восточных огурцов, которые производились на фабриках «Торгового дома А. и А. И. Барановых», «Товарищества Куваевской мануфактуры», «Товарищества мануфактур И. Гарелина с сыновьями» и других²⁵¹, в своей основе имели производственный принцип и подход к производству орнаментов, заложенный именно на мануфактурах Санкт-Петербурга.

²⁵¹ Щербакова Т. Л. Традиционный мотив ивановских ситцев «персидский огурец» в трактовке современного ивановского текстильного дизайна. С. 268.

ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПЕЧАТНЫХ ОРНАМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX вв.

2.1 Влияние технологии печати на стилистику текстильных орнаментов

Процесс производства ситцевых тканей являлся важным аспектом, напрямую влиявшим на стилистику набивных орнаментов. В данном параграфе проведем анализ основных этапов производства ситцев и выявим то, как изменения в технологическом процессе влияли на визуальный образ орнаментов. Следует отметить, что данная тема чрезвычайно обширна и может относиться скорее к истории технологии и материаловедения. В рамках искусствоведческого исследования нас в первую очередь будут интересовать производственные этапы, определявшие внешний вид орнаментов. Например, новые способы изготовления печатной формы напрямую влияли на характер рисунка, в то время как усовершенствование методов беления или каландрения (выравнивания) ткани хоть и ускоряло процесс печати, но принципиально не меняло пластические характеристики текстильного орнамента. В техническом плане внешний вид орнаментальной печатной ткани зависел от нескольких факторов, которые можно разделить на четыре группы: способ изготовления печатной формы, процесс нанесения орнамента на ткань, качество ткани и состав печатной краски. Разберем последовательно каждую из групп.

Появление первых ситценабивных производств в России кардинально изменило развитие печатного текстиля. До начала XIX в. процессы ситцепечатания и традиционной набойки имели общий ремесленный базис²⁵², поэтому историю развития технологии ситцепечатания следует рассматривать в связи с набивным

²⁵²Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 90.

промыслом. Развитие отечественной печатной промышленности можно разделить на три основных этапа: ремесленный, мануфактурный и фабричный²⁵³. Переход от одного принципа производства к другому происходил постепенно, в частности на Санкт-Петербургских ситцепечатных производствах в отдельные периоды ремесленное производство развивалось параллельно с мануфактурным и фабричным²⁵⁴.

До появления паровых двигателей мануфактурная промышленность в России развивалась слабо, купеческие и дворянские производства использовали дешевую рабочую силу и почти не конкурировали между собой²⁵⁵. В исследовании Н. Н. Соболева так описываются первые ситценабивные мануфактуры: «До введения машин в это дело набивные фабрики находились с мелкими кустарями в одинаковых условиях производства, конкурируя между собой лишь изобретательностью, разнообразием рисунка, при чем техника производства была одинаково далека от идеала»²⁵⁶.

Набойка в России получила широкое распространение еще в XVI в. и до появления первых крупных мануфактур развивалась в русле традиционного ремесла путем передачи опыта от старшего мастера к младшему, построенному на принципах копирования и следованию образцам²⁵⁷. Передавались и необходимые для работы инструменты, в том числе и манеры. Резная доска могла служить несколько поколений, поэтому мотивы долгое время оставались без изменений, что в свою очередь свидетельствовало о чрезвычайно высокой степени преемственности орнаментальных композиций в набивном текстиле. Если требовалось изготовить новую печатную форму, то нередко за основу брался уже имевшийся рисунок, и мастер-форморез дополнял его при необходимости. Вместе с тем каждая эпоха имела свои особенности. Например, в XVIII в. нередко уменьшались размеры набойной доски, что давало возможность комбинировать

²⁵³Громова М. В., Морозова Е. В. Становление и развитие искусства русской набойки кустарного периода. С. 190.

²⁵⁴Там же. С. 190.

²⁵⁵Иоксимович Ч. М. Цит. соч. С. 2.

²⁵⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 106.

²⁵⁷Громова М. В., Морозова Е. В. Становление и развитие искусства Русской набойки кустарного периода. С. 190.

орнамент из различных мотивов²⁵⁸. Такую тенденцию можно объяснить запросом общества на вариативность орнаментальных форм, который в полной мере был удовлетворен именно в производстве ситцев²⁵⁹.

С появлением в России первых крупных уставных ситцевых производств остро встал вопрос о расширении ассортимента орнаментальных композиций. Большое влияние на процесс трансформации способов печати оказала европоориентированность санкт-петербургских ситцевых мануфактур, поскольку на них применялись новейшие технические разработки Европы. Также в производства начали включать мастеров новых специальностей, в том числе орнаменталистов, от работы которых зависели качество и внешний вид продукции. Еще в XVII в. на европейских мануфактурах существовали профессии «художник» и «рисовальщик»²⁶⁰. Главное их отличие друг от друга состояло в том, что художники создавали «стильные» (авторские) рисунки, а рисовальщики адаптировали уже готовые образцы к возможностям производств²⁶¹. Рисовальщики прежде всего использовали наработки народного искусства, а художники ориентировались на европейские орнаментальные формы²⁶². В России долгое время существовала острая нехватка художников, что частично компенсировалось за счет приглашения иностранных мастеров или приобретения европейских образцов орнаментов. Позже в России начали создавать учебные заведения по подготовке квалифицированных художников для промышленности²⁶³. Влияние учебных заведений по подготовке художников и рисовальщиков для текстильной промышленности подробно разобрано в статье «Влияние ремесленного и

²⁵⁸Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 48.

²⁵⁹Таньшина З. А. Цит. соч. С. 281.

²⁶⁰Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). С. 18.

²⁶¹Громова М. В., Морозова Е. В. Развитие проектной культуры печатаного рисунка в России XVIII–XIX вв. на примере фабрики «Трехгорная мануфактура» // Вестник славянских культур. 2018. Т. 51. С. 225.

²⁶²Михайлова Л. В. Искусство растительного орнамента в практике российского текстиля конца XIX — начала XX вв. (история и современность): автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. С. 3.

²⁶³Громова М. В. Роль ремесленных школ в развитии печатного текстиля в России XIX в. // Концепции, теория, методики фундаментальных и прикладных научных исследований в области инклюзивного дизайна и технологий: сб. науч. тр. по итогам Международной научно-практической заочной конф., Москва, 25–27 марта 2020 г. М., 2020. Ч. 1. С. 105.

художественно-промышленного образования на отечественную ситцепечатную промышленность XVIII–XIX вв.»²⁶⁴

Следует упомянуть, что все уставные ситцевые мануфактуры Санкт-Петербурга в основе имели общий производственный принцип, заложенный на Красносельской мануфактуре еще в середине XVIII в. К сожалению, в связи со значительной утратой многих документов и вещественных образцов, в настоящее время не представляется возможным восстановить этапы производства каждого предприятия по отдельности. Больше всего сведений сохранилось о Шлиссельбургской мануфактуре, поэтому на ее примере рассмотрим техническую базу уставных мануфактур Санкт-Петербурга.

Изначально процесс создания печатных форм на Шлиссельбургской мануфактуре мало отличался от ремесленного. В книге Н. Н. Соболева «Набойка в России. История и способ работы» имеется подробное описание технологии создания печатных форм для ручной печати²⁶⁵. Использовались деревянные и металлические формы, изготовленные мастерами вручную²⁶⁶. На Шлиссельбургской мануфактуре для этих целей имелся собственный форморезный цех, который выполнял заказы производства, — фактически полноценная мануфактура внутри мануфактуры, которая могла оперативно менять ассортимент орнаментов и разрабатывать вариации с использованием имеющихся мотивов. Разделения труда в процессе создания форм не было, каждую форму от начала и до конца изготавливал один мастер. Поэтому рисунок во многом зависел от квалификации конкретного ремесленника²⁶⁷. Столярные инструменты, используемые на Шлиссельбургской мануфактуре, были полностью иностранного производства (не самодельные)²⁶⁸. Смена вкусов потребителя вынуждала производство постоянно обновлять ассортимент орнаментов, что обеспечивало

²⁶⁴ Романов Д. В. Влияние ремесленного и художественно-промышленного образования на отечественную ситцепечатную промышленность XVIII–XIX вв. // Месмахеровские чтения — 2023: сб. науч. ст. международной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 г. / Ред.-сост. Н. Н. Цветкова, М. Е. Орлова-Шейнер, О. Б. Элькан, А. М. Фатеева; науч. ред. А. И. Бартенов, Г. Е. Прохоренко. СПб., 2023. С. 396–401.

²⁶⁵ Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 87–97.

²⁶⁶ Лидов А. П. Беление, крашение, ситцепечатание. Химическая технология волокнистых веществ // Библиотека промышленных знаний. Т. 19 / Ред. Д. И. Менделеев. СПб., 1900. Ч. 4. С. 154.

²⁶⁷ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 80.

²⁶⁸ Там же. С. 79.

непрерывную работу форморезной мастерской ²⁶⁹. Изначально на Шлиссельбургской мануфактуре форморезный и рисовальный цеха существовали вместе, но к 1774 г. окончательно разделились, на производстве к тому времени уже имелись отдельные мастера-рисовальщики²⁷⁰ (первое время они работали по готовым образцам, привезенными Лиманом из-за границы).

Новый этап развития производства печатных форм связан с появлением в начале XIX в. первых паровых машин, которые кардинально реорганизовали центральный этап ситцевого производства — нанесение рисунка на ткань. На смену ручной набойке постепенно приходили машины с печатными валами и перротины с плоскими печатными формами, работающие от мускульной силы или на паровой тяге. Принцип печати перротины был во многом схож с ручной набивкой ткани, но благодаря механизации такая машина могла быстрее и качественнее ремесленника выполнить тот же объем работы²⁷¹. При печати валом использовали не плоскую печатную форму, а цилиндрическую, выполненную из дерева или металла. Сам процесс печати осуществлялся за счет прокатывания вала по ткани. Главным недостатком перротины была высокая стоимость как самого механизма, так и печатных форм, поэтому довольно быстро такие станки полностью заменили машины с валовой печатью. Первые такие машины печатали только один вал, поэтому было возможно получить одноцветные ткани или наносить остальные цвета ручным способом ²⁷². Машины с несколькими цилиндрами для производства многоцветных тканей появились на производстве позднее. Можно отметить, что сочетание ручной и машинной работы характерны для раннего этапа механизации. В погоне за технологией производства и механизацией труда отечественные мануфактуры следовали опыту европейских стран и стремились полностью отказаться от технологии ручной печати. В это же время европейские мануфактуры, в частности во Франции, ориентировались на эстетику орнаментов Востока, где традиционно применялась технология ручной

²⁶⁹Там же. С. 81.

²⁷⁰Там же. С. 78.

²⁷¹ Лемберский М. Н. Развитие хлопчатобумажной промышленности России 1861–1900 гг. / М. Н. Лемберский, М. В. Конотопов // Инновации и инвестиции. 2015. № 8. С. 38.

²⁷²Таньшина З. А. Цит. соч. С. 282.

печати²⁷³. Техника бандана или фарфоровая печать, перенятые из Ост-Индийских колоний, получили широкое распространение на мануфактурах Франции²⁷⁴.

Первые печатные формы для машин создавались аналогично манерам, применявшимся для ручной набойки. В дальнейшем произошел переход к использованию гравированных валов, схожих по технике изготовления с гравюрой на металле: на предварительно отшлифованный цилиндр наносился специальный кислотоупорный состав, после чего мастер переносил на него рисунок и процарапывал штихелем²⁷⁵. Далее заготовку помещали в кислоту и держали до тех пор, пока на металле не появлялся рельеф, после чего лак удалялся с поверхности. При помощи такого способа можно было передавать тончайшие тональные переходы, создавать мелкие детали орнамента. Эффективность новых средств производства подтвердилась и исторической практикой — новая продукция вызывала неподдельный интерес. Многие частные ремесленные мастерские подражали достижениям крупных производств. В конце XIX в. от ручной печати манерами ремесленники постепенно перешли к печати ручными набивными машинками. Такие механизмы производили, например, синильщик Иван Филатов и слесарь Кузьма Степанов. Машинки имели схожую конструкцию с ситцепечатными валовыми машинами, только приводились в движение мускульной силой человека (рис. 5.1)²⁷⁶. Несколько таких машин было поставлено Филатовым в Оренбургскую губернию.

Постоянный спрос на новые орнаменты способствовал дальнейшей модернизации печатных форм. В промышленности использовались новые приемы, в частности «в конце XIX — начале XX вв. на ситцевых мануфактурах применялись малетирный и пантографный способы гравирования»²⁷⁷. И в том, и в другом случае рисунок наносился на вал из мягкого металла, часто меди. При пантографном способе мастер гравировал рисунок на цинковой пластине в

²⁷³Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 6.

²⁷⁴Там же. С. 6.

²⁷⁵Лидов А. П. Цит. соч. С. 156.

²⁷⁶Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 457.

²⁷⁷Морозова Е. В. Влияние технических особенностей производства печатных тканей на структуру композиции (исторический обзор). С. 104.; Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). С. 148.

увеличенном виде, после чего при помощи специального прибора — пантографа — переносил его на вал в уменьшенном масштабе в соответствии с оригинальным размером будущего оттиска²⁷⁸. Это позволяло создавать детально проработанные рисунки, передавать в материале цветовые растяжки и полутона. В малетирном способе рисунок наносился на печатный вал при помощи небольшой цилиндрической формы — малеты²⁷⁹. Для ее изготовления на заготовку наносился рисунок, после чего ее закаливали для повышения прочности металла. Далее малета под давлением прокатывалась по печатному валу, оставляя за собой рельефный отпечаток. Следует отметить, что оба этих способа применяли на Шлиссельбургской мануфактуре.

Интерес вызывает малетирный способ, поскольку на его примере можно наглядно проследить влияние технологии на пластическое решение орнаментов. Дело в том, что изготовление малеты, то есть клише для гравирования орнамента, являлось технически сложным процессом, поэтому малета использовалась неоднократно. На производстве аккумулировалось некоторое количество готовых декоративных элементов, которые могли быть использованы в разных композициях, что, безусловно, ускоряло процесс изготовления новых вариантов рисунка. При этом можно отметить, что этот способ неизбежно приводил к дробности и разобщенности элементов внутри композиции.

Проиллюстрируем данную теорию на образце ткани **(ТК-552)** (рис. 3.4) Шлиссельбургской мануфактуры конца XIX в. Центральный ряд с изображением четырех стилизованных гвоздик имеет живую прорисовку, каждый из лепестков цветка не идентичен другим, имеет неповторимую пластику. Штрихи, которые формируют сложный край мотива, придают ему живость и связывают с фоном. Причем первый и третий цветок (если считать слева) кажутся визуально больше второго и четвертого. К сожалению, нет возможности увидеть весь орнамент целиком, но можно сравнить повторяющиеся элементы композиции на текстильном фрагменте, в частности четыре элемента с гвоздикой. Можно

²⁷⁸Лидов А. П. Цит. соч. С. 160.

²⁷⁹Там же. С. 158–159.

заметить, что два соседних цветка имеют некоторые отличия в расположении штрихов, но, если поставить эти элементы через один (первый и третий, второй и четвертый), то очевидно полное соответствие их форм. То же касается и окружающих цветов, геометрических кругов и растительных мотивов. Разумеется, можно предположить, что такие нюансы рисунка обусловлены особенностью технологии, из-за которой краска слегка растекается при нанесении на ткань. Но тогда растекание должно происходить неравномерно и каждый элемент должен быть уникален. То есть нельзя утверждать, что особенности пластической формы предложенного образца получились случайно в процессе печати. Внимательное сопоставление остальных частей композиции приводит к аналогичному наблюдению: повторяющиеся элементы орнамента абсолютно идентичны. Поэтому, исходя из визуального анализа орнаментальной композиции, можно утверждать, что данный текстильный образец мог быть изготовлен именно малетирным способом, который, ввиду особенностей технологии, позволял получать подобный результат. Анализируя орнаментальную композицию в целом, можно отметить, что элементы (регистры) практически не связаны между собой, каждая из полос орнамента имеет свою логику построения рисунка от плоскостно-пятнового (верхний ряд) до имитации серебряного шитья (нижний и вертикальные ряды), что снова указывает на использование малеты. Данный пример демонстрирует, что попытка ускорить процесс разработки новых орнаментальных композиций посредством совершенствования технологии изготовления печатных форм приводит к компилятивному подходу, в результате чего утрачивается целостность структуры орнамента.

Проанализировав становление некоторых наиболее распространенных способов печати, можно заключить, что развитие технологий изготовления печатных форм в ситценабивной промышленности Санкт-Петербурга XIX в. направлено на получение новых орнаментальных композиций максимально быстрыми способами. При этом стало возможно применение готовых частей шаблона в других орнаментах. Очевидна тенденция не к творческому построению рисунка, а к компилятивному подходу внутри отдельно взятой композиции.

Развитие печатной технологии, в частности внедрение в производство новых видов печатных форм, изменило пластические решения орнаментов — фактически привело к новому пластическому языку.

Нанесение орнамента на ткань являлось центральным процессом как на ситценабивном производстве, так и в ремесленной мастерской. От того, насколько совершенным получится отпечаток, зависело качество конечной продукции. В силу трудоемкости изготовления печатных орнаментов данный процесс почти сразу приобрел характер узкоспециализированного ремесленного производства, где каждый этап выполнял отдельный человек. Мастера по набойке разделялись на заводчиков (контур рисунка), грунтовщиков (фон рисунка), набойщиков и расцветчиков (остальные элементы). На миниатюре Д. Н. Буторина «Набойная изба» (рис. 5.2) подробно изображены все этапы создания набивной ткани от прядения нитей до просушки готового изделия на специальных деревянных жердях — вешалах, расположенных над печатным столом. Конечно, в разных регионах некоторые нюансы производства могли различаться, но основные этапы оставались неизменными.

Для ручной набойки орнамента необходимы были следующие инструменты: набивная доска (манера), набивной стол, штрифовальный ящик (подушка для распределения краски по печатной форме), деревянный молоток для получения отпечатка, посуда для приготовления красок²⁸⁰. Перед началом печати мастер раскладывал и закреплял ткань на столе, который представлял собой ровную поверхность на массивных ножках, обтянутую войлоком или сукном²⁸¹. Существовали как большие столы, на которых можно было целиком расположить отрез ткани, так и малые, где остаток материала туго сматывали на деревянный цилиндр и разматывали по необходимости²⁸². Далее подготавливался к работе штрифовальный ящик. В различных регионах данное устройство имело свои особенности конструкции, но общий характер и применение были одинаковыми — в основе мягкая подушка из сукна или иного материала, которая надежно

²⁸⁰Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 438.

²⁸¹Там же. С. 439.

²⁸²Лидов А. П. Цит. соч. С. 155.

фиксирувалась на раме, после чего на нее наносилась и разравнивалась кистью краска. В результате получалось нечто похожее на подушку для штемпелей²⁸³. В процессе печати мастер брал правой рукой набивную доску, прикладывал ее несколько раз к окрашенной подушке, а после создавал оттиск на ткани при помощи удара деревянного молотка о тыльную сторону манеры. После он вновь разравнивал краску на штрифовальной подушке и далее производил аналогичные действия. Нередко вместе с мастером работал мальчик-подмастерье, в обязанности которого входило выравнивание краски на штрифовальной подушке. Процесс повторялся необходимое количество раз, пока вся ткань не станет узорной. Далее ее закрепляли для просушки на деревянных вешалах над столом. После высыхания она считалась готовой. Таким способом, к примеру, изготавливали «верховую» (белоземельную) набойку. Аналогично производили набойку кубовым или приварным способом, с той лишь разницей, что вместо краски использовали особый состав «вапу»²⁸⁴ на основе аравийской или сенегальской камеди и глины, которые предотвращали окрашивание ткани в местах рисунка²⁸⁵. После просушки ткань вываривали в растворе индиго или иного красителя по технологии гладкого кубового крашения, а после вымачивали в растворе воды и купоросного масла, чтобы удалить вапу из волокна. Процесс повторялся столько раз, сколько цветов имел рисунок. Конечно, ручная набойка была несовершенной, красители плохо закреплялись на ткани, а вапа недостаточно надежно предохраняла ткань от краски, поэтому часто белые участки орнамента имели голубой оттенок²⁸⁶. Однако технологии ручной печати XVIII–XIX вв. хоть и были далеки от совершенства, однако позволяли мастеру достаточно точно перенести рисунок на ткань. Нередко кубовую набойку дополняли другими цветами белоземельным способом.

²⁸³Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 439.

²⁸⁴Громова М. В., Морозова Е. В. Становление и развитие искусства Русской набойки кустарного периода. С. 192 ; Прохорова А. Д. Ручная набойка: история и технология // Наука на благо человечества — 2016: мат. ежегодной всероссийской научно-практической конф. преподавателей, аспирантов и студентов, посвященной 85-летию МГОУ, Факультет изобразительного искусства и народных ремесел, Москва, 01–29 апреля 2016 г. / Отв. ред. А. А. Моисеев. М., 2016. С. 85.

²⁸⁵Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 441.

²⁸⁶Там же. С. 444.

Следует отметить, что до введения в производство печатных машин крупные ситценабивные мануфактуры, в частности Санкт-Петербургские, использовали аналогичный способ нанесения рисунка на ткань. Свидетельством тому могут являться образцы тканей второй половины XVIII в., которых сохранилось чрезвычайно мало. В качестве примера можно привести образец льняной набойки **ТК-368** (рис. 2.2)²⁸⁷ из Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица. Рисунок односторонний, с маленьким раппортом из стилизованных бутонов с листьями, расположенными в шахматном порядке. Фон организован при помощи зигзагообразных линий, состоящих из точек красного цвета. На обратной стороне по краю образца при помощи черной и красной краски нанесена надпись: «КОЗЕНЗОВОЙ.К:С.ФАБРИКИ. / ИГК / 680 / С.Ч ВК (рис. 1.1)²⁸⁸. Интересно отметить, что надпись сохранилась целиком: ни справа, ни слева нет серьезных дефектов или утрат ткани. Тем не менее, в клейме отсутствует фамилия второго учредителя Чемберлена, что, вероятно, может свидетельствовать о выпуске данной ткани после 1758 г., то есть после ухода Чемберлена с управляющей должности.

Орнамент нанесен при помощи деревянной прямоугольной формы, на которой располагается сразу несколько однотипных элементов, что было характерно для изображений небольшого размера — тем самым обеспечивалась большая производительность. Такой способ имел преимущество в скорости печати относительно метода индивидуального штампа для каждого элемента. Отметки по углам деревянной формы так же отчетливо видны на образце. Как отмечалось выше, мастеру не всегда удавалось состыковать раппорт, вследствие чего на границе нередко случались либо наложения частей оттиска, либо пропуск между ними, что отчетливо видно на образце. Анализ данного орнамента показывает, что до начала XIX в. на Санкт-Петербургских производствах применялся ручной способ печати, аналогичный кустарному.

²⁸⁷Романов Д. В. Стилистические особенности орнаментов Красносельской мануфактуры // Месмахеровские чтения — 2021: мат. международной научно-практической конф., посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПбХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 18 марта 2021 г. СПб., 2021. С. 508.

²⁸⁸Указанная надпись в оригинале содержит неоднозначную пунктуацию и знаки препинания, поэтому в данном случае приведена авторская трактовка текста.

Появление печатных станков не только и не столько повлияло на увеличение объемов производимой продукции, но в первую очередь изменило отношение к самому орнаменту. При ручной набивке мастер делал уникальный отпечаток, который практически невозможно повторить в точности. Всевозможные помарки, затеки, сдвиги цветowych пятен, ручное расцвечивание — все это добавляло живости орнаменту и придавало индивидуальности каждому отрезу материала. Механическая печать ввела стандарт на продукцию, и каждый отрез мог быть теперь с легкостью заменен на другой или повторен неограниченное количество раз. С одной стороны, терялась уникальность, с другой, появлялась возможность варьировать композицию и колористику орнамента, не полагаясь на случай и квалификацию мастера. В контексте крупного производства приоритетными стали выпуск одинаковых товаров и их реализация на широком региональном рынке.

Крашение тканей применялось в России на протяжении многих веков²⁸⁹. Красители на основе органических или минеральных веществ могли производить не только крупные мануфактуры, но и небольшие ремесленные мастерские без специального оборудования. Такие краски заваривались в небольших горшках, отчего частные мастера по изготовлению красок получили название «горшечники»²⁹⁰. Самыми распространенными пигментами были различные части растений и деревьев, которые давали относительно бледные, нестойкие цвета²⁹¹. Наиболее часто использовали ольховую кору, подмаренник, березовый лист, дрок²⁹², чистотел, багульник; позже повсеместно применяли марену и индиго — в силу яркости цвета и стойкости закрепления на ткани. Самыми распространенными цветами на Русском Севере были красный, синий, белый, реже зеленый и желтый²⁹³. Пигмент из корня марены (крапп) давал с различными протравами стойкие красители от кирпично-красного до фиолетового и даже черного²⁹⁴. Раннее упоминание о получении красной краски для ткани связано с веществом «красный

²⁸⁹ Ковалева Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX в. История производства и истоки художественной традиции. С. 98.

²⁹⁰ Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 13.

²⁹¹ Там же. С. 410.

²⁹² Щавинский В. А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. М.-Л., 1953. С. 18.

²⁹³ Константинова В. Д. Цит. соч. С. 115.

²⁹⁴ Ивановские ситцы: альбом. С. 13.

червец»²⁹⁵. В XVIII в. в России начал появляться привозной червец — кошениль. Из индиго получали оттенки от светло-голубого до темно-синего²⁹⁶. Соединение в одном орнаменте индиго и марены называли «ляписовая набойка» — такая колористика была чрезвычайно популярна в первой половине XIX в. в Европе, а затем распространилась и во всем мире, в частности в России²⁹⁷. Долгое время (до начала XIX в.) в России данная краска называлась «крутик» или «синил»²⁹⁸. Желтый цвет получали из коры красильного дуба (кверцитрон) или из охры²⁹⁹. Зеленую краску в основном получали сочетанием синих и желтых оттенков³⁰⁰. То есть краски имели природную основу и добывались из регионального сырья. Помимо местных красителей использовались привозные пигменты, самыми распространенными из которых были индиго, кампешевый экстракт (синий сандал), красное дерево. Такие пигменты продавались в частных лавках и на ярмарках. Однако до конечного потребителя в лице ремесленника эти краски доходили по сильно завышенной цене.

Попытки получения красителей промышленным способом предпринимались еще в середине XVIII в. В 1757 г. Санкт-Петербургским купцам Мирону Протопопову и Михайле Лапшину была выдана привилегия сроком на 20 лет на добычу корня марены (указ был отменен в 1767 г. Екатериной II)³⁰¹. На основе толченого корня марены получали экстракт, который назывался «крапп»³⁰². Такое относительно крупное производство позволило улучшить качество получаемых красителей. Постепенная стандартизация и совершенствование технологий производства красителей позволяли получать не только стойкие цвета, но и богатую палитру оттенков.

Существовало два принципиально разных способа окрашивания ткани. В первом случае пигмент помещали в емкость большого размера, заливали водой,

²⁹⁵Шавинский В. А. Цит. соч. С. 17.

²⁹⁶Там же. С. 13.

²⁹⁷Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 53.

²⁹⁸Шавинский В. А. Цит. соч. С. 16.

²⁹⁹Ивановские ситцы: альбом. С. 13.

³⁰⁰Там же. С. 18.

³⁰¹Баранов А. А. Цит. соч. С. 18, 21.

³⁰²Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 52.

добавляли различные связующие вещества и вываривали в этом составе ткань до получения необходимого оттенка и интенсивности цвета³⁰³. Иногда эту операцию проделывали несколько раз. Далее ткань полоскали в проточной воде и просушивали. Такой способ получил название «кубовый» или «приварной». Естественно, пигмент быстро вымывался из волокна после нескольких стирок, и ткань приходилось снова подкрашивать. Для нанесения орнамента рисунок предварительно набивали на неокрашенное полотно особым резервирующим составом — «вапой», — после чего производили операции, аналогичные гладкому крашению. Рисунок получался цвета ткани по темному фону, чаще всего синему или красному. Далее, по необходимости, вручную или при помощи небольших штампов добавлялись цветные пятна. Нередко для «оживления» орнамента в него включались синие, красные или желтые оттенки, которые наносились при помощи кисти. Такие ткани никак не обрабатывались после печати, поэтому пигменты плохо проникали в структуру волокна.

Другой способ — верховой — предполагал смешение полученного пигмента с маслом или олифой, в результате чего получалась густая краска, с помощью которой деревянной формой наносился орнамент³⁰⁴. Этот способ был менее затратным в плане использования красителя и требовал меньшего количества операций, поэтому конечный продукт нередко был многоцветным. Вместе с тем, при набойке масляной краской на ткани появлялась жесткая пленка, которая снижала пластичность материала. В основном краской на масляной основе набивали грубый домотканый холст, поскольку более тонкая ткань теряла пластичность и не могла использоваться в изделиях. Так же, как и в кубовом способе, краситель ничем не закреплялся на ткани и довольно скоро выцветал или осыпался.

Однако, прежде чем наносить рисунок, ткань нужно было обесцветить, то есть удалить природный пигмент, который находился в волокне. Осуществлялось это естественным способом под воздействием солнечных лучей. Отрезы материи

³⁰³Лидов А. П. Цит. соч. С. 101—111.

³⁰⁴Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 439.

раскладывали на специальном белильном лугу, после чего ежедневно переворачивали ткань и поливали ее водой. Процесс мог продолжаться до нескольких недель и требовал яркого солнечного света, поэтому практически всегда беление ткани осуществляли в летний сезон на обширной территории. Нередко прибегали к использованию различных химических веществ, например, для льняных и пеньковых холстов и пряжи использовался щелок на основе древесной золы, разведенной водой, в которую добавляли гашеную известь. После обработки таким составом ткань гораздо быстрее выбеливалась на солнечном свете, но значительно теряла в прочности³⁰⁵. С середины XIX в. процесс беления осуществлялся в специальных ремесленных мастерских, которые практически всегда основывались бывшими рабочими крупных ситцевых производств, и, как следствие, во многом заимствовали фабричную технологию³⁰⁶.

До появления во второй половине XIX в. дешевых анилиновых красителей в России применялись только природные пигменты³⁰⁷. Из-за скудности красителей мастера делали основной акцент именно на форме и витиеватости рисунка: «Вследствие бедности техники и несовершенства в раскрашивании, следили больше за формой рисунка»³⁰⁸. Отдельной проблемой являлась прочность связи пигмента с текстильной основой³⁰⁹. Для закрепления на ткани требовалась обработка специальными дубильными веществами, в качестве которых могли использоваться оксиды металлов, некоторые виды солей, квасцы³¹⁰. Процесс придания пигменту большей прочности назывался протравлением, а вещества — протравами³¹¹. До 1753 г. в России был неизвестен процесс закрепления краски,

³⁰⁵Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 406.

³⁰⁶Там же. С. 418.

³⁰⁷Константинова В. Д. Цит. соч. С. 114 ; Голиков В. П. Цит. соч. С. 31.

³⁰⁸Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 22.

³⁰⁹Третьякова А. Е. Реставрация исторического текстиля с использованием природных красителей / А. Е. Третьякова, В. В. Сафонов // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ — 2018): сб. мат. Международной научно-технической конф., Москва, 11–15 ноября 2018 г. М., 2018. Ч. 4. С. 159.

³¹⁰Константинова В. Д. Цит. соч. С. 115.

³¹¹Красина И. В. Цит. соч. С. 17 ; Третьякова А. Е. Проблемы использования природных красителей в реставрации художественного текстиля / А. Е. Третьякова, В. В. Сафонов // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра: мат. международной науч. конф. к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова: опыт коллективного монографического исследования, Москва, 23 ноября 2018 г. М., 2018. С. 247 ; Георгиевич Г., Шаврин В. В. Химия красящих веществ. М., 1916. С. 4.

поэтому, при всей пластической самобытности и декоративности набойки, к этому промыслу относились как к наиболее дешевому и недолговечному способу орнаментации ткани³¹². Можно говорить о том, что получение и применение красителей в набивном производстве было самым слабым и отстающим этапом. Невозможность получения качественной, стойкой краски сильно тормозила всю отрасль. Именно появление первых ситцевых производств стало катализатором для введения в России технологии закрепления красок. В 1696 г. член Английской королевской академии Хок опубликовал способ закрепления красителей на ткани, при котором краска не растворялась в теплой воде во время стирки³¹³. Данный способ не был известен до этого в связи с большой секретностью производства химических компонентов и технологии отделки ткани в целом. До начала XIX в. мануфактуры России и Европы, в том числе Англии и Франции, хоть и использовали протравы, но все же не могли гарантировать стойкость красителей — пигмент довольно быстро вымывался мыльным раствором³¹⁴.

Появление в России первых ситцевых производств привело к расцвету отечественной химической промышленности. Конечно, нельзя говорить о том, что до того химической промышленности в России не было совсем. По данным М. Чулкова, в России в 1770-х г. существовало порядка шестнадцати мелких химических производств, где изготавливали простейшие компоненты для крашения: сурик, свинцовые белила, ярь медянка, ярь веницейская, лазорь, купорос³¹⁵. Позднее появились такие необходимые вещества, как поташ, сода, селитра, лазорь, крапп. Однако сама технология обработки сырья была несовершенна. Например, в России широко распространена дикорастущая индигоносная вайда, из которой добывали пигмент, но он сильно уступал французскому аналогу³¹⁶. Крупные мануфактуры обращались к западному опыту и стремительно осваивали новые технологии. Кроме того, необходимое сырье

³¹²Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 85.

³¹³Бирюкова Н. Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII вв. М.: Искусство, 1973. С. 35.

³¹⁴Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 89 ; Ивановские ситцы: альбом. С. 12 ; Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1829 г. СПб., 1829. С. 143.

³¹⁵Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 191.

³¹⁶Пастуро М. Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М., 2017. С. 72.

закупалось уже не у посредников, а напрямую у европейских производителей (Англия, Голландия), что способствовало появлению новых пигментов, которые, в частности, произрастали в субтропическом и тропическом регионе³¹⁷. Также у мастеров Европы заимствовали некоторые способы печати с использованием новых технологий. Например, европейские мастера еще с конца XVIII в. разрабатывали способ крашения ткани вытравными красителями — когда специальная краска вступала в химическую реакцию с окрашенной основой ткани и на этом месте образовывался новый цвет³¹⁸. Постепенно этот способ крашения орнаментальных тканей распространился и в России. По сравнению с последовательным нанесением цветов, он позволял избежать просветов или перекрытий между деталями изображения, то есть минимизировал брак.

На ситценабивных мануфактурах технология крашения была одним из самых засекреченных процессов³¹⁹. Именно применение новых способов крашения, закрепления пигмента на ткани и открытие новых красителей отличали традиционную набойку от промышленных ситцев. Знание секретов составления красок и прочих химикатов позволяло предпринимателю начать ситцевое производство, как, например, это сделал Лиман. Вместе с тем, к концу XVIII в. секрет закрепления красителей начал постепенно применяться на небольших производствах, основанных бывшими работниками мануфактур, которые получили необходимые знания на практике³²⁰. По причине нестойкости красителей к концу XIX в. домотканый текстиль все больше и больше заменялся фабричными тканями, в частности ситцами. Именно благодаря яркости и долговечности ситцы снискали большую популярность среди разных слоев населения, в особенности среди крестьян. Одновременно с этим происходил процесс подделки фабричных тканей кустарным способом, в большинстве случаев в ущерб качеству изделия. Сходство фабричного и кустарного ситца в отношении цвета носило внешний характер, и применение новых красок в крестьянской среде происходило без

³¹⁷ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 191.

³¹⁸ Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей. С. 52.

³¹⁹ Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 406.

³²⁰ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 259.

использования особых протрав и закрепителей краски, без которых пигмент просто не держался на ткани³²¹.

Открытие анилиновых красителей кардинально изменило колористическую палитру ситцевых тканей. В период с 1820-х по 1840-е гг. химики Юлий Федорович Фрицше и Николай Николаевич Зинин независимо друг от друга получили основной компонент анилиновых красителей, на основе которых можно было создавать яркие и стойкие пигменты разных цветов. В 1871 г. были открыты искусственные ализариновые краски³²². Химические красители были несопоставимо дешевле натуральных и позволяли получать стандартизированные цвета. Постепенно красители начали применять в промышленности и продавать в свободном доступе³²³. Начиная с 1870-х г. анилиновые красители вошли в обиход и продавались повсеместно³²⁴. Первым широкое распространение получил фуксин, который стал альтернативой марены и кошенили³²⁵. В основном его применяли для крашения шерсти и лишь в редких случаях льна. Введение анилиновых и ализариновых красителей, безусловно, можно считать важным событием для отечественного ситцепечатания. Появление новых способов химического изготовления красок позволило значительно расширить цветовую палитру и, в целом, изменить цветовую гамму ситцевых орнаментов³²⁶. Главным же достоинством мануфактур можно считать значительное расширение ассортимента химических веществ для закрепления пигмента на ткани³²⁷. При этом в частном ремесленничестве нехватка теоретической базы привела к значительному снижению качества кустарной продукции, что повлияло на общий упадок набойки.

Следует отметить, что развитие отечественной ситцепечатной промышленности происходило в условиях жесткой конкуренции, и, если появлялся новый способ печати, новый рисунок или краситель, он довольно скоро распространялся по всем производствам. По этой причине трудно говорить о

³²¹Там же. С. 256–257.

³²²Константинова В. Д. Цит. соч. С. 115.

³²³Лемберский М. Н. Цит. соч. С. 38.

³²⁴Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 413.

³²⁵Там же. С. 413 ; Георгиевич Г., Шаврин В. В. Цит. соч. С. 1.

³²⁶Георгиевич Г., Шаврин В. В. Цит. соч. С. 1.

³²⁷Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 90.

локальных особенностях колористики отдельно взятого региона или крупной ситценабивной мануфактуры, учитывая разнообразие производимых орнаментов с различными цветовыми сочетаниями. Тем не менее совокупное изучение исторических образцов и тематических научных трудов позволяет с осторожностью выявить основные характеристики цветовых решений Санкт-Петербургских ситцев. В сравнении с Ивановскими и Московскими тканями, в Санкт-Петербургских можно отметить более сдержанную и сложную гамму, построенную на родственных оттенках цветов. Фон, как правило, решен более нейтральными и приглушенными оттенками, а доминирующие цветовые оттенки расположены в самом орнаменте. Отчасти данный факт можно объяснить ориентацией Санкт-Петербургских производств на региональный столичный рынок, на который в меньшей степени влияли культурные традиции России и в большей степени — Европы. Характерной особенностью Ивановских и Московских ситцев можно считать яркость, сочность колористического решения, построенного на сочетании спектрально чистых оттенков красного, желтого, синего и зеленого цветов³²⁸. «В 30-х г. XIX в. происходит разделение сфер сбыта продукции между Московскими, Петербургскими и Ивановскими фабрикантами. Последние стали работать в основном для сельского потребителя и для стран Средней Азии, что стало фактором, определяющим оформление ситцев»³²⁹. Такое колористическое решение неразрывно связано с традициями оформления народного костюма, где символичный язык цвета все еще был значимым. При этом к концу столетия можно отметить сближение колористического звучания отечественных ситцев.

До появления крупных ткацких производств текстильное полотно производили ручным способом из натуральных нитей и на деревянных станках. Пожалуй, это было одним из самых распространенных ремесел в России. Практически в каждом доме стоял ткацкий станок для производства полотна для применения в быту. В качестве сырья для тканей использовали овечью шерсть, лен и коноплю, причем лен ценился больше всего за мягкость, прочность и

³²⁸ Щербакова Т. Л. Традиционный мотив Ивановских ситцев «персидский огурец» в трактовке современного Ивановского текстильного дизайна. С. 267.

³²⁹ Соловьев В. Л. Цит. соч. С. 11.

податливость в работе³³⁰. Позднее начали использовать хлопок. 15 июля 1742 г. Санкт-Петербургскому мещанину Луке Ширвану было дано разрешение на заведение в Астрахани и при Кизляре полей для выращивания хлопка — это первое свидетельство выращивания хлопка на территории России³³¹. Все же для набивных тканей в основном использовали беленый лен — такая ткань получила название «набойка» или «выбойка». Данные термины использовались уже в XVII в. Например, упоминание трех отрезков ткани с выбойчатым орнаментом встречается в описи казны Саввино-Сторожевского монастыря от 1676 г.³³² Производство ситцев продолжало традицию набойного промысла, поскольку необходимое оборудование и материалы долгое время сохранялись и в ситцепечатании³³³. Изменение производства касалось в большей степени характера ткани и способа закрепления красителей на волокне. Под печать ситцев вместо грубого холста использовали тонкую льняную ткань, а позднее — только хлопчатобумажную³³⁴.

Импортные хлопчатобумажные полотна стоили дорого и шли на производство сложных, многоцветных тканей. В Россию полотно поступало морским путем, практически всегда из стран Европы³³⁵. В некоторых регионах России, например, в Москве и Иваново, часть хлопковых тканей поставлялась из стран Востока, причем это были ткани низкого качества³³⁶. Однако нельзя утверждать, что ткани, ввозимые из Европы, производились именно там, возможно, это была продукция Ост-Индийской компании. До 1770-х г. в Европе умели изготавливать только полубумажные ткани с льняным утком и даже после изобретения механического ткацкого станка Картрайта в 1785 г. тонкие хлопковые ткани привозились из Ост-Индии³³⁷. В России хлопковые европейские ткани (миткаль)³³⁸ появились лишь к началу 1790-х г. До начала XIX в. бумажная набивная ткань в России считалась более аристократичной, а льняная —

³³⁰Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 31.

³³¹Баранов А. А. Цит. соч. С. 13.

³³²Там же. С. 31.

³³³Ивановские ситцы: альбом. С. 6.

³³⁴Там же. С. 6.

³³⁵Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 197.

³³⁶Там же. С. 200.

³³⁷Там же. С. 198–199.

³³⁸Клейн В. К. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология. М., 1925. С. 64.

демократичной³³⁹. Хлопковые ситцевые ткани использовались в одежде и домашнем убранстве городских и, в особенности, столичных «среднего звания» слоях населения преимущественно в качестве парадной или праздничной одежды³⁴⁰. Со временем хлопчатобумажные ткани распространились повсеместно в виде китайки и кумача, которые, как правило, покупали зажиточные крестьяне, занимавшиеся торговлей³⁴¹. При этом набойка еще долгое время пользовалась спросом как продукт кустарного производства. Несмотря на то, что Красносельская мануфактура производила относительно много тканей разной ценовой категории, в отчетах мануфактуры значится колоссальное количество остатков, которые в некоторые периоды даже превосходят количество произведенных тканей³⁴². Во многом это связано с некачественной печатью орнаментов, вызванной несовершенством производства на начальном этапе формирования мануфактуры. Другой причиной могло являться отсутствие спроса на орнаментальные мотивы, которые ориентировались на вкус аристократии и не находили отклика среди остального населения. Такое же положение дел было и на производстве Лимана. По этой причине с начала 1770-х гг. оба предприятия частично или полностью перешли на работу по сырью заказчика. К концу 1780-х гг. (1788 г.) на Шлиссельбургской мануфактуре прекратился выпуск льняной набойки и бумажный ситец стал главным продуктом³⁴³. То есть в этот период Шлиссельбургская мануфактура в основном работала на городское население и аристократию³⁴⁴.

Введение хлопчатобумажных тканей в ситценабивную промышленность изменило и подход к созданию орнаментальных композиций. Хлопковое волокно давало возможность производить более тонкую и мягкую пряжу, более подходившую для печати. Поэтому хлопчатобумажные ткани, произведенные промышленным способом, имели более ровную поверхность без ярко выраженного

³³⁹Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 236.

³⁴⁰Там же. С. 230–231.

³⁴¹Там же. С. 235.

³⁴²Там же. С. 224.

³⁴³Там же. С. 224.

³⁴⁴Там же. С. 239.

рисунка переплетений, что давало возможность делать более мелкие отпечатки на ткани и вводить в орнаменты больше декоративных элементов. Другое изменение связано со свойствами самого сырья. Хлопковое волокно отбеливалось гораздо лучше льняного, что позволяло получать более светлый оттенок ткани. При этом хлопок лучше окрашивался и был способен вобрать больше пигмента. Поэтому орнаменты, наносимые на хлопок, имели яркое цветовое решение и прочное соединение красителя и волокна, что позволяло получить более качественный результат.

Таким образом, введение в производство хлопкового волокна привело к значительному повышению качества продукции и в некоторой степени повлияло на художественное решение орнаментальных композиций. Благодаря более плотной структуре плетения и мягкости пряжи появилась возможность наносить на ткань тонкие рисунки с яркими колористиками или использовать больше оттенков одного цвета.

Подводя итоги параграфа, можно отметить, что частные ремесленные мастерские не имели возможности осуществлять все производственные этапы, а потому не могли быстро создавать орнаменты, соответствующие современным запросам общества. Именно это отличало крупные мануфактуры от ремесленных мастерских — соединение разных технологических этапов и выстраивание единой производственной цепи. На Санкт-Петербургских ситценабивных производствах, в частности на Красносельской мануфактуре, до начала XIX в. применялся ручной способ печати, аналогичный кустарному, но довольно быстро мануфактуры перешли к использованию печатных механизмов и автоматизации всех производственных процессов от изготовления печатной формы до отделки готовой ткани. Это привело к увеличению объемов и скорости изготовления тканей и позволило мастерам свободно экспериментировать с орнаментальными композициями. Появление печатных станков не только повлияло на увеличение объемов производимой продукции, но в первую очередь изменило отношение к самому орнаменту. При ручной набивке мастер делал уникальный отпечаток, который практически невозможно повторить в точности. Механическая печать

ввела стандарт на продукцию, и каждый отпечаток мог быть теперь с легкостью заменен другим или повторен неограниченное количество раз. С одной стороны, терялась уникальность, с другой, появлялась возможность варьировать композицию и колористику орнамента, не полагаясь на случай и квалификацию мастера. В контексте крупного производства приоритетными стали выпуск одинаковых товаров и их реализация на широком региональном рынке. Укрупнение производств способствовало переходу к новому, более сложному способу изготовления печатных форм, например, замена деревянной формы на металлическую привело к тому, что не пятно, а линия стала основным изобразительным элементом, рисунки приобрели графичность и утонченность, появилась возможность создавать тончайшие детали. Новые способы производства печатных форм были направлены на увеличение ассортимента орнаментов путем применения в композициях готовых изобразительных форм. Приведенные в работе сведения демонстрируют, что попытка ускорить процесс выработки новых орнаментальных композиций средствами совершенствования технологии изготовления печатных форм привела к компилятивному подходу, вследствие чего нередко утрачивалась целостность структуры орнамента. Помимо этого, стоит отметить, что развитие мануфактур сформировало спрос на новые красители, в результате чего в текстильном производстве значительно расширилась колористическая палитра, появились новые виды пигментов. Именно первые ситцевые производства стали катализатором для введения в России технологии закрепления красок. На ситценабивных мануфактурах технология крашения была одним из самых засекреченных процессов. Именно применение новых способов крашения, закрепления пигмента на ткани и открытие новых красителей отличали традиционную набойку от промышленных ситцев. Важность изучения способов крашения ткани отмечена в научной литературе, поскольку в некоторых случаях позволяет атрибутировать изделие, исходя из технологии крашения ткани³⁴⁵. Совокупное изучение исторических образцов и тематических научных трудов

³⁴⁵ Третьякова А. Е. Проблемы использования природных красителей в реставрации художественного текстиля. С. 247.

позволяет с осторожностью выявить основные характеристики цветовых решений Санкт-петербургских ситцев. В сравнении с ивановскими и московскими орнаментами, можно отметить более сдержанную и сложную гамму, построенную на родственных оттенках цветов. Фон, как правило, решен более нейтральными и приглушенными оттенками, а доминирующие цветовые оттенки расположены в самом орнаменте. Отчасти данный факт можно объяснить ориентацией Санкт-петербургских производств на региональный столичный рынок, на который в меньшей степени влияли культурные традиции России и в большей степени — Европы. При этом к концу XIX в. можно отметить сближение колористического звучания отечественных ситцев.

2.2 Ситцевые орнаменты в контексте стилового развития искусства России второй половины XVIII — начала XX вв.

К настоящему времени не сложилось единого мнения о том, когда именно зародилось искусство набойки в России. Истоки русской набойки восходят к художественным традициям многих культур. Еще в Древней Руси сформировалась уникальная система символов, ярко проявившаяся в прикладном искусстве, в частности в искусстве декорирования текстиля. Исследователь А. В. Кортович считает, что первые русские набойки с антропоморфными орнаментами отсылали к дохристианскому периоду и в целом отражали языческое мировоззрение³⁴⁶. В мотивах набоек отразились окружающие мастера природный и предметный миры, в том числе украшения домов, лубочные картины³⁴⁷, книги, узоры с печных изразцов и другое³⁴⁸.

Орнамент в традиционном обществе воспринимался как набор символов, обеспечивающих защиту человека от негативных проявлений окружающего мира. Естественным образом сформировался определенный канон — правила изображения того или иного сюжета, которые передавались из поколения в поколение до тех пор, пока не складывались в условную систему знаков. В творчестве русских рисовальщиков прослеживалось сильное влияние канона, в котором изобразительный мотив со временем приобрел устоявшееся воплощение, то есть, согласно мнению М. В. Громовой, «канонический метод — непрременный прием эпохи кустарно-ремесленного производства»³⁴⁹.

Каноничность орнаментальных композиций как части прикладного искусства во многом связана с традиционалистским мировоззрением

³⁴⁶ Кортович А. В. Художественные особенности многофигурных сюжетных композиций в декоративном оформлении русских народных тканей XVIII в. С. 66.

³⁴⁷ Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). С. 10.

³⁴⁸ Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 29.

³⁴⁹ Громова М. В. Развитие проектной культуры печатного рисунка в России XVIII–XIX вв. На примере фабрики «Трехгорная мануфактура» / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 225.

средневекового человека³⁵⁰. Основопологающей чертой общества того времени был консерватизм, для которого являлось характерным недопущение изменений в стабильном и гармоничном миропонимании³⁵¹. Этим можно объяснить и неизменность печатных орнаментов, многие из которых приобрели сакральное значение и приняли на себя функции оберега³⁵². При этом каждое поколение мастеров трансформировало традиционные мотивы и добавляло новые символы, но изменения касались в первую очередь уточнения рисунка и выявления наиболее выразительного графического образа. Орнаменты как важная часть одежды трансформировались в зависимости от кроя и разновидности изделия.

В народной культуре преобладала традиция, которая не предполагала динамического развития костюма. Поэтому в истории развития традиционной одежды, особенно крестьянской, можно увидеть некоторую инертность в плане изменения кроя или декоративного убранства. Набойка как один из относительно дешевых способов орнаментации текстиля распространилась в среде крестьянства и ремесленничества, поэтому орнаментальные мотивы данного вида прикладного искусства имели сильную связь с традицией и оставались неизменными.

Ситценабивные орнаменты, получившие распространение в России во второй половине XVIII в., развивались на основе принципа заимствования сюжетов из различных иностранных культур, которые ассимилировались в русском социуме. При этом пластическое решение орнаментов формировалось в зависимости от эстетических предпочтений общества и спроса на продукцию, которые имели тенденцию к быстрой смене.

Несмотря на то, что ситцевые орнаменты брали свои истоки в набойке, они имели совершенно иную систему построения. В этом отношении при рассмотрении их развития следует учитывать сложные процессы развития общества, экономики, международных отношений, взаимовлияния культур (обмен культурными особенностями) и иные факторы³⁵³. По мнению автора данного диссертационного

³⁵⁰Сапожникова В. С. Цит. соч. С. 80.

³⁵¹Там же. С. 81.

³⁵²Там же. С. 81.

³⁵³Щербакова Т. Л. Культурная диффузия и синтез как метод формирования новых орнаментальных элементов ивановских тканей XVIII–XIX вв. На основе европейского орнамента С. 192.

исследования, для обозначения таких процессов можно с осторожностью ввести термин «мода». Это слово имеет множество определений, и для корректного понимания дальнейшего текста следует конкретизировать понятие моды, которое будет использоваться далее (см. Словарь терминов).

Как уже упоминалось в предыдущих главах, значимые изменения, связанные с введением новых пластических решений в русский набивной орнамент, связаны с развитием промышленности и торговли между странами. Посредством товарообмена происходила диффузия культур, в том числе это касалось и прикладного искусства. В отечественный печатный текстиль проникали изобразительные мотивы из стран Европы и Востока, в результате сакральная функция русского набивного орнамента уступила место декоративной и стала развиваться под влиянием общественного спроса. Многие орнаментальные мотивы полностью потеряли свой сакральный смысл³⁵⁴. Теперь заказчик мог выбирать рисунок, исходя из собственных эстетических предпочтений, и не ориентироваться на символику мотива.

Производство печатного текстиля в России имело артельный характер, то есть изначально ориентировалось на потребителя. Другие техники орнаментации ткани, например вышивка или ткачество, долгое время производились кустарным способом для домашнего использования, поэтому в этих техниках долгое время влияние оказывали традиции и символика.

Другая причина развития набойки в контексте формирующейся моды связана с появлением на отечественном рынке иностранных набивных хлопковых тканей. Одни из первых сохранившихся упоминаний о хлопчатобумажных изделиях относятся к временам правления великого князя Иоанна III Васильевича — то есть к периоду до второй половины XV в.³⁵⁵ Позднее, при правлении Иоанна IV Васильевича, в 1556 г. к России была присоединена Астрахань, в следствие чего началась активная торговля с Персией и Бухарой, в том числе и

³⁵⁴Кортович А. В. Шрифтовые композиции в русских печатных тканях XVIII — начала XX вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4–2. С. 202.

³⁵⁵Баранов А. А. Цит. соч. С. 3.

хлопковыми изделиями, известными на Востоке с древних времен³⁵⁶. Такой товар высоко ценился в России, что, естественным образом, привело к производству отечественных тканей, подражающих иностранным.

Золотым веком русской набойки можно считать период XVI–XVII вв., когда она была распространена в знатных кругах и при дворе. На данном этапе ткани с печатным орнаментом изготавливались по заказу высокопоставленных лиц и, в силу многоэтапного процесса производства, считались статусным и дорогим материалом. В этот период сложились предпосылки для ухода от традиционных символьных орнаментов в сторону новых пластических форм. Это можно проследить на распространенных в то время орнаментальных мотивах, имитирующих средствами печатного текстиля декоративное оформление других техник прикладного искусства. Так, в XVI в. в период правления Иоанна IV Васильевича появились изделия из финифти и эмали, ажурный орнамент которых перешел и в набивные ткани³⁵⁷. Типичные для этого ювелирного искусства орнаменты с использованием декоративных завитков — «усов» — можно обнаружить и в набивном текстиле. Такой прием прочно вошел в орнаментальную систему набойки и долгое время использовался в сочетании с другими мотивами. С этого периода набивной орнамент обогащался декоративными элементами, не имеющими отношения к традиционному символьному языку. Помимо этого, в русской набойке нашли отражение орнаменты металлических изделий с травным готическим рисунком, привозимые в Россию аугсбургскими мастерами³⁵⁸. Для таких растительных орнаментов характерна дугообразная пластика стеблей с небольшими листьями и розетками, соединенными особым рода перемычками, которые использовались в металле для скрепления деталей, а в набивной орнамент вошли как чисто декоративный элемент³⁵⁹. Интерес к набивным тканям среди представителей русской знати привел данный вид прикладного искусства на путь развития формирующейся моды.

³⁵⁶Там же. С. 4.

³⁵⁷Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 54.

³⁵⁸Там же. С. 58.

³⁵⁹Там же. С. 59.

На орнаменты русской набойки влияли и страны Дальнего Востока. Среди отечественных орнаментов нередко встречались пришедшие в Россию вместе с восточными тканями китайские мотивы, правда, в большинстве случаев в переработанном виде³⁶⁰. Сразу заметно, что мастера интересовались в первую очередь необычностью формы, поэтому при трансформации рисунка они не учитывали семантику оригинала и свободно сочетали новые узоры с элементами традиционного русского орнамента.

Вместе с тем развитие торговли привело к разнообразию текстильной продукции, и набойка уступила место другим видам декоративных тканей. «Типичной чертой распространения множества инноваций является их появление вначале как предмета моды, роскоши, диковинки, доступной лишь элите. Постепенно статус модной новинки снижается, происходит ее “опускание” в нижние социальные слои»³⁶¹. В XVII в. с распространением дорогих шелковых и парчовых тканей набойка перешла в широкие слои населения. Естественно, принципы организации орнаментов, основанные на предпочтениях правящей элиты, не нашли отклика среди представителей народа, и орнаментальные мотивы вновь изменились. Так, во второй половине XVII в. в набивной орнамент вошли лубочные изображения³⁶² и мотивы с пряничных досок. В петровскую эпоху яркие и понятные изображения с поясняющими текстами были популярны среди крестьян и ремесленников³⁶³. Техника печатания лубков схожа с набойкой, с той лишь разницей, что изображение наносилось не на ткань, а на бумагу. Лубки изображали нравы эпохи, облачая их в условные стилизованные образы. Часто сюжеты отсылали к народному традиционному искусству, мифологическим существам, таким как Алконост и Сирин. Присутствовало в этом искусстве и влияние европейского орнамента, например, немецких потешных листов, которые русские мастера переделывали на свой лад³⁶⁴. На данных примерах можно

³⁶⁰Там же. С. 58.

³⁶¹Алексеева Е. В. Цит. соч. С. 178.

³⁶² Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). С. 10.

³⁶³Кортович А. В. Лубочные мотивы в оформлении русских набивных тканей XVIII–XIX вв. С. 61.

³⁶⁴Там же. С. 61.

наблюдать, как орнаментальные мотивы набивных тканей претерпевали кардинальные изменения, связанные с эстетическими предпочтениями общества.

В конце XVII — начале XVIII вв. прикладное искусство России формировалось под влиянием европейского искусства, что связано с политикой Петра I (1672–1725). Изменение внешнего вида подданных, а затем и всего населения России было первым шагом свершения реформ по европеизации русского общества, отразившимся и в текстильных орнаментах. Сам император предпочитал голландскую моду и своим внешним видом походил на амстердамского бюргера. Способствовало этому и большое количество иностранных ремесленников, в том числе портных, прибывших в страну по указу 1702 г. «О вызове иностранцев в Россию»³⁶⁵. При этом государство всячески стремилось ускорить сближение с европейской культурой, выпустив также закон о запрете ношения «русского платья»³⁶⁶.

Следует отметить, что кардинальные перемены были по вкусу не всем и нередко насаждались принудительно. Однако можно утверждать, что с этого момента прикладное искусство России развивалось как подражание европейским образцам. Самобытность русского прикладного искусства не утратилась, а проявилась в интерпретации образцов, исходя из уже сложившихся пониманий эстетики и гармонии.

В XVIII в. в Европу поставлялись яркие хлопчатобумажные ситцы из Индии, которые приобрели популярность среди представителей аристократии³⁶⁷. Под влиянием нового товара европейская промышленность производила собственные печатные ткани, которые наравне с индийскими образцами попадали в Россию. Во второй половине XVIII в. популярность ситцев среди русского дворянства привела к активному развитию отечественной хлопчатобумажной промышленности. «Ситцы в это время были материалом новым и модным <...>, почему и знатные особы не избегали употреблять их на платья и в лучших домах мебель покрывали

³⁶⁵Келлер А. В. Петербургский портной — законодатель мод первой половины XIX в. С. 95.

³⁶⁶Там же.

³⁶⁷Lemire B., Riello, G. East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe // Journal of Social History. 2008. Vol. 41 (4). P. 887.

ситцами»³⁶⁸. Мода на ситцы повлияла и на одежду аристократии — из ситца шили дамские платья или производили иную одежду, в частности для дома³⁶⁹. В инвентарной описи гардероба княгини З. И. Юсуповой (хранится в ГИМ) в 1856 г. числилось до ста двадцати образцов ситцев для пошива платьев³⁷⁰. Вышедшие из моды образцы она дарила своим приближенным.

На протяжении XVIII–XIX вв. среди русской аристократии и, как следствие, провинциального дворянства господствовала европейская мода, причем в женском костюме преобладали французские веяния, а в мужском — английские³⁷¹. На два столетия Санкт-Петербург стал не только центром государства, но и местом, где формировался художественный вкус общества, воплощавшийся в произведениях прикладного искусства, в том числе и в орнаментальном текстиле. Именно сюда, в высочайшие круги, сначала приходили последние новинки в одежде и декоре окружающего пространства, а после распространялись по всей России.

Приближение России к культуре европейских стран привело к тому, что отечественный текстиль стал развиваться в контексте крупных художественных стилей. Так, к середине XVIII в. в одежде русской аристократии модными стали мотивы стиля рококо, пришедшего из Франции. Изящество, легкость и утонченность царили в костюмах кавалеров и дам. Для демонстрации статуса и роскоши в одеждах использовались дорогие шелковые, бархатные и парчовые ткани, нередко использовался мех. Нижнюю рубашу шили из хлопка или льна, декорировали пуговицами из драгоценных материалов.

С последней четверти XVIII в. до начала XIX в. изменения происходили в мужской моде высшего сословия. Женственный силуэт с напудренными париками времен императрицы Екатерины II трансформировался в строгий военный мундир эпохи Александра I и Николая I³⁷². Теперь в строгие черные фраки одевался весь

³⁶⁸Ивановские ситцы: альбом. С. 80.

³⁶⁹Там же. С. 6 ; Антипина Е. В. Каталог коллекции тканей: Коллекция клейменых набивных ситцевых платков второй половины XIX — начала XX вв. в собрании ВСМЗ: кат. Владимир, 2009. С. 4.

³⁷⁰Там же. С. 6.

³⁷¹Келлер А. В. Петербургский портной — законодатель мод первой половины XIX в. С. 95.

³⁷²Келлер А. В. Петербургский портной — законодатель мод первой половины XIX в. С. 110.

высший свет. Вместе с тем цветные ткани оставались распространенными среди разночинцев, мелкого купечества и ремесленников³⁷³.

В 1800-е гг. в архитектуре и костюме главенствовал стиль ампир. Идеалом красоты и эстетического совершенства считалась античность. В женской моде преобладали белые полупрозрачные платья без корсета, сквозь которые проглядывался силуэт фигуры. Такое платье не спасало от холода, поэтому неотъемлемым аксессуаром являлась шерстяная шаль, на которой в технике ткачества изображались традиционные восточные орнаменты, в частности мотив восточного огурца³⁷⁴. В конце XVIII в. такие шали назывались «кашмирские», по названию города Кашмир в Индии, где они впервые были произведены из тончайшей шерсти местных коз. Как уже отмечалось в прежних главах, такие шали производились на Востоке и получили большую популярность вначале среди французской аристократии, а уже оттуда пришли и в Россию³⁷⁵. Первые отечественные тканые кашмирские шали стали производить в 1806 г. в Нижегородской губернии на мануфактуре помещицы, коллежской ассесорши Н. А. Мерлиной, поэтому в некоторых случаях их называли «мерлинские шали»³⁷⁶. Другими отечественными центрами производства шалей была фабрика помещицы В. А. Елисеевой в Воронежской губернии (1813–1850-е гг.) и фабрика Дмитрия Колокольцова в Саратовской губернии (первая четверть XIX в.)³⁷⁷. Производства копировали индийские образцы, но постепенно в орнаментальных мотивах начали появляться и русские черты. Естественным образом, такие орнаменты нашли отражение в ситцах в том числе Санкт-Петербургских производств и пользовались популярностью среди городского населения.

Ситцевые ткани оставались популярными и в эпоху ампира. Ситцы использовали в оформлении дворянских интерьеров — ими обивали стены,

³⁷³Там же. С. 110.

³⁷⁴Ивановские ситцы: альбом. С. 17.

³⁷⁵Гаврилина В. С. Платок XIX в. как сувенир // Образ, знак и символ сувенира: материалы IV Всероссийской национальной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 15 ноября 2018 г. СПб., 2018. С. 31.

³⁷⁶Кузьминова И. А. Лексема «платок» в русском языковом сознании // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3–2. С. 59 ; Скворцова И. В. Шаль как атрибут праздничного женского костюма в русской культуре (XIX в. — начало XX вв.): автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2009. С. 15.

³⁷⁷Скворцова И. В. Цит. соч. С. 15 ; Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 183.

обтягивали мебель, изготавливали пологи и занавесы для окон³⁷⁸. Ситцы широко применялись в быту разных слоев населения, так как такие орнаменты отвечали самым разнообразным вкусам³⁷⁹. В художественном оформлении ситцев начала XIX в. явно отразились модные тенденции эпохи, преобладавшие среди аристократии³⁸⁰. Например, в мебельных декоративных тканях явно прослеживались черты классицизма, которые перекликались с архитектурным декором того времени³⁸¹.

В XIX в. промышленное развитие всей текстильной отрасли, в частности печатных производств, привела к резкому снижению стоимости ситцев, которые теперь перестали быть элитарными и распространились среди городского, мещанского и крестьянского населения России³⁸². Отчасти переход ситцев в дешевый сегмент тканей можно проиллюстрировать фрагментом из документа 1812 г. из Женского патриотического общества, которое было создано как благотворительная организация для пострадавших от Наполеоновской войны. В рамках общества создавались школы для сирот младших офицеров, куда принимали девочек для обучения наукам и ремеслам. К середине XIX в. материальное состояние организации стало бедственным, в результате обществом было издано распоряжение «не допускать в одежде воспитанниц роскоши, не заводить платьев из камлота, а одевать в ситец и холстинку»³⁸³. Такое распоряжение может свидетельствовать о том, что ситцевые ткани в этот период были наиболее доступным видом орнаментального текстиля.

Стремительное изменение общества в России, вызванное совмещением промышленного и традиционного производств, привело к смешению различных

³⁷⁸Ивановские ситцы: альбом. С. 6, 80.

³⁷⁹Там же. С. 6.

³⁸⁰Там же. С. 80.

³⁸¹Там же. С. 80.

³⁸²Там же. С. 6.

³⁸³Шумигорский Е. С. Императорское женское патриотическое общество (1812–1912). Исторический очерк. СПб., 1912. С. 60; Цит. по: Брюшкова Н. Б. «Не заводить платьев из камлота, а одевать в ситец и холстинку». Повседневная жизнь пансионеров школ Женского патриотического общества 1812 г. в Санкт-Петербурге в середине XIX в. / Н. Б. Брюшкова, О. В. Чуракова // Частное и общественное в повседневной жизни населения России: история и современность: мат. международной науч. конф., Санкт-Петербург, 15–17 марта 2018 г.: в 2 т. / Отв. ред. В. А. Веремько. СПб., 2018. С. 145.

культурных укладов, архаических и новых моделей поведения³⁸⁴. Данный синтез в подходе к созданию отечественного прикладного искусства естественным образом привел к изменению орнаментальных мотивов. С одной стороны, печатные орнаменты приобрели качество массовости с чертами народного искусства, к которым можно отнести декоративность и условность элементов. С другой стороны, сформировалось направление в построении орнаментов, связанное со стилизацией мотивов, близких к природе, и в их пластическом решении появилась тенденция к объемной моделировке изображения, что можно наблюдать в более дорогих многоцветных тканях³⁸⁵. Вероятно, тенденция возникла как подражание тканым шпалерам из Обюссона или Бове³⁸⁶.

Начиная с первой четверти XIX в. для отечественной набойки стало в особенности характерно подражание западным орнаментам — фактически копирование декоративных решений³⁸⁷. Набойки этого периода трудно отличить от западных образцов. Исключения составляли лишь набивные изделия, выпускаемые по случаю какого-либо памятного события — сувенирные или памятные платки³⁸⁸.

В 1830-е гг. на смену ампиру пришел романтизм. Во главу угла становится ценность духовной и творческой личности. Утвердился культ природы и естественности в человеке. При этом для романтизма характерно проявление интереса к наследию прошлого, в центре внимания находится именно русская мифология, а не история, например, Древней Греции. Тенденции данного стиля проявились, в основном, в изменении фасонов и стилей женской одежды XIX в. От простых и незатейливых силуэтов женского платья периода ампира вновь произошел переход к платьям с корсетами и пышными юбками. Заметно разделение между парадной и повседневной одеждой: повседневные платья имели более закрытый вид и не предполагали наличие декольте, в то время как платья для

³⁸⁴Келлер А. В. Ремесленное образование в России второй половины XIX в. — начала XX в.: от «отеческого обычая» к девиантному поведению. С. 13.

³⁸⁵Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 35.

³⁸⁶Там же. С. 83.

³⁸⁷Там же. С. 84.

³⁸⁸Там же. С. 84.

балов и торжеств были, напротив, более открытые, имели глубокие вырезы и короткие рукава в форме колокола.

Ткани для одежды перестали быть белыми, вновь приобрели цвет и орнамент. Популярными стали ситцевые ткани с ярким цветочным рисунком. Нередко использовались и клетчатые орнаменты для пошива как женского, так и мужского костюма. Платья не драпировались свободно по фигуре, а меняли силуэт; появились объемные рукава. Все это привело к отказу от цветных кашмирских шалей.

Мужская мода в основном оставалась без изменения. Костюм состоял из брюк, жилета, фрака или сюртука. Верхней одеждой служило пальто. Однако данный период интересен тем, что под влиянием восточного искусства в мужском костюме появился халат в качестве домашней одежды.

Стиль романтизм продлился недолго, уже к середине XIX в. его сменило второе рококо. Франция по-прежнему оставалась главенствующей страной в вопросе новых тенденций в одежде. Именно из Франции по всей Европе и России распространялись новые фасоны платьев, ткани различной отделки и аксессуары. Популярность приобрели платья с кринолинами, богато украшенные бахромой, галунами, вышивкой и кружевами, которые к этому времени производились в основном машинным способом. В связи с распространением анилиновых красителей в моду вошли яркие насыщенные цвета с крупными цветочными орнаментами. Популярными мотивами стали массивные цветочные гирлянды или свободно расположенные на ткани букеты цветов. В мужской одежде также происходили изменения. В данный период мужской костюм разделился по функциональному назначению: появились визитный, бальный, домашний и повседневный.

Тенденции к роскоши, обилию деталей и сочетанию многих материалов в ансамбле одного костюма привели в 1870-е гг. к формированию стиля «позитивизм». Для него характерны показная роскошь и благополучие. В среде аристократии ситцевые ткани не находили спроса ввиду дешевизны и распространенности данного материала. Вместе с тем ситцевые ткани оставались

популярны среди городского населения среднего достатка и развивавшейся буржуазии.

Как видно из описанных выше тенденций в изменении моды, на протяжении XIX в. ситцевые ткани все меньше и меньше применялись в костюме аристократии. От статусного и эксклюзивного материала ручной работы в начале века, ситцы постепенно перешли в разряд промышленных ширпотребных тканей и распространились преимущественно в среднем и низшем слоях населения³⁸⁹.

Новый этап развития ситцевых тканей, в том числе Санкт-Петербургских производств, во многом связан с влиянием политических и социальных событий в России второй половины XIX в. Отмена крепостного права 1861 г. привела к обеднению дворянства, в результате чего буржуазия (купечество) стала главной экономической элитой страны. В этот период общество находилось в процессе перехода от сословного к классовому. Теперь не происхождение и фамилия влияли на место человека в обществе, а имущественный статус. Крестьяне, освобожденные от власти помещиков, могли свободно заниматься предпринимательством, накапливать капиталы и получать положение в обществе. Вместе с тем стремительно росло городское население ремесленников и рабочих, которые стремились соответствовать современным тенденциям в одежде, но из-за невысокого достатка вынуждены были имитировать моду более дешевыми средствами. Именно в среде мещанства и рабочих ситцевые ткани обрели новую жизнь и таким образом стали символом повседневного облика города.

Распространение ситцев обусловлено и практичностью данной ткани. Материал для платьев выбирали прочный и неприхотливый в уходе, а сами модели одежды в первую очередь изготавливались исходя из удобства в повседневной носке³⁹⁰. При этом в одежде преобладала эклектичность в плане материалов и тканей. Виду невысокого достатка большей части городского населения и относительно высокой стоимости одежды, предметы гардероба часто

³⁸⁹ Антипина Е. В. Цит. соч. С. 4.

³⁹⁰ Шапиро Б. Л. Городской образ жизни и культура повседневной одежды: исторические особенности второй половины XIX — начала XX вв. // Вестник Екатеринбургского института. 2011. № 4 (16). С. 150.

перешивались, перелицовывались, дополнялись аксессуарами, скрывающими дефекты³⁹¹.

В конце XIX в. в прикладном искусстве и костюме появилось новое направление — модерн, — которое развивалось в продолжение европейских стилей. Новые веяния стиля отразились в костюме высших сословий, но некоторые тенденции модерна проявились и в одежде богатых представительниц купеческого сословия³⁹². В этот период в купеческом костюме наблюдался постепенный отказ от использования русских традиционных вещей в пользу европейского костюма³⁹³. Схожая тенденция проявилась и в остальных слоях городского населения. «Горожанки пытались с помощью дешевых средств походить на высшие слои общества»³⁹⁴. Ситцевые ткани стали особенно востребованы среди представителей фабрично-мещанского слоя, популярными становились платья-парочки (юбка и кофта в едином ансамбле). Платья из ситца стали повседневной одеждой жен рабочих и ремесленников. Незаменимый аксессуар одежды платок, или косынка, производился из различных материалов, в том числе из яркого ситца³⁹⁵.

Ситцевые орнаменты получили распространение и среди крестьянства. Дешевые машинные одноколёрные ситцы, производимые для широких масс населения, в орнаментальном решении продолжали традицию кубовых набоек и выбоек³⁹⁶. Благодаря своей дешевизне они значительно влияли на сокращение производства кустарных кубовых тканей, а некоторые типы, как, например, мареновые ткани, полностью перестали производиться³⁹⁷. Ситцы применялись и в народной одежде для пошива женских платьев, сарафанов, передников, мужских рубашек³⁹⁸. Стоит отметить, что в крестьянской среде фасон одежды, в целом, оставался традиционным, но ткань, преимущественно, использовалась фабричная,

³⁹¹ Там же. С. 152.

³⁹² Ермолова О. А. «У пожилых саком, у молодых — клеш» — женский купеческий костюм повседневной России конца XIX — начала XX вв. // Студент и наука (гуманитарный цикл) — 2019: мат. межд. студ. научно-практической конф., Магнитогорск, 21–22 марта 2019 г. Магнитогорск, 2019. С. 199.

³⁹³ Там же. С. 200.

³⁹⁴ Там же. С. 200.

³⁹⁵ Там же. С. 201–202.

³⁹⁶ Ивановские ситцы: альбом. С. 80.

³⁹⁷ Там же. С. 80.

³⁹⁸ Там же. С. 6.

в том числе и ситцы. Для каждого вида изделия разрабатывался и производился соответствующий вид узоров.

Ситцы использовались и для украшения крестьянских изб³⁹⁹. Яркие красочные орнаментальные ткани применялись в изготовлении постельного белья, занавесей, покрывал, всевозможных декоративных элементов интерьера.

Таким образом, можно констатировать, что развитие ситцевых орнаментальных композиций в контексте истории печатного текстиля происходило под влиянием моды нелинейно и в крайне зависело от вкусов покупателя. Следует отметить, что сословное разделение общества в России сильно влияло на данные процессы. Начальный этап развития набивного текстиля был спровоцирован интересом к этому виду прикладного искусства среди аристократии и царского двора, поэтому композиции данного периода отличало влияние европейских орнаментальных тканей. Позднее, с распространением таких материалов, как шелк, бархат или парча, набойка стала доступной для широких слоев общества. Естественным образом, в орнаментальных композициях появились черты народного искусства, и, в целом, присутствовала тенденция обращения к традиционным формам орнамента.

Европейская мода на яркие хлопчатобумажные ситцевые ткани из стран Востока пробудила отечественный интерес и к этому виду искусства. Во второй половине XVIII в. сформировались первые ситцевые мануфактуры в России, в Санкт-Петербурге, и мода на печатный текстиль вновь возвратилась в среду аристократии. Ситцевые орнаменты этого периода отличало развитие в контексте европейских стилей прикладного искусства и архитектуры. Механизмы печати делали ситцы доступными широким слоям городского, мещанского и крестьянского населения, что вновь привело к ориентации орнаментальных композиций на народные вкусы.

³⁹⁹Там же. С. 6.

2.3 Влияние имитационных текстильных орнаментов на изобразительные мотивы печатных тканей

Нанесение орнамента на ткань при помощи печатного шаблона являлось одним из наиболее дешевых способов декорирования тканей. Однако, из-за особенностей производства, в частности высокой стоимости изготовления печатной формы, технология подразумевала тиражирование, поэтому данное направление работы с текстилем практически сразу приобрело мануфактурный или артельный характер. Печатные предприятия должны были постоянно производить продукцию и иметь стабильный рынок сбыта. Это привело к тому, что европейские, а затем и русские мануфактуры были поставлены в жесткие рамки реализации продукта своего труда в условиях рыночных отношений. Вместе с тем спрос на набойки и ситцевые ткани не всегда был высоким. На это влияло, в том числе, и распространение других видов тканей, которые снижали спрос на печатный текстиль. В стремлении подстроиться под изменчивые условия рынка на ситцевых производствах, среди прочего, средствами печатного текстиля имитировались орнаментальные мотивы различных техник декорирования текстиля. Важно понимать, что кружево, вышивка крестом, ремизное ткачество, серебряное шитье и другие текстильные техники имеют характерную форму изобразительных мотивов, обусловленную технологией изготовления — и перед мастером-рисовальщиком на ситцевом производстве стояла задача точно скопировать образец, в его работе воспроизведение преобладало над творчеством. С одной стороны, можно говорить о подражательности и несамостоятельности выполняемых подобным образом орнаментальных мотивов по отношению к первоисточнику, поскольку средствами одной технологии копировалась другая без учета ее пластической уникальности. Вместе с тем этот процесс повлек к обогащению и открытию новых выразительных приемов. В таких орнаментах наблюдалась интересная тенденция, которая привела к новому направлению ситцевого декора — «имитационный орнамент». Под этим термином в нашем

диссертационном исследовании подразумеваются текстильные мотивы, выполненные средствами печати на основе орнаментов из различных техник прикладного искусства. Главными задачами данной части исследования являются анализ орнаментальных решений таких образцов и выявление их влияния на пластические решения орнаментальных композиций ситцевых тканей русских, а в особенности Санкт-Петербургских, производств.

Имитационные орнаменты появились и получили широкое распространение в Европе под влиянием развивающейся промышленности и развитого рынка сбыта. Первые уставные печатанные мануфактуры формировались по аналогии с европейскими производствами, поэтому западная традиция напрямую повлияла на русские орнаменты. Во второй половине XVIII в. ситцевые производства европейского образца распространились в России, вследствие чего сюда попадали и европейские орнаментальные мотивы, в том числе и имитационные. Такие орнаменты производились в большинстве крупных ситцевых центров России второй половины XVIII — начала XX вв., в том числе и в Санкт-Петербурге⁴⁰⁰. В основном такая продукция подражала более трудоемким техникам декорирования текстиля. Учитывая тенденцию развития Санкт-Петербургского ситцевого орнамента от элитарного в начале столетия к массовому во второй половине и конце XIX в., можно предположить, что имитационные орнаменты, предназначавшиеся для широкого рынка сбыта, получили наибольшее распространение именно в середине и второй половине XIX в., когда ситцевые ткани приобретали популярность среди представителей крестьянства и городского населения.

Далее на конкретных примерах разберем особенности формирования и развития имитационных орнаментов и выявим их влияние на другие ситцевые орнаментальные мотивы. Главное внимание будет уделено Санкт-Петербургским ситцам, которые, однако, будут проанализированы в контексте имитационных орнаментов и из других регионов России. Стоит отметить, что из продукции трех

⁴⁰⁰ Романов Д. В. Имитация текстильных техник в продукции Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактур второй половины XVIII — начала XX вв. // Архитектон: известия вузов. 2022. № 1 (77).

крупнейших предприятий Санкт-Петербурга до настоящего времени сохранились, главным образом, образцы Шлиссельбургской мануфактуры. Тем не менее, следует принять во внимание факт, что упомянутые предприятия Санкт-Петербурга были основаны по образцу Красносельской мануфактуры. Следовательно, с некоторой осторожностью, но все-таки можно говорить об идентичности подхода к проектированию орнамента среди данных предприятий. Разумеется, это не позволит определить индивидуальные особенности каждого из них, но поможет выявить локальные особенности текстильного орнамента мануфактур Санкт-Петербурга.

Прежде чем переходить к рассмотрению исторических образцов, следует отметить, что на всем протяжении формирования ситцевой промышленности распространение получили как имитационные орнаменты, так и их творческие интерпретации и сочетания мотивов в новых композиционных решениях. Поэтому для анализа и классификации рассматриваемых орнаментов целесообразно описание их не в хронологическом порядке, а по определенным направлениям развития. Например, группируя ситцевые орнаменты на основе ткачества, можно проанализировать как имитационные образцы, копирующие первоисточник, так и созданные на их основе собственно печатные орнаменты. На основе примеров сохранившихся текстильных образцов отечественных, в том числе и санкт-петербургских, производств эмпирическим методом нами были выявлены наиболее распространенные техники прикладного искусства, которые нашли отражение в ситцепечатных орнаментах. Среди них можно выделить группу орнаментов, имитирующих ремизное ткачество, вышивку крестом, кружево, золотное или серебряное шитье, филигрань, ручное ткачество (имитация кашмирских шалей). Как видно из данного списка, средствами печатного текстиля имитировались не только техники декорирования тканей, но и другие виды прикладного искусства. Остановимся подробнее на каждой технике.

Ремизное ткачество, пожалуй, одна из наиболее распространенных техник декорирования текстиля в России. Вместе с тем производство ткани, в том числе и орнаментальной, ручным способом требовало значительного времени, что привело

к развитию различных техник ткачества, которые ускоряли процесс получения готовых изделий. Во второй половине XVIII в. в России начался переход к механизации промышленности, который значительно изменил процесс ткачества, сделал его более дешевым и доступным для потребителя. В ситцевых тканях заметно стремление к сближению с народными вкусами, в том числе и при помощи использования в орнаментальной системе привычных художественных приемов. Мотивы ткачества нашли отражение в таких орнаментах. «В конце XIX — начале XX вв. на набойных досках появились узоры по мотивам русского народного ткачества и вышивки, где традиционные изображения птиц, древа жизни и других образов получили новое звучание»⁴⁰¹.

Наиболее явное влияние ремизных тканых орнаментов на продукцию ситценабивных производств прослеживается на образце **ТК-776-126** (рис. 2.50) (ткань ситцевая, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, фото автора). Орнамент состоит из вертикальных ярко-красных, светло-зеленых и белых полос, которые пересекают черные горизонталы, состоящие из небольших квадратов. Ритмический строй рисунка характерен именно для ремизного ткачества. Художник передает вертикальные ритмы, имитирующие нити основы ровными заливками цвета, и дополняет их при помощи черных полос, фактура которых схожа с отдельными прокидками нитей.

Другой пример имитации тканых текстильных орнаментов можно наблюдать на образце **ТК-2645-118** (рис. 2.51). На темно-синем фоне изображены диагональные полосы желто-зеленого цвета. Орнамент имитирует полотняное переплетение нитей, при этом структура ткачества трактована относительно свободно, поскольку изображение переплетения сочетается с пустыми плоскостями. Вероятно, таким образом художник хотел передать сложное переплетение ткани, но для большей выразительности и лаконичности рисунка изобразил лишь крупные уточные и основные прокидки. То есть в данном образце

⁴⁰¹ Факеева В. В. Текстильное искусство, набойка: история, современные приемы декорирования тканей // Современное общество: актуальные проблемы и перспективы развития в социокультурном пространстве: сб. науч. трудов VI Международной научно-практической конференции, Чебоксары, 19 марта 2019 г. / Под ред. Г. Н. Петрова. Чебоксары, 2019. С. 156.

заметна некоторая свобода в подражании первоисточнику и в отборе необходимых для художественно-пластического образа средств.

Несколько иной подход к трактовке первоисточника средствами печати можно обнаружить на образце **ТК-2259-190** (рис. 2.52). В данном случае по светлому фону распределены вертикальные и горизонтальные полосы темно-коричневого и серо-голубого цветов. Конечно же, в этом орнаменте связь с ткачеством менее выражена, поскольку нет явной имитации отдельных прокидок нитей. Тем не менее, связь с первоисточником все же прослеживается.

Еще один принцип применения имитационных техник продемонстрирован на примере **ТК-547** (рис. 3.5) (головной платок детский, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 20,5 x 32 см, фото автора). В данном случае на образце сохранилось два схожих по стилистике орнамента. Оба рисунка выполнены красной и синей краской по белому фону. Композиция в обоих случаях идентична и состоит из геометрической каймы в виде пересекающихся полос и орнаментальной виньетки в углах: в первом случае — стилизованные ветви и листья, во втором — корона с растительным мотивом.

В кайме при помощи средств печати имитируется ремизный клетчатый орнамент. Пересекающиеся красные и синие полосы выполнены с такой тонкостью и соблюдением законов переплетения нитей, что только при виде изнанки понятно, что рисунок выполнен средствами печати, а не ткачества. Интересно отметить, что и в том, и в другом случаях используются одинаковые модули полос для организации края и в некоторых случаях буквально переходят из одной композиции в другую, что может свидетельствовать о компилятивном способе создания орнаментальной композиции. При этом пластика декоративных виньеток резко отличается от стилистического решения каймы. В данном образце соединены копирование ремизного переплетения и пластический язык, присущий печатной технике.

Мотивы тканого орнамента можно наблюдать и в образце **ТК-512** (рис. 3.6) (головной платок детский, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34,5 x 24 см, фото автора). Кайма орнаментально

разработана черно-белыми гирляндами из мелких листьев и цветов, окружающих крупное яблоко в углу композиции. В центральной части присутствуют изображения крупных и мелких веток с красно-желтыми цветами и желто-зелеными листьями. Фон состоит из волнообразных полос разной толщины, с помощью которых осуществляется переход из светло-охристого в темно-коричневый цвет, а также из диагональных полос, при помощи которых имитируется саржевое переплетение. В данной композиции явно заметна компиляция различных по стилистике орнаментальных мотивов. Элементы каймы изображены при помощи штриховки по форме предмета и перекрестного штриха с явно выраженной светотеневой моделировкой формы. Цветочные мотивы в центральной части, напротив, имеют плоскостную трактовку с применением локальных цветовых заливок.

Примером сочетания имитационных орнаментов с печатными можно наблюдать и в образце ситца **ТК-447** (рис. 2.53) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Ткань разделена на полосы с изображением розеток с цветочными мотивами и геометрическими орнаментами в плоскостно-пятновой изобразительной манере⁴⁰². Полоски чередуются с изображением квадратов разных цветов, некоторые из которых разработаны диагоналями. При сопоставлении данного мотива с образцами ремизного ткачества можно заметить, что распределение цвета и тона таких квадратов подчиняется логике ремизного переплетения, то есть в данном случае художник средствами печати имитирует ткачество.

Тем не менее, имитационные орнаменты не ограничиваются лишь подражанием оригиналу, на основе новых композиционных приемов создаются новые рисунки, которые могут быть выполнены лишь средствами печати. В качестве примера можно привести образец **ТК-2727-170** (рис. 2.54) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства

⁴⁰² Романов Д. В. Имитация текстильных техник в продукции Санкт-петербургских ситценабивных мануфактур второй половины XVIII — начала XX вв.

СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае явно выражена преемственность по отношению к ремизным тканым орнаментам, о чем свидетельствует наличие вертикальных и горизонтальных ритмов разного размера и характерные наложения цветов при пересечении таких полос. Вместе с тем при внимательном рассмотрении видно, что художник в графической разработке самих полос использует поверхность из хаотично расположенных точек разного размера и разного заполнения. То есть декоративное решение данного образца хоть и строится на основе имитационных орнаментов, но тем не менее имеет авторскую трактовку мотива, что говорит о новом направлении развития имитационного орнамента.

Еще один интересный пример имитации тканых орнаментов средствами печати можно обнаружить на образце **ТК-2342-273** (рис. 2.55) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае рисунок строится из простых плоскостно решенных мотивов трилистника, напоминающих клевер. Растительные мотивы изображены при помощи тонких вертикальных полос красного цвета, которые плавно переходят в фон при помощи мелкой диагональной сетки и черных вертикальных ритмов из точек разного размера. Конечно же, в данном случае художник не прибегает к прямой имитации переплетения, но общее впечатление от образца указывает именно на преемственность тканых орнаментов. При этом орнамент в данном случае подражает не ремизному, а, скорее, жаккардовому ткачеству или тканям машинного производства.

Схожий прием используется и в орнаментальном решении образца **ТК-2373-304** (рис. 2.56) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае, как и в предыдущем варианте, фон подражает жаккардовому или машинному ткачеству и состоит из мелких вертикальных и горизонтальных штрихов коричневого, синего, желтого и белого цветов. Вместе с тем крупные цветочные элементы, расположенные на фоне, стилистически не соответствуют решению фона и выполнены в классической для русских набивных и ситцевых

орнаментов пятновой манере с использованием декоративных точек. То есть в данном случае наблюдается синтез имитационного и классического ситцевого орнаментов, что позволяет говорить о появлении нового направления орнаментации ткани средствами печати.

Мотивы имитационных орнаментов нашли отражение и в более традиционных для русской набойки и ситцев композициях. В качестве примера можно привести образец **ТК-2680-123** (рис. 2.57) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае стилистика цветочного мотива явно отсылает к традиционному русскому ткачеству. Вместе с тем в ткачестве изображения подчиняются жесткой структуре вертикали и горизонтали, вызванной особенностью формирования рисунка при помощи переплетения основы и утка. В данном случае техника печати позволяет художнику расположить данные мотивы свободно на плоскости ткани. С одной стороны, имитация ткачества в данном случае очевидна, но, с другой стороны, орнамент трактуется свободно, что позволяет говорить не о копировании образца, а о расширении декоративных возможностей отечественного печатного текстиля.

Другим направлением развития имитационных орнаментов являлась имитация и трансформация орнаментальных мотивов на основе вышивки. Как и в случае с ткачеством, мотивы вышивки копировались в печатных тканях или на их основе создавались уникальные авторские композиции. Для декоративной вышивки крестом характерна специфическая пластика рисунка: она формируется при помощи модуля, состоящего из пересеченных стежков нити, которыми заполняется область по форме рисунка. В результате этого орнаменты, выполненные в технике крестовой вышивки, имеют узнаваемую пластику, которая отличает их от остальных видов декора.

Имитация вышитого орнамента средствами печати была распространена в России. Такие мотивы чаще всего строились на традиционных народных орнаментах, в которых отразились принципы симметрии, статичности и условности изображения. Классическими примерами такого рода можно считать

два образца текстиля **ТК-2886-329** (рис. 2.58) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) и **ТК-2876-319** (рис. 2.59) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Их орнаментальные решения строятся на использовании крестообразного модуля и представляют собой геометрические композиции на основе традиционных русских орнаментов. Здесь имитационный принцип явно преобладает над творческой трактовкой первоисточника.

К примерам имитационных орнаментов на основе вышивки можно отнести образец ситца **ТК-544** (рис. 3.7) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 21 x 31 см, фото автора) — фрагмент беленого хлопчатобумажного полотна, на котором расположены два угла платка. Рисунок напечатан красным и черным цветом по светлому фону. В обоих платках кайма композиции состоит из геометрического орнамента, по углам расположены декоративные квадратные вставки. Пластическое решение основано на мотивах вышитого орнамента. В традиционной вышивке крестом главным изобразительным средством (модулем) является характерное пересечение нитей, при помощи которых выстраивается рисунок, в результате чего появляется особая пластика изображения.

Аналогичный принцип построения орнамента присутствует и в образце **ТК-543** (рис. 3.8) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 21,5 x 31 см, фото автора). Принципиальное отличие состоит лишь в том, что на рисунке слева имеется квадратная розетка, стилистически не соответствующая пластическому решению каймы. Такой пример дает возможность предположить, что при создании платочных композиций могли применяться уже готовые фрагменты орнамента, которые включали в новые, расширяя тем самым ассортимент. Имеется возможность сопоставления декоративных элементов атрибутированных ситцевых образцов с безымянными для выявления схожих фрагментов раппорта. Разумеется, данная задача требует анализа колоссального объема исторического материала и

заслуживает отдельного исследования. В рамках данной диссертации ограничимся лишь обозначением такой возможности.

К группе имитационных орнаментов относится образец **ТК-545** (рис. 3.9) (головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 21,5 x 31 см, фото автора) с фрагментом клейма Шлиссельбургской мануфактуры — ключ с надписью «фабр. клеймо». Композиция строится на сочетании геометрического фестончатого края и традиционного для русской вышивки симметричного изображения петухов, отсылающих к архаическим орнаментам⁴⁰³. В изображении используется два модуля — квадрат и крест, — что говорит о соединении двух различных подходов — имитации и интерпретации исходного образца. Крестообразный модуль является следствием непосредственного подражания оригиналу, в то время как включение квадратов говорит о стремлении автора обогатить пластический язык исходного орнамента средствами печати. Рисунок выполнен светло-желтым и горчично-охристым цветом по темно-синему фону. Такое колористическое решение типично для печатных орнаментов, но в данном образце интерес вызывает последовательность нанесения цвета. Обычно ткань окрашивалась от светлого колера к темному, причем темные элементы формировались при помощи красочного слоя, а светлые детали оставались цвета неокрашенной ткани. В рассматриваемом образце печать производилась по заранее окрашенному темному фону светлыми укрупненными красителями. Нельзя утверждать наверняка, но можно предположить, что изначально рисунок создавался для другой колористики. Вероятно, данный орнамент производился и в более традиционных для русской народной вышивки цветах — черной и красной краской по белому фону, — а представленное цветовое решение появилось позднее.

В ситцевых орнаментах нашли отражение и орнаментальные композиции кружевных изделий. Кружево имело большую популярность в Европе, особенно во Франции, откуда оно постепенно пришло в Россию. Естественно, именно европейские ситценабивные производства первыми стали производить орнаменты,

⁴⁰³Кортович А. В. Трехчастная композиция архаического типа в оформлении русского народного текстиля. С. 37.

имитирующие кружево, то есть отечественная имитация кружевных орнаментов средствами печати имеет европейские истоки.

Кружевной орнамент имел особый характер пластического орнаментального решения, связанный в первую очередь с особенностью технологии. Кружево не имело тканой основы, а сам рисунок формировался за счет переплетения нитей, в котором каждый элемент буквально сплетался с соседними. Стоит отметить, что существует техника так называемого шитого кружева, в которой используется основа в виде ткани, однако такое рукоделие сочетает в себе элементы и вышивки, и кружева и поэтому его нельзя называть в полной мере кружевом. Изделия из кружева широко применялись в убранстве интерьеров и одежды. Однако ввиду трудоемкости ручного изготовления кружевные изделия стоили относительно дорого. Поэтому мотивы кружевных орнаментов нашли отклик в печатном текстиле, средствами которого кружево имитировалось.

Рассмотрим образец **ТК-537** (рис. 3.10) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 24 x 31 см, фото автора) — фрагмент платка с тонкой орнаментальной каймой, которая состоит из дугообразных линий, обрамляющих небольшие четырехлистники темного цвета⁴⁰⁴. Центральная часть платочной композиции не орнаментирована. По краю ткани имеется надпись «Шлиссельбургская мануфактура». Рисунок орнаментальной каймы имитирует кружево. Заслуживает внимания детальность проработки такого, казалось бы, простого орнамента. Также отметим, что центральные мотивы четырехлистников имеют слегка неровный край, посредством чего передается узловатая фактура кружевного орнамента. В контексте рассмотрения данного образца можно вспомнить немецкие набивные ткани XVI в., орнаментальные мотивы которых нередко имитировали кружевное плетение. Данный образец представляет собой пример того, как тиражная техника подражает уникальной.

⁴⁰⁴ Романов Д. В. Имитация текстильных техник в продукции Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактур второй половины XVIII — начала XX вв.

Подобный принцип использовался и в декоративном решении других образцов, например **ТК-2884-327** (рис. 2.60) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) и **ТК-3676-223** (рис. 2.61) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В этих образцах, как и в ТК-537, точно имитируется пластика кружевного орнамента, детально передаются особенности технологии и декоративные мотивы, характерные именно для кружева. При этом на ткани орнамент расположен в виде каймы, что, опять же, характерно для кружева, поскольку изделиями из кружева нередко оформляли манжеты рукавов и воротников или края текстильных изделий для интерьера.

Еще интереснее решение образца **ТК-2360-291** (рис. 2.62) (ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Как и в предыдущих образцах, в данном примере композиция имеет характер каймы и орнамент точно копирует первоисточник. Но при этом интересно то, как художник заполнил остальной фон ткани элементами кружевного орнамента. Небольшие геометризованные цветочные формы свободно расположены на плоскости текстиля и никак не связаны между собой, чего невозможно получить в кружеве, где в силу отсутствия текстильной основы все элементы должны быть соединены между собой перемычками. Данный прием скорее характерен именно для печатных орнаментов и встречается на многих исторических образцах. Поэтому в данном случае можно говорить об обогащении печатных орнаментов пластическими решениями из других техник прикладного искусства, в частности кружева.

Другим образцом с имитацией кружева является **ТК-538** (рис. 3.11) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25,5 x 31 см, фото автора). В данном случае рисунок крупнее и имеет более стилизованный характер. Орнаментальная кайма напечатана черным цветом, украшена стилизованными цветами и декоративными завитками, расположенными на тонкой диагональной сетке. По краю каймы расположены

черные точки. Центр равномерно украшен заполненным орнаментом пике. Данный орнаментальный мотив имитирует технику шитого кружева, для которого было характерно применение сетчатой основы для создания рисунка. При этом пластическое решение завитков, кругов и цветов передано с учетом технологических особенностей шитого кружева.

Образец ТК-538 интересно сравнить с другим примером печатного ситцевого орнамента — **ТК-558** (рис. 3.12) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 36 x 24 см, фото автора). На темно-вишневый фон нанесено изображение декоративных завитков черного цвета с красными кругами и точками. На заднем плане расположен стилизованный растительный орнамент желтого цвета из цветов и декоративных завитков. В центре платка в шахматном порядке расположены черные и желтые круги. Такое орнаментальное решение является характерным для печатного орнамента, и в данном случае нет имитации какой-либо техники. Вместе с тем в образце прослеживается схожесть с образцом ТК-538. Несмотря на кажущиеся различия, между данными образцами в построении рисунков заметны общие истоки и черты: пластика декоративных завитков и цветочных мотивов, тенденция к линейности изображения, заметна некоторая схожесть в композиционном решении. В итоге орнаментальное решение образца ТК-538 может иллюстрировать, как имитация техник прикладного искусства средствами печати творчески осмыслилась художниками и находила отражение в авторских композиционных решениях.

Нередко в имитационные ситцевые орнаменты включались классические для печатного текстиля изобразительные формы. К таким примерам можно отнести образец **ТК-780-130** (рис. 2.48) (ситцевая ткань, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, фото автора). В данном случае трактовка фона явно отсылает к кружевным орнаментам с изображением стилизованных цветов и веток. Мотивы соединены между собой геометрической сеткой с крупными и мелкими ячейками, что свидетельствует о подражании кружеву. Вместе с тем фон дополнен изображением стилизованных букетов роз, которые стилистически контрастируют с условным решением фона. Цветы

стилизованы близко к натуре и имеют объемный характер с подробной светотональной проработкой. При этом стык фона и главного мотива никак не проработан — складывается ощущение, что данный орнамент строится на сочетании двух отдельных тканей, которые соединили механически.

Помимо вышеописанных образцов существуют примеры ситцевых орнаментов, в которых имитационные элементы и классические для ситцев мотивы сосуществуют в комплементарных отношениях, взаимосвязаны и дополняют друг друга. К таким примерам можно отнести образец **ТК-782-132** (рис. 2.49) (ситцевая ткань, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, фото автора). В данном случае орнамент состоит из светлых вертикальных полос на темном фоне, которые прерываются крупным фронтально расположенным цветком георгина. Цветочный мотив имеет светотональную проработку, выполненную при помощи светлых и темных точек разного размера. В схожей стилистике выполнены мотивы мелких стилизованных ветвей, расположенных на темном фоне. В светлой полосе, которая формирует структуру ткани, орнаментальное решение явно имитирует кружевной орнамент. Интересно то, как художник выстраивает мягкий переход и связывает растительные формы и геометрический орнамент. В данном случае можно говорить об обогащении печатных орнаментов мотивами на основе имитационных орнаментов.

Другим интересным примером орнаментации платочной композиции можно считать образец **ТК-553** (рис. 3.13) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 20,5 x 32 см, фото автора). В данном случае композиция платка имеет ту же композиционную структуру, что и образец ТК-537. На гладком фоне насыщенного красного цвета изображена тонкая линейная кайма белого цвета. Центральная часть равномерно заполнена небольшими круглыми точками. Внутри кайма обрамлена белой линией, а ближе к краю становится более легкой. Таким образом, в печатном изделии имитируется ажурный край. Рисунок каймы имитирует филигрань с кристаллическими подвесками. Данная ювелирная техника была распространена в России и основана на создании орнаментальной композиции при помощи тонкой золотой или

серебряной проволоки, напаянной на металлический фон или имеющей ажурную структуру. Нередко изделия в технике филигрании дополняли другими декоративными материалами, в частности эмалью и драгоценными камнями. Помимо этого, витой проволочный рисунок дополняли серебряными или золотыми шариками, которые напаявали на изделие. В случае с образцом ТК-553 можем наблюдать имитацию вышеперечисленных приемов. Кружевной орнамент на основе скани в данном случае превращен в подобие кружевной каймы, на которой подвешены стилизованные кристаллы. В данном случае интересно решение центральной части: с одной стороны орнамент из точек имитирует золотые или серебряные шарики, но с другой — их расположение на поверхности текстиля отсылает, скорее, к распространенному в текстильном орнаменте мотиву пике — точек, которые равномерно заполняют фон. В этом случае можно наблюдать то, как имитация техник прикладного искусства средствами печати адаптируются к этим самым средствам.

Аналогичный прием, но в более сложном исполнении, присутствует на образце **ТК-562** (рис. 3.14) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 24 x 31,5 см, фото автора). Здесь кайма организована при помощи четырех полукругов из геометрического орнамента, по краю которого изображены заостренные овальные формы с орнаментом, характерным для филигрании. В центре платка изображены круги разного размера с орнаментальным решением, схожим с каймой. Декоративные элементы нанесены черным цветом, а окружающий фон — светлой охрой. Как и в первом случае, рисунок каймы имитирует ажурный край изделия.

К группе имитационных орнаментов, основанных на традиционных русских мотивах, можно отнести образец **ТК-552** (рис. 3.4) (головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 21,5 x 31 см, фото автора). Представленная часть орнамента состоит из трех регистров, отделенных друг от друга горизонтальной полосой. Нижний ряд имитирует бахрому из крупных и мелких бус. Боковая кайма украшена стилизованными геометрическими шестиугольниками с завитками. Центральная

часть практически пустая, лишь кое-где присутствуют мелкие точки (крап). Исходя из характера текстильного рисунка, можно предположить, что первоисточником для него послужило серебряное шитье. Вместе с тем части рисунка не согласуются друг с другом, каждый из элементов изображен словно отдельно, не сочетается с остальными. Например, в композиции каймы можно выделить несколько крупных частей — первый ряд состоит из стилизованных растительных мотивов, имеющих в основе квадратный и прямоугольный модуль разного размера. Здесь можно говорить о творческой трактовке изобразительного приема, характерного для вышивки. Второй ряд каймы имеет в основе стилизованные флоральные мотивы, выполненные в традиционной для печатаного текстиля пятновой манере. Остальные элементы композиции имеют явную тенденцию к объемному изображению, словно имитируют пришивные элементы декора. То есть данный образец иллюстрирует попытку художника применить в одной орнаментальной системе приемы, заимствованные из разных техник исполнения текстильного орнамента. Сама по себе такая попытка является интересной, поскольку можно говорить не просто о копировании оригинала, а о поиске новой системы построения орнаментальной композиции. При этом художник не стремился связать между собой элементы композиции, что может свидетельствовать о переходном этапе от имитационного подхода к творческому средствами компиляции орнаментов различных текстильных техник.

В отдельную группу имитационных орнаментов можно отнести рисунки восточных кашмирских шалей, изображенных средствами печатного текстиля. Изначально кашмирские шали производились в Индии в технике ручного ткачества из пуха гималайских горных коз⁴⁰⁵. Орнаментировались данные шали традиционными изображениями фантастических растений и геометрическими мотивами. Поскольку орнамент на шали выполнялся в технике ткачества, орнаментальные мотивы имели несколько угловатый характер и особый зубчатый

⁴⁰⁵Упадхаяй Д. Магическая функция орнамента кашмировой шали // Язык. Общество. Медицина: сб. мат. XVII Республиканской студенческой конф. и XIV Республиканского научно-практического семинара, Гродно, 30 ноября 2017 г. / Отв. ред. Е. П. Пустошило. Гродно, 2018. С. 185.

край, который образовывался в местах соединения двух утков разного цвета⁴⁰⁶. Благодаря детальной проработке и тонкой выделке шали имели большую популярность. Изначально они были привезены в Европу в XVII в. из колонизированной части Индии, массово их стали приобретать уже в XVIII в.⁴⁰⁷ Популярность шалей также можно связать с Жозефиной Богарн, которой, по легенде, Наполеон Бонапарт привез шаль в подарок из Египетского похода 1798–1800 гг.⁴⁰⁸

Естественно, индийские шали стоили очень дорого и владеть ими могли лишь представители государственной элиты. В XIX в. шали стали копировать в Европе, наиболее известное производство находилось в Шотландском городе Пейсли. Позднее и в России были основаны помещичьи мастерские по производству таких изделий⁴⁰⁹. Орнаментальные композиции первых отечественных шалей строились на сочетании мотивов восточного огурца, орнаментированного цветочными формами в европейском стиле: розами, колокольчиками, анютиными глазками и другими⁴¹⁰. В 1810–1820-х гг. популярными стали композиции, состоявшие из ярких разноцветных полос⁴¹¹. К 1830–1840 гг. шали приобрели квадратную форму и их стали носить на плечах сложенными углом, при этом один из углов богато украшался орнаментом, декор второго был более скромным⁴¹². К середине XIX в. в орнаментах отечественных тканых шалей преобладало копирование индийских образцов⁴¹³.

Подражание шалям применялось в технике не только ткачества, но и многоцветной печати по шерстяной или хлопковой ткани машинного производства. Такие изделия были особенно распространены в 1850–1860 гг.⁴¹⁴ Изначально в набивных шалях до мельчайших подробностей копировались

⁴⁰⁶Там же. С. 186.

⁴⁰⁷Шляпникова А. П. Русские набивные платки и шали. Художественное проектирование // Славянские чтения: сб. мат. межд. науч. конф. Института славянской культуры, Москва, 11 декабря 2019 г. М., 2020. С. 93.

⁴⁰⁸Там же. С. 93.

⁴⁰⁹Там же. С. 93.

⁴¹⁰Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 183.

⁴¹¹Там же. С. 183.

⁴¹²Там же. С. 183.

⁴¹³Там же. С. 192.

⁴¹⁴Там же. С. 192.

особенности тканого рисунка, что придавало печатным орнаментам особый угловатый характер⁴¹⁵. В дальнейшем на основе орнаментов кашмирских шалей художники начали создавать авторские композиции. Видоизменяя композиционные решения, они изготавливали изделия уже с цветочными орнаментами, «вкомпоновывая» их в классический орнамент⁴¹⁶.

В качестве примера имитации тканых шалей, произведенных на Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактурах, можно привести два образца ТК-534 и ТК-510. Рассмотрим образец **ТК-534** (рис. 3.15) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34 x 31 см, фото автора). Композиция платка строится на декоративно орнаментированном центре, обрамленном однотонным краем (к сожалению, имеющийся фрагмент не позволяет восстановить структуру композиции полностью). Орнамент имеет детальную проработку и состоит из крупных стилизованных восточных огурцов (бута) на мелко орнаментированном фоне со стилизованными листьями и цветами. Данный образец демонстрирует высокое качество многоцветной печати (можно насчитать до семи цветов), при этом, благодаря различным наложениям цветовых плоскостей друг на друга, визуально создаются дополнительные оттенки. Цвета подобраны гармонично, общий колорит построен на сочетании оранжево-красных и желто-зеленых оттенков. Край платка окрашен в насыщенный красный цвет. На образце сохранилась пунктирная линия, по которой разрезали готовые изделия, и надпись «Рисунок № 293».

Орнаментальное решение образца **ТК-510** (рис. 3.16) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 26 x 29 см, фото автора) стилистически близко предыдущему образцу (ТК-534). По светлому фону изображены крупные мотивы восточных огурцов, окруженных декоративным фоном, по краю нанесен геометрический орнамент, напоминающий фестоны. В центральной части расположена ветка со стилизованными листьями и небольшими огурцами в виде плодов. Колористика

⁴¹⁵Скворцова И. В. Цит. соч. С. 21.

⁴¹⁶Там же. С. 21.

изображения схожа с предыдущим образцом и построена на сочетании оранжево-красного и желто-зеленого цветов.

Следует отметить, что приведенными выше образцами не ограничивается использование имитационных орнаментов. Нами представлены примеры, в которых имитационные мотивы прослеживаются наиболее явно. Можно отметить распространение некоторых видов орнаментов в других регионах, например, на ивановских производствах имитировались ткани в технике икат. Технология икатов исторически применялась в Средней и Юго-Восточной Азии, а также в Индии, Китае и Японии. Рисунок получался при помощи последовательного перевязывания и окрашивания нитей основы по форме рисунка с последующим созданием полотна однотонным утком. Для данной техники характерна расплывчатость контуров рисунка и использование яркой цветовой палитры. В XVIII в. ткани в технике икат начали интерпретироваться европейскими мастерами при помощи нанесения орнамента на основу средствами печати, такие ткани получили название «шине»⁴¹⁷. Во второй половине XIX в. такой способ активно применялся на ивановских мануфактурах, что привело к практически полному вытеснению ручных икатов в Центральной Азии. В технике печати по основе выполнялись абровые ткани икат, мадрасы, хан-атласов, занданеч и восточные ковры⁴¹⁸. Примеры тканей сохранились до настоящего времени, например, в коллекции Музея ивановского ситца ИГИКМ имени Д. Г. Бурылина. Имитация икатов средствами печати получила развитие и в более поздних мебельных тканях с растительными и геометрическими мотивами периода 1910–1912 г.

Подводя итоги параграфа, можно сделать вывод о том, что метод имитации различных техник декорирования текстиля средствами печати по ткани был заимствован из стран Европы. Имитационный метод в значительной степени

⁴¹⁷ Джаборова Ш. Р. Дизайн икатов и развитие технологий их имитации / Ш. Р. Джаборова, З. А. Яминзода, А. В. Чешкова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в.: сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. М., 2019. Ч. 1. С. 188.

⁴¹⁸ Цифровые технологии печати для воспроизведения русских ситцев 1880–1912-х гг. с орнаментами традиционных среднеазиатских тканей и создания новых / Ш. А. Юсупова, А. В. Чешкова, З. А. Яминзода [и др.] // Инновационные материалы и технологии в дизайне: мат. IX Всероссийской научно-практической конф. с участием молодых ученых, Санкт-Петербург, 10–11 апреля 2023 г. / Отв. ред. А. В. Бабаян. СПб., 2023. С. 73.

развивался именно в Санкт-Петербургских ситцах. Заметно влияние европейской набойки и в пластической трактовке форм. Санкт-Петербургские производства, подражая европейским, применяли в орнаментах принцип штриховки по форме для выявления светотеневой моделировки объектов, в отличие от традиционного для отечественных орнаментов принципа пятнового и плоскостного изображения.

На основе примеров сохранившихся текстильных образцов Санкт-Петербургских ситценабивных производств эмпирическим методом были выявлены наиболее распространенные техники прикладного искусства, которые нашли отражение в тканях. Среди них можно выделить группу орнаментов, имитирующих ремизное ткачество, вышивку крестом, кружево, золотное или серебряное шитье, филигрань, ручное ткачество (имитация кашмирских шалей). Нередко в рамках одного мотива сочетались приемы различных имитационных орнаментов. В контексте исследования Санкт-Петербургских ситцев важно отметить, что имитационный принцип являлся одним из важнейших способов декорирования текстиля средствами печати и во многом сформировал уникальный стиль.

Подводя итоги главы, можно утверждать, что частные ремесленные мастерские не имели возможности осуществлять все производственные этапы, а потому не могли быстро создавать орнаменты, соответствующие современным запросам общества. Именно это отличало крупные мануфактуры от ремесленных мастерских — соединение разных технологических этапов и выстраивание единой производственной цепи. На Санкт-Петербургских ситценабивных производствах, в частности на Красносельской мануфактуре, до начала XIX в. применялся ручной способ печати, но довольно быстро мануфактуры перешли к использованию печатных механизмов в стремлении автоматизировать все производственные процессы. Это привело к увеличению объемов и скорости изготовления тканей и позволило мастерам свободно экспериментировать с орнаментальными композициями. Появление печатных станков изменило отношение к самому орнаменту. При ручной набивке мастер делал уникальный отпечаток, который практически невозможно было повторить в точности. Механическая печать ввела

стандарт на продукцию, и любой отпечаток теперь мог быть заменен на другой или повторен неограниченное количество раз. С одной стороны, терялась уникальность, с другой, появлялась возможность варьировать композицию и колористику орнамента, не полагаясь на случай и квалификацию мастера.

Укрупнение производств способствовало переходу к новому, более сложному способу изготовления печатных форм: например, замена деревянной формы на металлическую привела к тому, что не пятно, а линия стала основным изобразительным элементом. Приведенные в работе сведения демонстрируют, что попытка ускорить процесс выработки новых орнаментальных композиций средствами совершенствования технологии изготовления печатных форм привела к компилятивному подходу, в результате чего утрачивалась целостность структуры орнамента. Помимо этого, стоит отметить, что развитие мануфактур сформировало спрос на новые красители, в результате чего в текстильном производстве значительно расширилась колористическая палитра, появились новые виды пигментов, а также технология закрепления красок. Именно применение новых способов крашения, закрепления пигмента на ткани и открытие новых красителей отличали традиционную набойку от промышленных ситцев. Совокупное изучение исторических образцов и тематических научных трудов позволяет с осторожностью выявить основные характеристики цветовых решений санкт-петербургских ситцев. В сравнении с ивановскими и московскими орнаментами можно отметить более сдержанную и сложную гамму, построенную на родственных оттенках цветов. При этом к концу XIX в. можно наблюдать сближение колористического звучания отечественных ситцев.

Развитие ситцевых орнаментальных композиций в контексте истории печатного текстиля происходило под влиянием моды нелинейно и сильно зависело от вкусов покупателя. Начальный этап развития набивного текстиля отличало влияние европейских орнаментальных тканей. Позднее, с распространением таких материалов, как шелк, бархат или парча, набойка стала доступна для широких слоев общества. Таким образом, в орнаментальных композициях появились черты народного искусства. Европейская мода на яркие хлопчатобумажные ситцевые

ткани из стран Востока пробудила отечественный интерес и к этому виду искусства. Механизмы печати делали ситцы доступными широким слоям городского, мещанского и крестьянского населения, поэтому вновь можно наблюдать ориентацию орнаментальных композиций на народные вкусы. Санкт-Петербургские производства, подражая европейским, применяли в орнаментах принцип штриховки по форме для выявления светотеневой моделировки объектов, в отличие от традиционного для отечественных орнаментов принципа пятнового и плоскостного изображения.

На основе примеров сохранившихся текстильных образцов Санкт-Петербургских ситценабивных производств эмпирическим методом были выявлены наиболее распространенные имитационные орнаменты. Среди них можно выделить группу орнаментов, имитирующих ремизное ткачество, вышивку крестом, кружево, золотное или серебряное шитье, филигрань, ручное ткачество (имитация кашмирских шалей). Нередко в рамках одного мотива сочетались приемы различных имитационных орнаментов. В контексте исследования Санкт-Петербургских ситцев важно отметить, что имитационный принцип являлся одним из важнейших способов декорирования текстиля средствами печати и во многом сформировал уникальный стиль.

ГЛАВА 3. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.

3.1 Орнаментальные композиции раппортных плательных тканей санкт-петербургских ситценабивных производств

Орнаментальные плательные ткани являлись основным и наиболее распространенным видом продукции санкт-петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. Такие ткани изначально создавались в России в качестве эксклюзивного продукта для аристократии, но ко второй половине XIX в., с развитием промышленности, они приобрели массовость, сделались доступными для всех слоев населения и постепенно стали символом крестьянства и ремесленничества. Вместе с тем, и как массовый продукт они различались по стоимости и, как следствие, по проработке орнаментальных композиций: встречались как простые мелкоряпортные геометрические орнаменты, так и крупные многоцветные рисунки с большим количеством мастерски выполненных деталей. Благодаря многообразию орнаментальных форм и изобразительных приемов сформировался особый узнаваемый изобразительный язык. «В XIX в. “ситец” относился уже не только к материи, но стал названием стиля, типичного также для керамики и обоев»⁴¹⁹.

Можно говорить о существовании как дешевого сегмента продукции, распространенного в основном среди низших слоев населения, так и более сложных в производстве тканей, нашедших спрос у обеспеченной части городского и мещанского населения. Из наиболее дешевой ткани шили различного рода

⁴¹⁹Алексеева Е. В. Цит. соч. С. 179.

изделия от мужских носовых платков до праздничных, нарядных женских платьев. В основном такие ткани отличались использованием дешевых красителей и мелким раппортом на основе мотивов русских традиционных орнаментов. Орнаменты более дорогих тканей основывались на пластическом решении иностранных орнаментальных мотивов, и их колористическое решение в основном построено на сочетании более ярких цветов с применением дорогих пигментов.

Переходя к разговору об орнаментальных композициях Санкт-Петербургских ситценабивных производств, нужно сразу отменить, что большая часть текстильных образцов, в особенности начального периода функционирования мануфактур, была утрачена. Несовершенство технологии печати на этапе становления производства и высокая конкуренция, вызванная распространением набивных тканей, снижали спрос на данную продукцию, в результате чего большинство товаров не покидало склада и после ликвидировалось. Тем не менее, на протяжении XIX в. мануфактуры работали над улучшением качества печати и производством новых орнаментальных решений, которые нашли отклик в народной культуре. По этой причине основная масса плательных тканей Санкт-Петербургских ситцевых производств, дошедших до нашего времени, датируется второй половиной XIX в., то есть принадлежит этапу расцвета ситцевых производств и распространению продукции в широких слоях населения. Ткани этого периода сохранились в музее СПГХПА им. А. Л. Штиглица в виде образцов, наклеенных на листы картона (всего 39 листов). Орнаменты можно разделить на несколько групп: растительные, имитирующие кружево и икат, ковровые, геометрические, клетка-полоска⁴²⁰. Многие орнаменты выполнены в нескольких цветовых вариантах.

Ввиду практически полного отсутствия вещественных образцов текстиля, относящихся к начальному этапу формирования Санкт-Петербургских производств, то есть ко второй половине XVIII в., выявление общих тенденций развития печатного текстиля данного периода и региона значительно затруднено. Некоторое представление об ассортименте тканей можно получить из отчетной документации

⁴²⁰ Широковских М. С. Цит. соч.

мануфактур, в которой, однако, не дано информации о том, какие именно орнаменты производились. Поэтому в рамках данного исследования представляется возможным выделить известные на сегодняшний день образцы печатного текстиля второй половины XVIII в. и дать их краткую характеристику, которая может послужить научной основой для новых исследований.

В данном контексте нельзя не упомянуть образец ткани **ТК-368** (рис. 2.2) (набойка, XVIII в., лен, ручная печать, Россия, Красносельская мануфактура, 60 x 60 см, фото автора), который уже был от части рассмотрен в параграфе 2.1 с точки зрения развития технологии печати. Рисунок односторонний, с маленьким раппортом из стилизованных бутонов с листьями, расположенными в шахматном порядке. Фон организован при помощи зигзагообразных линий, состоящих из точек красного цвета. Следует отметить, что данный образец напечатан способом ручной печати по льняному полотну, что по определению видов печатной продукции, которое приведено в начале данного исследования, позволяет классифицировать данный образец как выбойку. То есть в данном случае можно говорить о том, что рассматриваемая ткань относилась к среднему ценовому сегменту.

В характере рисунка можно отметить влияние европейской орнаментальной системы, которая соединилась с традиционными для России набивными орнаментами. Само изображение сильно стилизованного растительного мотива плода и листьев нередко использовалось в русской набойке, вместе с тем объемная трактовка формы с использованием штриховки говорит об отсылке к европейским орнаментам. То есть можно отметить, что во второй половине XVIII в. в тканях среднего ценового сегмента хоть и присутствовало влияние новых для России европейских орнаментов, тем не менее связь с отечественными традициями оставалась значительной. Также можно предположить, что в данный период существовали как дорогие ткани с крупными, детально проработанными орнаментами, так и простые. При этом существовала следующая закономерность: чем дороже орнамент, тем больше в нем отсылок к европейским мотивам, и

наоборот, чем ткань дешевле, тем более заметна ее связь с русскими традиционными орнаментами.

Другим примером ситцевых тканей периода второй половины XVIII в. можно считать фрагмент текстиля с нанесенным на него клеймом Шлиссельбургской мануфактуры (рис. 1.5). Данный пример является исключительно важным и уникальным для современного искусствознания, поскольку помимо точного указания на производство клеймо содержит и дату выпуска (1792). На ткань черной краской нанесена следующая надпись: «Ситцевой фабрики на екатерининском острове. Содержатель Кристиан Лиман. 1792»⁴²¹. Кроме того, интересным является тот факт, что клеймо не оттеснено по определенному шаблону, а написано от руки, что отчасти подтверждает отношение к ситценабивным тканям как к штучным и эксклюзивным изделиям, которые заслуживают временных затрат на ручную подпись.

Сохранность самого текстильного образца плохая, краска выцвела и присутствуют утраты рисунка, что значительно затрудняет проведение искусствоведческого анализа. Тем не менее, можно разобрать очертания ветвей с листьями и цветами светлого оттенка по темной основе ткани. То есть в данном случае образец является черногрунтовым ситцем. Можно отметить, что ситцевые ткани, произведенные до начала XIX в. имели характер уникальных штучных изделий, которые даже в рамках одной партии имели значительные различия в рисунке и качестве печати, в результате чего лучшие образцы таких тканей ценились высоко и использовались для дорогих изделий прикладного искусства или костюма.

Обращаясь к продукции Санкт-Петербургских ситценабивных производств начала XIX в., нельзя не упомянуть два текстильных образца, хранящихся в коллекции западноевропейского текстиля Государственного Эрмитажа (ГЭ), а именно Т-14561 (рис. 2.3) и Т-14560 (рис. 2.4) (инвентарный номер приводится в соответствии с каталогом ГЭ). Данные образцы произведены на фабрике Фридриха фон Битепажа. Вероятнее всего, в данном случае речь идет о Шлиссельбургском

⁴²¹Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 148.

производстве, находившимся под его управлением в начале века. Битепаж приобрел практически разорившуюся Шлиссельбургскую мануфактуру в 1830 г., а уже в 1847 г. новым владельцем мануфактуры стала лондонская фирма «Губбарт Дж. и Ко», следовательно, можно датировать данные образцы печатного текстиля периодом 1830–1847 гг., что конкретизирует время их создания. Пожалуй, это одни из немногих атрибутированных текстильных образцов Санкт-Петербургских производств данного периода. Учитывая сохранность раппорта и текстиля, они представляют большую ценность для современного искусствоведения. Данные примеры значимы еще и потому, что относятся к периоду перехода от полу ручного производства печатных тканей к полностью механическому. То есть можно проследить изменение стилистики орнамента при переходе от традиционного типа производства печатных тканей к промышленному.

Рассмотрим подробнее образец **Т-14561**. Орнамент состоит из отдельных декоративных элементов на основе растительных мотивов, которые формируют ромбообразную структуру. В центре каждого элемента изображена роза с ярко выраженной стилизацией объема в виде зигзагообразных переходов от красного цвета к белому через розовый. Фон голубого цвета заполнен декоративными волнообразными ветвями, образующими вертикальные ритмы. Ветви имеют пластическую трактовку, схожую с восточными орнаментами.

Колористическое решение орнамента построено на сочетании локальных пятен желтого, красного, синего, зеленого, голубого и белого цветов и черной обводки. Такая палитра использовалась и в дальнейшем при декорировании тканей на Санкт-Петербургских производствах.

Стоит отметить, что в орнаментальном решении образца присутствует соединение различных приемов и пластических решений. Главные элементы орнамента имеют изобразительно-пластическое решение, характерное скорее для механической печати, все цветовые плоскости рисунка прилегают друг к другу без пробелов и имеют равномерное распределение красителя по ткани, в то время как пластическое решение связующих элементов раппорта (ветвей) построено на

смещении цветowych плоскостей относительно основного рисунка, что было характерно скорее для ручной печати.

Декоративная разработка некоторых элементов рисунка также интересна. Например, одна из частей главного изобразительного элемента имеет клетчатый орнамент из пересекающихся красных и голубых полос, который по своему построению напоминает ремизное ткачество. Можно отметить, что уже в этот период имитационные орнаменты применялись в декорировании тканей.

Другое орнаментальное решение отражено в образце **T-14560**. В данном случае орнамент состоит из белых и голубых полос с изображением растительных мотивов из волнистых кружевных лент и букетов цветов. При этом орнамент в голубых полосах более условный и геометризированный, выполнен в плоскостной манере, резко контрастирует со стилистикой орнамента в белой полосе. Такое плоскостно-пятновое решение нередко встречается в ручной набойке, выполненной с помощью деревянной печатной формы. Белая полоса орнамента декорирована при помощи имитации кружевных лент, которые имеют объемный характер и подробную модуляцию складок с использованием точек пико. В расстояниях между витками лент органично закомпонованы букеты цветов с ярко выраженной имитацией объема при помощи тонального перехода оттенков одного цвета. Такие мотивы были распространены в европейских печатных тканях XVIII–XIX вв. и отсылают к цветочным тканям «мильфлер».

На основе анализа вышеописанных образцов можно сделать вывод о том, что в первой половине XIX в. на Санкт-Петербургских ситцевых производствах орнаментальное решение тканей было продиктовано сочетанием пластических приемов, характерных как для ручной, так и для механической печати. При этом заметно использование в рамках одного рисунка элементов из разных орнаментальных традиций, которые пока еще не объединились в единый художественно-пластический комплекс. Все это говорит о переходном периоде в орнаментике ситцевых тканей — о переходе от ручной печати к механической.

Расцвет ситцевой промышленности в России приходится на вторую половину XIX в. и связан с распространением данных тканей в крестьянской и

ремесленной среде. Тогда кустарное производство набивных тканей распространялось повсеместно, многие крестьяне занимались печатным промыслом. «Это время для набойщика было золотым, и только ленивый да разгульный не составил себе капитал исключительно набивным мастерством»⁴²². При этом уже к середине столетия ситцы приобретают массовость и начинают вытеснять традиционную кустарную набойку сначала среди городского населения, а потом и среди местного, ввиду относительно невысокой стоимости данных тканей и гораздо более высокого качества печати и закрепления красителя на ткани по отношению к кустарной набойке. К концу XIX — началу XX вв. набойка масляными красками теряет спрос среди горожан и остается лишь в качестве небольших ремесленных производств для деревенского рынка. При этом в сельской местности стремятся покупать ткани городского производства ввиду их относительно высокого качества и разнообразия рисунков. Исследователь А. Е. Порай-Кошиц отмечает, что распространение и упадок набойки в некоторой степени связаны с развитием железнодорожного сообщения, посредством которого городская культура проникала в сельский быт⁴²³.

Естественно, на наиболее дешевые ситцы, которые и являлись непосредственными конкурентами набойки, начали наносить орнаментальные мотивы, привычные для народной культуры, то есть в ситцевых орнаментах появились орнаментальные мотивы русской набойки. Конечно же, это касалось и Санкт-Петербургских ситценабивных производств, где среди прочего выпускалась ситцевая продукция на основе традиционных русских орнаментов. До нашего времени сохранилось небольшое количество тканей дореволюционного текстиля Санкт-Петербургских производств, но даже оно поражает многообразием орнаментальных решений и художественных приемов.

Далее разберем характерные особенности орнаментов Санкт-Петербургских ситценабивных производств на конкретных примерах. Для этого выделим два направления: дешевые орнаментальные ткани и орнаментальные ткани среднего

⁴²²Гарелин Я. П. Город Иваново-Вознесенск, или бывшее село Иваново и Вознесенский посад: в 2 ч. Шуя, 1885. С. 203–204.

⁴²³Порай-Кошиц А. Е. Цит. соч. С. 402.

сегмента. Необходимо отметить, что данное разделение несколько условно, поэтому следует определить критерии, по которым орнаментальная ткань может относиться к той или иной группе. К группе дешевых тканей нами отнесены орнаменты, построенные на основе мотивов, заимствованных из традиционной русской набойки. В данном случае они представлены простыми геометрическими или растительными композициями, решенными в плоскостно-пятновой манере. Нередко в таких орнаментах можно обнаружить влияние восточных мотивов.

Несмотря на относительную простоту орнаментальных решений тканей дешевого сегмента, сохранившиеся образцы особо ценны для современного искусствоведения. Подобные ткани нередко утрачивались ввиду их активного использования в быту: изделия из таких тканей часто перешивались, а негодные для изготовления одежды части материала шли на ветошь или использовались иным способом. В этом случае сохранность текстиля была минимальной.

Другой важной особенностью рассматриваемых орнаментов является цветовое решение. Оно построено на сочетании сложных приглушенных оттенков, отсылающих к колориту русской набойки. Среди наиболее распространенных цветов встречаются черный, белый, желтый, синий, зеленый, коричневый, красный. С одной стороны, такую тенденцию можно объяснить вкусовыми предпочтениями широких слоев населения, где сохранились связи с традиционным искусством, в том числе и с набивными орнаментами. С другой стороны, исходя из характерных оттенков данных цветов, подобную тенденцию можно объяснить сравнительной дешевизной применяемых красителей по отношению к более ярким цветовым решениям.

Более дорогие ткани составляли другое направление продукции санкт-петербургских ситценабивных производств. Их главные отличия от дешевых образцов состоят в детальности проработки рисунка и большей площади раппорта. При этом есть разница и в колористическом решении. Если в орнаментах дешевого сегмента использовались относительно неяркие красители и ограниченная подборка цветов, из которых формировались колористические варианты, то в более дорогих тканях цвета заметно ярче и насыщеннее, появляются нестандартные

сочетания, а рисунки приобретают тональные нюансы в рамках каждого конкретного цвета.

Важным направлением работы Санкт-Петербургских ситценабивных производств являлся выпуск дешевых хлопчатобумажных тканей с мелким орнаментом, предназначенных в основном для пошива мужских рубашек и повседневных женских платьев. Несмотря на кажущуюся простоту рисунка таких тканей, их орнаменты весьма разнообразны, в них обнаруживаются различные мотивы, формировавшиеся в ситцевых тканях на протяжении столетнего развития промышленности. Можно выделить несколько типов орнаментального решения: геометрические, абстрактные, растительные, имитационные, смешанные.

Поскольку влияние русских набивных мотивов на данные ситцевые орнаменты очевидно, следует сказать несколько слов о некоторых особенностях отечественной набойки. «Богатство и разнообразие текстильных узоров в России XVI–XVII вв. отражает общую систему представлений русского человека о прекрасном»⁴²⁴. Изначально русские набойки имели небольшой раппорт, состоящий из простых элементов, чаще всего стилизованных растительных мотивов или геометрических форм. Геометрические орнаменты являлись одним из наиболее древних способов декорирования предметов прикладного искусства, в том числе и текстиля⁴²⁵. Е. В. Морозова отмечает, что изображения простых геометрических форм типа ромбов, штрихов и точек встречались уже в позднем неолите на предметах керамики, орнаментация которой в дальнейшем переходит и в декорирование текстиля⁴²⁶. Такие орнаменты имели важное семантическое значение и являлись визуальным воплощением представления человека о гармонии и порядке мира, поэтому для данного типа орнаментальных построений с древности характерна регулярность, упорядоченность и модульность. Другой функцией орнамента являлась передача смыслового содержания до появления письменности. В. Стасов отмечал, что «у народов древнего мира орнамент никогда

⁴²⁴Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 22.

⁴²⁵Морозова Е. В. Геометрический орнамент в печатном текстиле. К вопросу об устойчивых мотивах русских набивных тканей // Вестник славянских культур. 2020. № 56. С. 266.

⁴²⁶Там же. С. 263.

не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений»⁴²⁷. Принцип, заключающийся в том, что орнамент является закодированным отражением картины мира, получил распространение в развитых земледельческих культурах, где окружающий мир выражался при помощи сочетания простых геометрических фигур, таких как круг, овал, линия и другие⁴²⁸. В этот период появились изделия из текстиля, которые также декорировались такими орнаментами, в частности при помощи нанесения на ткань цветного пигмента⁴²⁹.

Исследователь Н. Н. Соболев писал: «Среди классических типов орнаментов встречаются следующие: травчатый, уступами, лапчатый, дорогами, личинами, струями, репьями, копытцами, шахматный и другие»⁴³⁰. Наиболее простыми и архаичными орнаментальными мотивами набойки являлись мелкие геометрические формы — ромб⁴³¹, круг, точка⁴³², квадрат, шашки, клетка, поперечный штрих, косой штрих, — они равномерно заполняли поверхность ткани и придавали изображению особую нарядность и декоративность⁴³³. Распространение также получили изображения звезд и 4–12-лепестковых цветов, которые иногда формировались еще и при помощи группы точек⁴³⁴. Существовали орнаменты из равносторонних треугольников, горохов и линий, которые были распространены в русской набойке XVII в. Чаще всего их изготавливали подмастерья во время обучения⁴³⁵. Такие изображения можно считать переходными от однотонной крашенины к орнаментальной ткани⁴³⁶. Нередко в

⁴²⁷Стасов В. В. Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружево). СПб., 1872. Вып. I. С. 16.

⁴²⁸Морозова Е. В. Геометрический орнамент в печатном текстиле. К вопросу об устойчивых мотивах русских набивных тканей. С. 265.

⁴²⁹Там же. С. 265.

⁴³⁰Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 22.

⁴³¹Орнамент, состоящий из ромбов, назвался «веретья» (См.: Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 30).

⁴³²Декор из мелких точек получил название «пико». (См.: Сивакова К. А. Цит. соч. С. 153).

⁴³³Морозова Е. В. Геометрический орнамент в печатном текстиле. К вопросу об устойчивых мотивах русских набивных тканей. С. 265 ; Классический текстильный рисунок: клетка и горошек / Б. П. Торебаев, Д. С. Большбаев, Ш. Е. Рсмаханбетова, Н. А. Маханбетова // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 3 (399). С. 280.

⁴³⁴Морозова Е. В. Геометрический орнамент в печатном текстиле. К вопросу об устойчивых мотивах русских набивных тканей. С. 265.

⁴³⁵Громова М. В. Методы проектирования печатного рисунка для набивных тканей в условиях кустарного производства. С. 95.

⁴³⁶Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 30.

набойке использовался принцип каймы, при котором орнаментировался только край ткани, а остальная часть оставалась пустой.

В ситцевых орнаментах Санкт-Петербургских производств можно наблюдать геометрические мотивы, схожие по стилистике с традиционными русскими набойками. Стоит отметить использование схожих геометрических форм и принципов построения орнаментальных композиций. Вместе с тем в ситцевых орнаментах полностью терялась связь с традиционным символьным языком, характерным для набойки. Все внимание было обращено на художественно-пластическое решение, поэтому в данных композициях присутствовало многообразие орнаментальных решений на основе одних и тех же мотивов. В качестве примеров можно отметить орнаменты с различными вариациями клетки, которые в ассортименте дешевых ситцевых тканей практически все строятся на пересечении диагональных полос относительно направления основы и утка. Большинство из них имеет небольшой размер рисунка. Диагональные полосы сочетаются с разнообразными геометрическими формами простых и сложносоставных фигур, стилизованными растительными орнаментами, абстрактными формами и другими.

Обращаясь к историческим примерам ситцевых тканей Санкт-Петербургских производств, можно отметить орнаментальное решение образца **ТК-769-119** (рис. 2.5) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнамент строится на основе регулярной ромбической сетки, внутри которой присутствуют локально залитые прямоугольники и квадраты, образующие отдельные группы. Оживляют композицию мелкие квадратные точки белого цвета в местах пересечения линий. Такое решение орнамента характерно для композиций русских набивных тканей, причем наиболее древних. То есть преемственность ситцевых и набивных тканей с точки зрения декоративно-пластического решения в данном случае ярко выражена.

Другой образец — **ТК-746-96** (рис. 2.6) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей

прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) — несмотря на кажущуюся схожесть с предыдущим образцом имеет несколько иной набор изобразительных элементов. В основе композиции лежит диагональный крест, который визуальнo создает структуру из диагональнo пересекающихся линий. Такие формы чередуются с желтыми и белыми точками разных размеров и сложными абстрактными формами, отдаленно напоминающими форму листа. То есть и в этом случае в основе орнаментальной композиции лежит традиционный русский орнамент архаического типа. Колористическое решение образца, построенное на сочетании синего, желтого и темно-коричневого, и плоскостная трактовка формы также говорят об обращении к русской традиции.

В геометрических орнаментах Санкт-Петербургских ситцевых производств нашли отражение и многолепестковые геометрические формы, также распространенные в русской набойке, которые в данном случае используются в сочетании с разнообразными пластическими формами, в основном с кругами и полосами.

Например, на образце **ТК-668-18** (рис. 2.7) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) можно наблюдать сочетание геометризованного изображения шестилепесткового цветка и крупных точек желтого цвета. Точки образуют диагональные ритмы, включают данные мотивы в клейма и структурируют общий застил ткани. В данном случае, опять же, можно наблюдать преемственность ситцевых мотивов по отношению к мотивам русской набойки.

Несколько иная трактовка схожего орнаментального мотива присутствует в образце **ТК-671-21** (рис. 2.8) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае мотив состоит из пересечения двойных диагональных полос, расположенных под прямым углом, которые, опять же, создают структуру из диагональной ромбической решетки. В местах пересечения изображены стилизованные изображения

двенадцатилепестковых цветов белого цвета. В данном случае трактовка орнаментальных форм повторяет предыдущие образцы и отличается лишь пластическим решением. То есть вышеуказанные композиции, по сути, представляют разновидности одних и тех же орнаментальных мотивов, основанных на традиционных русских набивных мотивах. Разница состоит лишь в пластическом решении каждого образца и в новом сочетании изобразительных форм.

Орнаментальное решение с применением композиции из полос присутствует на образце **ТК-674-24** (рис. 2.9) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Стоит отметить, что в данном образце используются абсолютно те же орнаментальные мотивы (круги, стилизованные цветы), что и в образце ТК-668-18. Только в данном случае они организуют вертикальные полосы одинаковой толщины. Рассматриваемый пример демонстрирует, что на Санкт-Петербургских ситцевых производствах в целях расширения ассортимента продукции практиковалось создание различных композиционных решений на основе одних и тех же изобразительных элементов.

Можно отметить еще одну интерпретацию геометрических мотивов с включением сильно стилизованных растительных орнаментов. На образце **ТК-752-102** (рис. 2.10) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) можно наблюдать традиционные для русской набойки орнаментальные мотивы, такие как точки различного размера и наполнения — локально залитые цветом, контурные, — присутствуют и изображения стилизованных многолепестковых форм, которые в данном случае формируются по три и сочетаются с геометрическими изображениями веток с плодами. Также характерным для набойки является и использование композиции из вертикальных полос для структурирования орнамента.

К группе геометрических орнаментов можно отнести три образца: ТК-785-135, ТК-788-138, ТК-787-137. Исходя из строгости орнамента и скупости

изобразительных средств, с большой вероятностью можно предположить, что данные образцы предназначались для пошива мужских рубашек. Трактовка орнаментальных мотивов в данном случае линейная с использованием черного цвета по белому фону, что не характерно для набойки и говорит, скорее, о позднем влиянии, поскольку для русских традиционных набоек характерен пятновой рисунок. Тем не менее, орнаментальные мотивы в данных образцах все же можно отнести к группе геометрических орнаментов, основанных на традиционных русских мотивах.

Орнамент на образце **ТК-785-135** (рис. 2.11) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штигица, фото автора) выполнен по белому фону черным цветом и состоит из изгибающихся вертикальных линий, которые образуют фигуры, напоминающие квадрат. В некоторых из таких форм расположены черные точки, совокупность которых организует мягкие вертикальные полосы. Несмотря на свою простоту орнаментальное решение выглядит очень эффектно и демонстрирует внимание мастера к деталям, пропорциям и форме.

Аналогичное стилистическое решение обнаруживается в образце **ТК-787-137** (рис. 2.12) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штигица фото автора). Орнамент состоит из мелких квадратов, соединенных вертикальными и горизонтальными перемычками. Внутри квадратов, как и в первом случае, находятся черные точки того же размера. Композиция в данном случае имеет равномерный застил. При этом данный орнамент выглядит строже первого варианта за счет равномерного заполнения всей поверхности. Два данных образца могут свидетельствовать о серийности продукции, то есть о существовании принципа производства, предполагавшего создание не одного варианта орнамента, а различных решений с использованием одних и тех же элементов.

Другое не менее интересное орнаментальное решение отражено в образце **ТК-788-138** (рис. 2.13) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Здесь рисунок состоит из небольших ромбов черного цвета, распределенных по белому фону. Каждый ромб на небольшом расстоянии обведен черной тонкой линией. Внутри каждого ромба изображена вертикальная линия белого цвета. Опять же, можно наблюдать, как такая, казалось бы, простая форма в данном случае приобретает интересное звучание. При этом ткань не кажется дешевой и выглядит очень благородно. Если принять во внимание, что два предыдущих образца представляют композиционные вариации с использованием одних и тех же мотивов, можно предположить, что и в данном случае на основе такого мотива было разработано несколько композиционных решений.

Одной из разновидностей геометрического орнамента можно считать композиции с использованием абстрактных форм. Такие мотивы нашли отражение в ситцевых орнаментах, в частности в образце **ТК-786-136** (рис. 2.14) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае на белом фоне расположены вертикальные штрихи черного цвета, при этом промежутки между ними образуют интересные ритмы из дугообразных белых полос. В данном случае из-за простоты орнаментального мотива не представляется возможным говорить о композиции орнамента, скорее здесь используется принцип равномерного заполнения поверхности. Интересно то, с каким изяществом выполнены данные штрихи — особенно учитывая столь небольшой их размер. Они имеют не ровный силуэт, а слегка волнистый край, что делает переход между штрихом и фоном более плавным. То есть скупыми средствами печатной графики — при помощи двух контрастных цветов — мастер добился сложного тонального перехода.

В качестве сравнения с образцом ТК-786-136 можно привести не менее интересный пример орнамента на образце **ТК-707-57** (рис. 2.15) (ткань плательная,

конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнамент на данном образце состоит из абстрактных пятен вытянутой формы, напоминающих овалы с заостренными краями. Композиция имеет динамический характер, формы расположены диагонально относительно направления основы и утка. Динамизм композиции усиливается колористическим решением, построенным на сочетании белого, синего, коричневого и желтых цветов. Цвета расположены таким образом, что выстраивают тональный градиент от светлого к темному, что усиливает динамику форм.

Вероятнее всего, такая форма объектов отсылает к штриху, который использовался в резьбе по дереву. Если в предыдущем образце заполнение поверхности штрихами, скорее, имеет характер глубокой гравюры на металле, то в данном случае имитируются, скорее, следы от резца на гравюре по дереву, которые в совокупности с диагональной тонкой штриховкой создают новое интересное композиционно-пластическое решение, отсылающее к традиционным способам производства печатной формы. То есть в данном случае художник не трактует мотивы традиционной набойки, а лишь опосредованно производит с ней параллель.

Такие же формы используются в образце **ТК-701-51** (рис. 2.16) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае при помощи такого приема организован фон, на котором расположены стилизованные листья в восточном стиле. Фон дополняют абстрактные пятна красного цвета, которые придают живость всей композиции. Следует отметить, что в данном случае изображение листьев никак не связано со стилистическим решением фона, и они могут быть заменены на другие объекты без особого ущерба композиционному решению. Исходя из этого, можно предположить, что существовало большое разнообразие подобных орнаментальных композиций, то есть на основе данного фона создавались различные вариации рисунков. Значит, мотив, напоминающий штриховку, мог

использоваться и как самостоятельный декоративный элемент, и как заполняющий поверхность ткани, в качестве фактуры.

Подобный прием присутствует и в образце **ТК-734-84** (рис. 2.17) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Здесь композиция трактована проще — при помощи отдельных заостренных овалов зеленого и желтого цветов. Такие формы комбинируются с небольшими белыми точками, расположенными в ряд по три. Орнамент имеет вертикальное расположение ритмов и равномерный застил. В данном случае, конечно же, нельзя говорить о полной тождественности данного мотива с мотивом на образце ТК-701-51, поскольку характер формы несколько иной, тем не менее, преемственность прослеживается.

Интерес представляет и сам текстильный образец, на котором сохранились следы механического воздействия. В правом верхнем углу формы зеленого цвета приобрели синий оттенок, а желтые цвета превратились в белые, что в некоторой степени может пролить свет на процесс изготовления данной ткани. Очевидно, что в этом случае зеленый цвет был составным и получался при помощи соединения синего и желтого, то есть после окрашивания фона в коричневый цвет ткань окрашивали синим, а после наносили желтый пигмент, в результате чего синий рисунок становился зеленым. Ввиду того, что желтый цвет оказался менее прочным, под механическим воздействием он смылся, открыв более раннюю стадию окраса ткани. Исходя из этого можно предположить, что применение в тканях дешевого сегмента сочетания желтого, синего и зеленого цветов имело популярность, потому что для такого колористического решения требовалось всего два этапа окрашивания, а не три, что значительно снижало стоимость производства.

В отдельную группу можно отнести образцы, орнаментальное решение которых построено на сочетании абстрактных пятен различной формы и размеров. Здесь можно отметить два образа **ТК-768-118** (рис. 2.18) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) и **ТК-**

692-42 (рис. 2.19) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Данные примеры имеют одинаковый рисунок, состоящий из мелких абстрактных форм красного, желтого и синего цветов с черным контуром. В первом случае фон имеет светлый оттенок, а во втором — темный. На примере данных образцов можно наблюдать то, как в ситцевых тканях конца XIX в. проявляется наследие традиционной русской набойки. Стилистика рисунка с использованием ярких локальных цветов и толстого черного контура характерна для белоземельной и черногрунтовых набивных тканей. Вместе с тем, как и в набойке, при изготовлении данных образцов сначала наносился черный контур, а после поверх печатались остальные цвета, в результате чего в некоторых местах цвет накладывался на контур — это придавало рисунку мягкость и связывало его с фоном. В данном примере это особенно явно проявилось при печати желтым цветом.

В геометрических орнаментах Санкт-Петербургских ситценабивных производств нашли отражение не только традиционные русские орнаменты, но и восточные мотивы. При этом такие орнаменты развивались не только параллельно, но и нередко пересекались, создавая уникальный синтез орнаментальных традиций. К тому же некоторые орнаментальные мотивы имеют схожие изобразительные черты. Так, например, формы заостренного овала, рассмотренные выше, нашли отражение и в восточных мотивах. Подобный мотив, но в сильно измененном виде, присутствует в образце **ТК-761-111** (рис. 2.20) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Здесь заостренные овалы гораздо шире и крупнее, их расположение более редкое, и в данном случае такие формы являются лишь акцентами. Основную часть ткани заполняют округлые формы со сложным ажурным краем, которые формируют подобие клейм. Разумеется, сравнивая данный образец, например, с ТК-734-84, невозможно говорить об общих истоках данных, казалось бы, схожих элементов. Вместе с тем эти примеры отчасти демонтируют художественные

предпочтения народа, в сознании представителей которого такая форма, видимо, казалась привлекательной и пользовалась спросом.

Некоторые схожие черты с образцом ТК-761-111 прослеживаются и в орнаменте образца **ТК-705-55** (рис. 2.21) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае трактовка центральной части раппорта имеет несколько иной характер, тем не менее принцип остается схожим. В основе лежит геометрическая форма овала, однако имеющая более скругленный характер. Центральная форма также разделена на две части с использованием красного и черного цветов в окружении из геометрического мотива со сложным краем, напоминающим строение коралла. В данном случае фон организован при помощи равновеликих полос синего и черного цветов. В качестве дополнительного элемента выступают белые точки, организующие ромбообразные ритмы, которые связывают воедино всю композицию.

Интересно отметить, что абстрактные мотивы на образце ТК-761-111 нашли отражение и в более регулярных геометрических композициях. Например, в образце **ТК-3864** (рис. 2.22) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) такой геометрический элемент сочетается с классическим для восточных орнаментов рисунком дорог. При этом в данном случае формы усложнены декоративным элементом белого цвета, который придает нарядность всей ткани.

Мотивы восточных дорог нашли свое отражение и в другом орнаментальном решении — в образце **ТК-696-46** (рис. 2.23) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае полосы организованы при помощи прямых и зигзагообразных линий красно-коричневого цвета, которые чередуются с рядами из белых и зеленых кругов. Восточное влияние проявляется и в изображении небольшого полумесяца в белом круге.

Другим примером использования мотива восточных дорог в геометрических композициях Санкт-Петербургских ситцевых тканей является орнаментальное решение образца **ТК-686-31** (рис. 2.24) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае композиция организована при помощи вертикальных полос и декоративного фона, состоящего из кораллового орнамента красного цвета. Здесь также используются ромбообразные мотивы, но они имеют не регулярное построение, а подчиняются строю вертикальных полос, что говорит, скорее, о влиянии восточных орнаментов. То есть можно отметить, что, несмотря на сходство орнаментов русских и восточных мотивов, все же есть разница именно в их расположении на плоскости текстиля.

Еще одним интересным примером является образец **ТК-735-85** (рис. 2.25) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнаментальное решение данного орнамента строится на чередовании цветочных мотивов и листьев, но, ввиду их значительной геометризации, можно рассматривать данный образец в группе геометрических орнаментов. В данном образце присутствует влияние восточных орнаментов, в частности в использовании мотива стилизованного цветка гвоздики. Композиция классическая для полосатых ситцевых тканей дореволюционного периода и строится на чередовании полос различного цвета и толщины. В некоторые части орнамента включены небольшие цветочные формы, которые в данном случае подчиняются пластике вертикальных полос. При всей простоте рисунка орнамент выглядит чрезвычайно проработано и нарядно за счет использования сложного резанного края в геометрических формах. Такой прием делает переходы между цветами более мягкими, части композиции соединяются в единое целое.

В орнаменте образца **ТК-742-92** (рис. 2.26) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) присутствует

несколько иная трактовка восточного наследия. Орнамент организован при помощи вертикальных полос зеленого и желтого цветов, которые разделены на небольшие квадраты. Между полосами имеется большое расстояние, заполненное горизонтальной штриховкой голубого цвета. Такой орнаментальный мотив схож с пластическим решением традиционных восточных ковров килим, в которых рисунок формируется за счет частичного окрашивания нитей, что придает ему особую стрелчатую пластику силуэта. То есть можно предположить, что данный орнамент имитирует технику восточного ткачества, тем не менее главной задачей художника в данном случае являлось не копирование традиционных мотивов, а лишь заимствование приема, на основе которого выстраивается печатный орнамент.

Очень необычное решение орнамента присутствует на образце **ТК-739-89** (рис. 2.27) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Композиционный строй орнаментального мотива формируется при помощи вертикальных полос черного цвета, внутри которых изображены красные овалы и белые прямоугольники. Основная часть поверхности отдана фону, где изображены диагональные голубые полосы и геометрические сложносоставные формы. Такие мотивы не характерны для русского и европейского орнамента и, скорее всего, являются интерпретацией восточных мотивов. С большой долей вероятности можно предположить, что таким образом художник интерпретировал иероглифическую письменность восточных языков, но подражал только форме, а не смысловому наполнению. Отчасти данное предположение могут подтвердить другие примеры отечественных ситцевых орнаментов, где использование иероглифов в качестве декоративного элемента прослеживается более явно. Таким примером может являться образец ткани **ТК-2667-110** (рис. 2.63) (Папка В. Лямина № 776). В данном случае орнаментальными мотивами являются стилизованные иероглифы, отсылающие к письменности Востока. Вероятнее всего, они не передавали смысловую составляющую текста, а являлись лишь декоративным приемом для орнаментации ткани. Орнамент на

образце **ТК-2797-240** (рис. 2.64) (Папка В. Лямина № 776) также выполнен из стилизованных иероглифов. Возможно, на нем изображены архитектурные мотивы — пагоды или иные постройки восточной архитектуры.

Принципы построения восточных орнаментов нашли свое отражение и в композиции на образце **ТК-700-50** (рис. 2.28) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнамент состоит из вертикальных рядов крупных шестиугольных форм, обрамленных коралловым орнаментом темно-коричневого цвета. Кое-где присутствуют мелкие белые точки разного размера. Здесь также, как и во многих предыдущих образцах, можно заметить тенденцию к вертикальности изображения, но в данном случае отсутствуют явно выраженные вертикальные полосы. Все же, исходя из стилистической трактовки объектов, можно обнаружить и здесь восточное влияние.

Орнаментальные растительные мотивы представляют интересное направление декорирования текстиля Санкт-петербургских ситценабивных производств. В сегменте дешевых тканей использовался принцип традиционной русской набойки, в которой изображались не конкретные цветы или листья, а их стилизации, лишь напоминающие живые растительные формы⁴³⁷. Поскольку растительный орнамент, как и геометрический, в данном случае наследует русской традиционной набойке, стоит сказать несколько слов о развитии набивных орнаментов.

Для наиболее раннего набивного мотива с цветочным орнаментом характерен небольшой раппорт с предельно обобщенным рисунком цветочных форм, листьев и ветвей⁴³⁸. В дальнейшем мотивы становились более сложными и перерастали в крупные орнаментальные композиции⁴³⁹. Особое место в украшении тканей отводилось растительным мотивам — «травным узорам». В орнаментах с изображением растительных мотивов можно отметить стремление к плоскостности

⁴³⁷Факеева В. В. Цит. соч. С. 155.

⁴³⁸Сивакова К. А. Цит. соч. С. 153.

⁴³⁹Там же. С. 153.

и условности изображения, присутствовала тенденция к использованию фантастических узоров с экзотическими цветами⁴⁴⁰. При составлении крупных раппортов мастера обращались к природным формам, но не копировали их, а создавали наиболее выразительный знак того или иного объекта. Многие флоральные мотивы пришли в Россию с Востока. Примером такого типа изображения может выступать ткань с вертикальными полосами с изображением цветов. Подобный орнамент получил название «дорога»; он изначально имел восточное происхождение, но довольно скоро прочно вошел в отечественную систему набивных и печатных орнаментов⁴⁴¹. Встречаются схожие с «дорогами» рисунки с той лишь разницей, что вертикальные ритмы организованы при помощи волнистого стебля, на который крепятся цветы и листья⁴⁴². Такие мотивы были распространены на Севере России и отсылают к резным деревянным украшениям домов.

Классический пример использования традиционных русских набивных мотивов можно наблюдать на образце **ТК-660-10** (рис. 2.29) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнамент состоит из расположенных в шахматном порядке стилизованных цветочных мотивов и ромбов. Фон разработан при помощи вертикальных тонких полос голубого цвета. Колористическое решение данного образца построено на сочетании синего, бело-голубого и красного, что отсылает к колористике кубовых набоек. При этом до нас дошли и другие колористические решения рассматриваемого орнамента. То есть в данном случае опять можно наблюдать, как ситцевые орнаменты используют набор традиционных мотивов, но свободно их сочетают, придают им новое композиционное звучание.

Несколько иной принцип построения растительного орнамента можно наблюдать на образце **ТК-677-27** (рис. 2.30) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей

⁴⁴⁰Громова М. В., Морозова Е. В. Становление и развитие искусства Русской набойки кустарного периода. С. 191.

⁴⁴¹Факеева В. В. Цит. соч. С. 155.

⁴⁴²Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. С. 36.

прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Орнаментальное решение образца построено на равномерном застиле из сильно стилизованных мелких веток, которые распределены по фону в шахматном порядке. В промежутках свободно расположены мелкие белые четырехлистные цветы. Такое решение орнамента было характерно для русских набивных тканей и нашло свое отражение в Санкт-Петербургских ситцевых орнаментах дореволюционного периода.

Использование полосатой композиции можно наблюдать в образце **ТК-679-29** (рис. 2.31) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Композиция построена на сочетании вертикальных непрерывных веток с листьями, между которыми расположены небольшие шестилепестковые цветы, состоящие из точек. В данном случае можно провести параллель с геометрическим орнаментом образца ТК-674-24, с той лишь разницей, что орнаменты в данном случае имеют растительный характер.

В растительных орнаментах нашли свое отражение и восточные мотивы, которые также имеют различное композиционное построение. Принципиально их можно разделить на мотивы, равномерно заполняющие поверхность ткани, и полосатые композиции. Примером равномерного заполнения орнамента с восточными мотивами может являться образец **ТК-653-3** (рис. 2.32) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае цветочные мотивы расположены в шахматном порядке и имеют сильно геометризованную симметричную форму, внутри растительного мотива расположен мотив восточного глаза (изображение, состоящее из большого и малого кругов со смещенным центром). Оставшийся фон заполняют хаотично расположенные точки зеленого и белого цветов, кое-где точки группируются по три, добавляя акценты на ткани. Несмотря на выраженное восточное влияние, композиционно и колористически данные образцы очень схожи с мотивами, выполненными на основе русской набойки, что может говорить об

интерпретативном характере копирования восточных образцов русскими художниками.

Тенденция к адаптации восточных мотивов средствами традиционного русского орнамента наблюдается и в полосатых орнаментах, например в образце **ТК-762-112** (рис. 2.33) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). На белом фоне расположены извивающиеся стебли с небольшими цветами и ветками, которые чередуются с геометрическими полосами, состоящими из желтых галочек. Принцип построения орнамента во многом схож с интерпретацией русских традиционных мотивов, с той лишь разницей, что мотивы трактованы несколько иначе.

Примером орнамента с вертикальными полосами может являться образец **ТК-727-77** (рис. 2.34) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае полосы состоят из геометрических мотивов в восточном стиле и имеют характерный зубчатый край. По фону в шахматном порядке расположены цветы на небольшой ветке. Интересна трактовка цветочного мотива, который явно имеет тенденцию к передаче условного объема, что не характерно для традиционных русских и восточных текстильных орнаментов. Вероятнее всего, это несколько более позднее влияние именно ситцевых тканей, поскольку в ситцах нередко используется такой прием.

Во второй половине XIX в. ситцевые орнаменты сближаются с орнаментальными решениями, мотивами традиционной русской набойки. В частности, это проявляется в имитации в ситцевых орнаментах приемов, характерных для традиционных техник набивного текстиля. В данном случае можно выделить четыре образца Санкт-петербургских ситценабивных производств с явно выраженной отсылкой к кубовым тканям. Они различаются по размеру мотивов, проработке и степени стилизации, что может показать, как интерпретировались данные мотивы в дешевых и более дорогих тканях.

Образцы **ТК-772-122** (рис. 2.35) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) и **ТК-773-123** (рис. 2.36) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) имеют схожие композиционные построения и стилистику. В обоих случаях на синем фоне свободно расположены мелкие мотивы из сильно стилизованных растительных форм, при этом сложно сказать наверняка, какие цветочные мотивы легли в основу данной стилизации. В первом образце орнамент дополнен небольшими точками пико, которые визуальнo делают ткань более нарядной и проработанной. То есть данные образцы создавались на основе наиболее простых кубовых одноцветных тканей и, вероятнее всего, предполагались в качестве альтернативы кустарной кубовой набойке.

Более интересное орнаментальное решение сохранилось на образце **ТК-775-125** (рис. 2.37) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае орнамент имеет большие размеры, чем у предыдущих образцов, и большую проработку формы. Из метких точек пико набраны простые цветочные мотивы и стилизованные ветви в виде декоративных завитков. Орнамент равномерно заполняет всю поверхность ткани и не имеет ориентации по вертикальной или горизонтальной оси (нет верха и низа). Через весь орнамент проходят тонкие вертикальные полосы из более крупных точек, которые придают своего рода акценты монотонному орнаментальному застилу. Такой прием, при котором на орнамент наносились точки без учета формы самого орнамента, был распространен в кубовых тканях, что может говорить о некоей преемственности данного подхода и в данном образце ситца. При этом формируется иллюзорная двупланность орнамента, флоральные мотивы словно уходят на второй план, а вертикальные полосы — на первый.

Наиболее проработанный и крупный орнамент на основе кубовых орнаментальных мотивов присутствует на образце **ТК-771-121** (рис. 2.38) (ткань

плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае композиция орнамента строится на сочетании последовательно наложенных друг на друга веерообразных форм, набранных из точек пико разного размера. Композиционный строй дополняется тонкими полосами, придающими рисунку вертикальную направленность. На геометрическую подложку наложены стилизованные изображения цветов, свободно расположенные на плоскости ткани. При этом в их расположении отсутствует связь с геометрическими мотивами, что, скорее всего, говорит о том, что данный орнамент представляет синтез более простых орнаментальных мотивов, которые художник механически соединил для получения более сложной и нарядной ткани.

Далее рассмотрим образцы текстиля, относящиеся к более дорогим тканям, выявим особенности орнаментального построения и общего развития. В качестве примера можно привести образец ткани **ТК-779-109** (рис. 2.39) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае раппорт состоит из геометрических форм различной конфигурации. Главным элементом является круг, внутри которого расположено пять небольших кругов разного цвета. По фону расположены более мелкие абстрактные пятна, напоминающие геометризированные цветы и листья. Такие формы широко распространены в орнаментах восточных тканей. Колористическое решение образца построено на сочетании контрастных цветов, в том числе красного, зеленого и синего, которые в сочетании с белым фоном и черным контуром максимально проявляют свою цветонасыщенность. Несмотря на то, что цветовая палитра данного образца схожа с тканями дешевого сегмента, в этом случае цвета гораздо более насыщенные — это дает основание предположить, что в данном образце использовались более дорогие и стойкие красители.

Другим примером более сложного орнаментального решения является образец **ТК-731-81** (рис. 2.40) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б

ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штигица, фото автора). В данном случае орнамент состоит из геометрических розеток различной конфигурации, которые подчиняются общему ритму диагональных полос. В трактовке геометрических форм явно присутствует отсылка к восточным орнаментам, в частности к мотиву восточного огурца. Между розетками расположены стилизованные ветви и цветы в восточном стиле. Интересно и колористическое решение орнамента, построенного на сочетании красного, голубого и ярко-желтого цветов с применением белого фона и черного контура. Наличие такого значительного количества желтого цвета говорит о влиянии именно ситцевой технологии на данный орнамент, поскольку в традиционной набойке такой прием не используется. Вместе с тем, если обратиться к дешевому сегменту печатных тканей, можно заметить, что желтый цвет имеет несколько иной оттенок, чем в данном случае, и из всех остальных цветов он хуже всего связывается с тканью. На многих образцах, где присутствуют механические дефекты, заметно, что именно желтый цвет вымывался первым, поэтому его старались включать в орнамент минимально, чтобы даже после выцветания ткань не изменялась значительно. То есть в данном случае, вероятнее всего, желтый пигмент имел другую основу и плотно соединялся с тканью.

Помимо композиционного решения орнаментов с использованием равномерного застила и вертикальных полос в более дорогих тканях Санкт-петербургских ситценабивных производств присутствовали также ткани с каймой. В данном случае кайма имеет ярко выраженный характер и значительно отличается от заполнения остальной ткани.

В образце **ТК-778-128** (рис. 2.41) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штигица, фото автора) внутри геометрической полосы, состоящей из треугольных форм, изображены симметричные стилизованные мотивы цветов. Центральная часть ткани состоит из одинаковых вертикальных полос. При этом в орнаменте практически отсутствует орнаментальная проработка, все пластическое решение строится на сочетании

контрастных цветовых пятен. Цветовая гамма орнамента построена на сочетании синего, красного, зеленого и белого цветов, что характерно для ситцевых орнаментов дореволюционного периода.

Другой образец **ТК-1828** (рис. 2.42) (ткань плательная, 1915 г., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) имеет иное орнаментальное решение. Как и в предыдущем варианте, данный образец имеет ярко выраженную кайму с детально проработанным графическим рисунком в восточном стиле, отсылающим, в том числе, и к стилистике орнаментов кашмирских шалей. На центральной части ткани изображен крупный горох, который диссонирует с подробно проработанным краем. Композиция выполнена с использованием семи цветов.

Очевидно другое направление орнаментов Санкт-Петербургских ситцевых производств представлено на образце **ТК-781-131** (рис. 2.43) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае на черном фоне расположены небольшие букеты роз и мелких цветов. Орнамент выполнен в холодной сине-зеленой гамме с включением сиреневого оттенка. Мотивы трактованы в характерной для русских ситцев манере послойного наложения цветовых пятен разной тональности для передачи объема. Такая трактовка изобразительных мотивов была популярна в конце столетия. Развитие таких орнаментов во многом связано с популярностью европейских тканей с букетиками цветов, так называемые мильфлеры, вместе с тем в данном случае орнамент претерпел значительные трансформации в стилистике изображения.

Отдельного внимания заслуживают ситцевые орнаменты Санкт-Петербургских ситценабивных производств, выполненные с использованием ярко-красного фона. Популярность таких тканей связана с предприятием Барановых, функционирующим с середины XIX в. В 1834 г. Федор Николаевич Баранов, купец 3-й гильдии, построил в городе Александров фабрику для окрашивания бумажной пряжи в красный «адрианопольский» цвет, на основе

которой в 1845 г. была основана известная на весь мир «Троицко-Александровская мануфактура»⁴⁴³. Для крашения красных кумачовых тканей использовался французский или голландский крапп, который довольно скоро заменила местная марена⁴⁴⁴. Позднее, с 1974 г., натуральные красители заменил искусственный ализариновый краситель ярко-красного цвета, который в дальнейшем вошел в общее употребление⁴⁴⁵. Конечно же, и до Барановых производились ткани красного цвета, но первенство в производстве красноземельных вытравных ситцев принадлежит именно Ф. Н. Баранову. Изначально красноземельные ситцы были неоднозначно приняты в народе. Дело в том, что для закрепления красителей на ткани использовали экстракт из бычьей крови, которая поставлялась на мануфактуру в больших объемах, в результате чего в народе пошло поверие, что такие ситцы «собачьей кровью крашены». После замены закрепителя краски на отвар из отрубей, так называемый хлебный уксус, продукция мануфактуры начала пользоваться колоссальным спросом.

На мануфактуре Барановых ткань производилась вытравным способом, при котором на предварительно окрашенную красным цветом ткань наносился вытравной состав по форме рисунка, а после силуэт заполнялся различными цветами, преимущественно желтым, зеленым, синим и черным⁴⁴⁶. Орнаменты преимущественно имели восточный или русский характер⁴⁴⁷. Большое значение уделялось детальной проработке рисунка. Среди наиболее распространенных декоративных приемов можно отметить штрихи, россыпи точек, круги, галочки, квадраты⁴⁴⁸. Такие ситцы высоко ценились среди крестьян и даже превосходили по значимости традиционное ткачество и вышивку⁴⁴⁹.

Конечно же, высокий спрос на подобную продукцию мотивировал и остальные производства выпускать ее. Так, и на Санкт-Петербургских

⁴⁴³Иоксимович Ч. М. Цит. соч. С. 327.

⁴⁴⁴Там же. С. 327.

⁴⁴⁵Там же. С. 327–328.

⁴⁴⁶Крючков Е. М. Барановские ситцы: история происхождения, особенности их выполнения с использованием современных материалов и обучение этому студентов / Е. М. Крючков, А. И. Уманова // Педагогика искусства. 2021. № 4. С. 147.

⁴⁴⁷Там же. С. 147.

⁴⁴⁸Там же. С. 147.

⁴⁴⁹Там же. С. 148.

производствах начали выпускать красногрунтовые ткани с крупными и яркими цветочными и геометрическими рисунками.

Примером такого рода орнаментов может являться образец **ТК-783-183** (рис. 2.44) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). В данном случае орнамент нанесен вытравным способом и состоит из стилизованных букетов бело-розовых цветов и зеленых листьев. Кое-где рисунок уточнен черным и красным контуром. Мотивы имеют объемную трактовку, созданную при помощи тональных переходов одного цвета. В данном случае явно присутствует восточное влияние, о чем говорят декоративные завитки, мотив облака в центре букета и наличие орнаментальных мотивов, напоминающих кораллы. К сожалению, образец представляет лишь сохранившийся фрагмент рисунка, поэтому не представляется возможным восстановить целый раппорт.

Несколько дугой по характеру орнамент на образце **ТК-784-134** (рис. 2.45) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора). Рисунок трактован более изящно — при помощи точек пико. Цветы и листья словно растворяются в фоне, что придает орнаменту легкость, несмотря на сочетание контрастных красного и синего цветов. Сами цветы прорисованы с учетом ботанических особенностей, передан ракурс и неровности лепестков. Цветы и листья на фоне, напротив, стилизованы, что роднит их, скорее, с предыдущим образцом. То есть в этом случае можно наблюдать компиляцию стилистически различных цветочных мотивов в рамках одной композиции⁴⁵⁰.

Данные образцы можно сравнить с продукцией фабрики торгового дома «А. и А. И. Барановых», например с кумачовым ситцем (рис. 2.65). Конечно же, невозможно говорить об идентичности данных орнаментальных мотивов, но

⁴⁵⁰Романов Д. В. Русская и европейская традиция в орнаментах ситцевых производств Санкт-Петербурга // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: Мат. Всероссийской научно-практической конф., Санкт-Петербург, 25 октября 2021 г. СПб., 2021. С. 352–354.

некоторые параллели провести все же можно. Например, стилизация цветочных мотивов и использование схожих приемов при их прорисовке может говорить о преемственности Санкт-Петербургских ситцев по отношению к Барановским. Например, во всех трех образцах используются схожие приемы стилизации цветочных мотивов средствами стилизованного объема и тонального перехода от краев лепестков к центру, при этом центральная часть растворяется в фоне. Исходя из этого можно заключить, что некоторая часть ассортимента орнаментов Санкт-Петербургских ситцевых производств к концу XIX в. находилась в зависимости от более успешной и востребованной продукции мануфактур других регионов, в том числе и Владимирской области.

Влияние Барановских тканей прослеживалось и в более простых орнаментах Санкт-Петербургских ситцевых производств, что в первую очередь связано с применением локальных заливок красным цветом. Приведем в пример два таких образца с растительным и геометрическим мотивами.

Образец **ТК-774-124** (рис. 2.46) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) представляет простое геометрическое решение из мелких стилизованных листьев (клена?) и точек, равномерно расположенных на красном фоне. Ввиду простоты рисунка не представляется возможным провести параллель с орнаментальными мотивами, характерными для Барановских ситцев, тем не менее общий характер ткани явно отсылает к кумачовым орнаментам, популярным в то время среди крестьянства и городского населения.

Другой образец **ТК-777-127** (рис. 2.47) (ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) имеет еще более простой рисунок, состоящий из вертикальных белых полос разной толщины, внутри которых изображены синие круги и красные прямоугольники. Конечно же, в данном случае уже нет такой филигранной проработки и детального рисунка,

характерного для производства Барановых, тем не менее применение ярко-красного цвета в окраске фона роднит их с этой популярной продукцией.

Изучив исторические образцы продукции Санкт-Петербургских ситценабивных производств и определив общие тенденции их развития, можно подвести итоги параграфа. Анализ образцов печатного текстиля начального этапа развития Санкт-Петербургских ситцевых мануфактур показал, что ситцевые ткани, произведенные до начала XIX в., имели характер уникальных штучных изделий, которые даже в рамках одной партии имели значительные различия в рисунке и качестве печати, в результате чего лучшие образцы таких тканей ценились высоко и использовались для дорогих изделий прикладного искусства или костюма. В более поздний период, связанный с расцветом развития ситцевых производств Санкт-Петербурга, формируются главные направления в производстве одежных тканей, которые условно можно определить как дорогой и дешевый сегменты. В набивных тканях дешевого сегмента Санкт-Петербургских ситценабивных производств преобладают орнаменты, отсылающие к мотивам традиционной русской набойки и восточного искусства, при этом влияние европейских орнаментов практически отсутствует. Традиционные русские набивные мотивы в данном случае компоновались и интерпретировались свободно, исходя из эстетических предпочтений художника. Нередко на основе одних и тех же орнаментальных мотивов создавались различные композиции, что говорит о стремлении к расширению ассортимента продукции наиболее простыми средствами. Для орнаментальных мотивов более дорогого сегмента характерны более сложные композиции и проработка элементов. В данном случае также заметна интерпретация русских и восточных орнаментов и различных традиционных техник средствами печати, в том числе и кубовой набойки. Вместе с тем некоторая часть ассортимента орнаментов Санкт-Петербургских ситцевых производств к концу XIX в. находилась в зависимости от более успешной и востребованной продукции мануфактур других регионов, в том числе и Владимирской области.

3.2 Платочные орнаменты санкт-петербургских ситценабивных производств

Головной платок как элемент женского костюма существовал в России на протяжении многих столетий⁴⁵¹. Важный элемент русского костюма, платок получил широкое распространение именно как разновидность головного убора во многом благодаря народным обычаями. По данным этнографов, в XVI–XVII вв. на Руси платки называли «канаватка» (И. А. Кузьмина, как и М. Н. Мерцалова, считает, что происхождение данного слова в настоящее время определить невозможно)⁴⁵². Канаватка использовалась как элемент сложного головного убора. По форме, способам декорирования и назначению она практически ничем не отличалась от платка, разница состояла лишь в том, что канаватка в ансамбле костюма почти никогда не использовалась самостоятельно. Как самостоятельный головной убор платок оформился только в XVIII в. И. А. Кузьмина в своей работе, посвященной изучению лексемы «платок», сообщает, что само слово восходит к древнерусскому существительному «плат» — «кусочек ткани, холста» — и входит в родственный ряд со словами «платье» (одежда) и «плата» (раньше отрезки тканей использовали в качестве платежа)⁴⁵³. Многие исследователи, в том числе И. А. Кузьмина, отмечают, что платок был статусной вещью, материальной ценностью, имел духовный смысл и связывал человека с его корнями⁴⁵⁴.

Исследователь И. В. Скворцова отмечает, что данный элемент костюма в традиции восточных славян относится к полотенчатому типу головных уборов и происходит от наиболее древнего типа — «полотенца», которое являлось частью более сложного головного убора или в редких случаях использовалось самостоятельно, преимущественно в комплексе с праздничным женским

⁴⁵¹Кузьмина И. А. Цит. соч. С. 58.

⁴⁵²Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М., 1988. С. 102.

⁴⁵³Кузьмина И. А. Цит. соч. С. 59.

⁴⁵⁴Там же. С. 58.

костюмом⁴⁵⁵. Наряду с полотенцем был распространен более простой вид полотнячатого головного убора — платок — приближенный к квадрату отрез ткани⁴⁵⁶. Имея общие истоки, эти два типа изделий существовали параллельно и отличались в первую очередь сферой применения. Полотенце в основном было атрибутом праздничного костюма, а платок чаще использовался в повседневном обиходе. При том оба изделия имели не только декоративную, но и сакральную, социальную и статусную функции, что обусловило формирование различных способов ношения и декорирования данных изделий. Полотенце чаще всего использовали следующим образом: два конца клали на плечи, а центральной частью покрывали голову. Поэтому основной декор данных изделий располагался по краям — в наиболее заметных местах при ношении изделия. Платок же чаще всего складывали углом и плотно обвязывали им голову, тщательно убирая под него волосы. В некоторых случаях при помощи особых складок платком закрывали и лоб, оставляя на виду только лицо. Узел располагали под подбородком, на лбу или на затылке в зависимости от традиций определенного региона. Угол, который спадал сзади на плечи, мог висеть свободно или же убираться под узел. Благодаря вышеописанным способам ношения данного изделия сформировалась особая система декорирования платка — основные типы оформления будут рассмотрены нами далее.

Позже, в конце XVIII в., вместо традиционного полотенца начали использовать шаль, которая имела схожие функции⁴⁵⁷. Ее появление в ансамбле женского костюма в России было обусловлено влиянием европейской моды на индийские ткани⁴⁵⁸. При этом индийская традиция изначально рассматривала шаль в качестве элемента мужского костюма, который, однако, достаточно скоро перешел в разряд женского аксессуара. До 1820-х гг. шаль являлась неотъемлемым атрибутом праздничной одежды аристократок и прекрасно дополняла легкие платья в стиле ампир, подчеркивая крупными складками силуэт женской

⁴⁵⁵Скворцова И. В. Цит. соч. С. 12.

⁴⁵⁶Там же. С. 12.

⁴⁵⁷Там же. С. 13.

⁴⁵⁸Там же. С. 13.

фигуры⁴⁵⁹. Можно заключить, что в отечественной культуре появление шали было связано со светским, а не с крестьянским влиянием. Способы ее применения в костюме не регламентировались русской традицией, в отличие, например, от платка⁴⁶⁰. Шаль не имела ни сакральной, ни символической функции в культуре России, поэтому способы ее ношения определялись лишь вкусами конкретных людей.

Позднее, под влиянием светской культуры, женский платок приобрел чисто декоративную функцию: использовался в качестве накидки или как украшение на шею. Сочетая в себе функцию универсального аксессуара и декоративного элемента, платок был популярен среди разных слоев населения, поэтому имел множество вариаций техник производства и орнаментальных мотивов. С развитием ситцевой промышленности появлялись и различные сорта печатных тканей. Изделия из хлопка, батиста, шифона или шелка воспринимались не просто как разновидности материалов, а как маркер обеспеченности, статусности, сословной принадлежности⁴⁶¹. Это же касалось и цветового решения — наиболее праздничным и желанным был платок определенного красного (кумачового) цвета.

Стоит отметить, что платок был не только женским элементом одежды. В качестве мужского аксессуара в России он появился в начале XVIII в. при Петре I преимущественно среди городского населения⁴⁶². В мужском костюме его повязывали наподобие галстука, что являлось показателем статуса и достатка⁴⁶³. Поэтому чаще этот аксессуар использовали как элемент праздничного наряда. Интересно отметить, что русское слово «галстук» происходит от немецкого *Halstuch*, что дословно переводится как «шейный платок»⁴⁶⁴.

В XIX в. светская мода постепенно размывает границы между различными типами полотняных головных уборов. Начиная с 1830-х гг. термины «платок» и

⁴⁵⁹Там же. С. 13.

⁴⁶⁰Там же. С. 13.

⁴⁶¹ Кузьминова И. А. Цит. соч. С. 59 ; Голубева Л. В. Платок как атрибут памяти в рекрутском обряде // Коммуникативные конвенции и социальные сценарии: Филологический практикум / Сост. С. Б. Адоньева, С. О. Куприянова; под общ. ред. С. Б. Адоньевой. СПб., 2014. С. 58.

⁴⁶²Голубева Л. В. Цит. соч. С. 59.

⁴⁶³Там же. С. 59 ; Скворцова И. В. Цит. соч. С. 12.

⁴⁶⁴Голубева Л. В. Цит. соч. С. 59.

«шаль» сближаются, но уже в ансамбле купеческого костюма⁴⁶⁵. Купчихи носили головные платки на плечах, при этом предпочитали квадратную форму изделий. Поскольку в купеческой среде связь с народными традициями была сильнее, чем в аристократической, главной функцией шали в ансамбле костюма купчихи было сокрытие пластики женской фигуры, в отличие от дворянского костюма, где шаль выполняла функцию драпировки⁴⁶⁶.

В конце XIX — начале XX вв. платок стал главным женским головным убором и начал заменять другие традиционные виды покрытия головы⁴⁶⁷. В этот период формируются различные способы ношения платка. В крестьянской среде наиболее распространено было покрытие головы платком, сложенным с угла на угол⁴⁶⁸. Как следствие, платочные композиции нередко имели богато украшенную кайму с меньшей орнаментальной проработкой центральной части или вовсе без нее. Например, такая композиция распространена в соборном платке (для ношения в церкви) — при покрытии головы именно угол с каймой, спадающий на спину, наиболее заметен⁴⁶⁹.

Платочные композиции представляют важное направление в продукции санкт-петербургских ситценабивных производств дореволюционного периода. Стоит отметить, что, несмотря на отечественное происхождение, ситцевые платки в обиходе называли французскими⁴⁷⁰. Выпускались мужские, женские и детские носовые, головные платки, шали больших и малых размеров. Тематика орнаментов была разнообразна. Изображались как простые геометрические или цветочные мотивы, так и сложные многоцветные изображения, заполняющие все пространство платка. В платочных композициях отразились влияния многих традиций разных стран. Особенно сильно заметно воздействие европейского прикладного искусства, в том числе на ассортимент продукции. К примеру, в XVIII в. в Европе с распространением нюхательного табака приобрели

⁴⁶⁵Скворцова И. В. Цит. соч. С. 14.

⁴⁶⁶Там же. С. 14.

⁴⁶⁷Там же. С. 18.

⁴⁶⁸Там же. С. 18.

⁴⁶⁹Кузьмина И. А. Цит. соч. С. 59.

⁴⁷⁰Там же. С. 59.

популярность мужские носовые платки, выполненные в технике печати⁴⁷¹. Постепенно моду на подобного рода изделия переняли в России, что естественным образом побудило отечественные производства организовывать выпуск собственной продукции с оглядкой на западные образцы. На таких изделиях располагались сюжеты охоты, военных действий, рекламы товаров для мужчин, исторические сцены. В ассортименте платочных орнаментов встречались как прямые реминисценции с европейских образцов, так и частичное заимствование некоторых элементов рисунков и мотивов и их интерпретация отечественными художниками. Особенно данная продукция была популярна среди московских ситцепечатных производств. Примерами носовых платков отечественного производства могут служить два платка **ТК-576** (рис. 3.41) (платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Россия, Даниловская мануфактура, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) и **ТК-575** (рис. 3.40) (платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Россия, Даниловская мануфактура, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото автора) с клеймом Даниловской мануфактуры. Оба платка выполнены в единой стилистике, на них изображены сцены из Отечественной войны 1812 г.

Культурный обмен происходил и со странами Востока. Орнаментальные мотивы витиеватых узоров, вертикальных полос (дорог), восточных огурцов прочно вошли в комплекс отечественных композиций. В начале художники лишь копировали восточные мотивы, точно передавая характер и пластику орнаментальных форм. В дальнейшем восточные орнаменты нередко свободно трансформировались и сочетались с русскими традиционными изображениями, в результате чего на стыке двух традиций появился уникальный декоративный язык. Поскольку текстильные изделия, в частности платки, производили как для внутреннего рынка, так и для экспорта в страны Востока, можно говорить об их высоком художественном и техническом уровне исполнения.

⁴⁷¹Каталог набивных тканей XIII–XIX вв. из собрания Роберта Форрера / Сост. и авт. вступ. ст., примеч. и коммент. Т. А. Долгодрова. М., 2010. С. 18.

Несколько слов стоит сказать о специфике производства на Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактурах. Платки печатали один за другим в полную ширину ткани ручным, позднее механическим способом. Одновременно с печатью между композициями наносили разделительную линию в виде пунктира, рядом ставили клеймо производства. После этого ткань разрезали по линии и продавали в таком виде или в виде отреза с нанесенными подряд несколькими платками. В результате два края платка были обработанными, а два других — нет. Свидетельством этому являются фрагменты платков, на которых сохранился необработанный край со следами пунктирной линии — о них речь пойдет ниже. Поскольку клеймо находилось рядом с линией разреза, оно часто утрачивалось при обработке края, из-за чего в настоящее время существует проблема атрибутирования многих платков.

Возвращаясь к общему описанию, можно отметить, что уникальность платка заключалась в сочетании декоративной и утилитарной функций, что отражалось в специфике композиционного построения. Являвшись аксессуаром женского или мужского костюма, платок в развернутом виде представлял собой подобие живописного холста или декоративного панно, в центре которого художник мог детально изобразить проработанную композицию нередко сюжетного характера. Особенно характерны такие композиции для памятных или сувенирных изделий, где изображались значимые исторические события, выдающиеся личности, памятники архитектуры и другие сюжеты. Обычно изображение занимало всю центральную часть платка, нередко заключалось в геометрическую форму, например квадрат, круг или овал, что позволяло применять платок не только в ансамбле костюма, но и в интерьере. Как декоративный элемент, платок использовали в крестьянских избах, где он мог висеть на стене в развернутом виде, наподобие картины или графического листа. В таком случае декоративная кайма также играла важную роль — выполняла функцию рамы для основного мотива. Помимо этого, декоративная кайма придавала данному виду платков утилитарную функцию — в сложенном виде центральное изображение воспринималось фрагментарно, а декоративную функцию выполняла именно кайма. Нередко даже

композиции со строгой архитектурой обрамлялись цветочными или геометрическими орнаментами. До нашего времени сохранились платочные композиции такого типа, произведенные на Санкт-Петербургских ситценабивных производствах.

На протяжении всего XIX в. Санкт-Петербургская ситценабивная промышленность стремительно развивалась. Во многом при участии мастеров из Франции, Швейцарии и Эльзаса. В это время появлялись новые для России орнаментальные мотивы. В печатном текстиле получил распространение тип сувенирного или памятного платка, поскольку именно в данной технике можно произвести большой тираж относительно дешевых изделий с детально прорисованным изображением и надписями⁴⁷². Популярными стали сюжетные платочные композиции с изображением памятников архитектуры. Н. И. Ковалева в статье «Образ города в памятных платках XIX–XXI вв.» обращается к группе предметов из коллекции Государственного исторического музея (ГИМ), в том числе к двум платкам Санкт-Петербургских ситценабивных производств, датированных 1820–1830 гг.⁴⁷³ Эти же изделия опубликованы в книге «Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв.»⁴⁷⁴ (рис. 3.2, рис. 3.3). Главный научный интерес Н. И. Ковалевой связан с изучением городских сюжетов в ансамбле памятного платка XIX–XXI вв., при этом автор практически не уделяет внимание изобразительному языку.

В рамках данного диссертационного исследования на примере вышеупомянутых платков проанализированы основные стилистические и композиционные особенности изделий начала и середины XIX в., произведенных на Санкт-Петербургских ситценабивных мануфактурах. На первом из них изображен вид на Неву с фасадом Академии художеств со стороны Сенатской площади. Центром композиции является монумент Медного всадника, который органично вписывается в панораму города. Фасад здания Сената и Синода передан

⁴⁷²Ковалева Н. И. От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея. С. 192.

⁴⁷³Ковалева Н. И. Образ города в памятных платках XIX–XXI вв. С. 53.

⁴⁷⁴Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Цит. соч. С. 159.

таким, каким он был до его перестройки в 1834 г. по проекту Карла Росси⁴⁷⁵. Изображение дополнено поясняющей надписью «Памятник Петра Великого», расположенной в верхней части композиции в фигурном свитке и органично вписанной в общий композиционный строй. Центральный сюжет закомпанован в овальный картуш с орнаментом в форме виноградных плодов и листьев, расстояние от которого до каймы заполнено ровным коричневым фоном.

Интерес вызывает изобразительное решение центральной части композиции. Рисунок выполнен в охристо-коричневых цветах разных оттенков с локальным заполнением цветовых полей. Главным изобразительным элементом является контурная линия черного цвета, которая уточняет цветовую подложку и местами моделирует объем и ракурс предмета. Некоторые теневые части композиции дополнены декоративным коротким штрихом, характерным для лубочных листов. При очевидной внимательности к проработке формы объектов и частей архитектуры, изображение выглядит условным. Художнику удалось гармонично выстроить перспективные искажения здания на заднем плане и подчинить этому направлению линию набережной, однако все округлые элементы композиции (купол Академии художеств и ограда вокруг памятника) трактованы без соблюдения правил линейной перспективы. Не пропорционален и стаффаж в виде прогуливающейся по набережной пары и кареты на переднем плане. Несмотря на то, что карета находится ближе, она значительно меньше окружающих фигур, что придает изображению условность и в некоторой степени создает эффект обратной перспективы.

Многие детали композиции не лишены обаяния и заслуживают отдельного внимания. В частности, колесный пароход, который в начале XIX в. использовался в качестве речного транспорта⁴⁷⁶. Такая, казалось бы, малозначительная деталь говорит о стремлении художника изобразить современный для него пейзаж.

В изобразительном языке платочной композиции XIX в. прослеживаются черты, присущие традиционному русскому искусству, в том числе искусству

⁴⁷⁵Ковалева Н. И. Образ города в памятных платках XIX–XXI вв. С. 55.

⁴⁷⁶Там же. С. 55.

набойки. Поэтому первую половину столетия можно считать переходным периодом между традиционным искусством и новыми веяниями в ситцепечатном орнаменте.

Композиционное и орнаментальное решение второго платка практически ничем не отличается от первого, кроме центральной части. Во втором случае объектом является изображение памятника Минину и Пожарскому на фоне Верхних торговых рядов. Примечательно, что на платке изображено не сохранившееся до настоящего времени здание — в 1893 г. на месте торговых рядов построили «Государственный Универсальный Магазин»⁴⁷⁷. В нижней части платка присутствует надпись «Вид Московской Красной площади».

Принцип композиционно-пластического построения данного изображения повторяет предыдущий практически без изменений. Платок выполнен в схожем колористическом решении с использованием локальных цветовых пятен золотисто-охристого и красно-коричневого цветов, обрамленных черной контурной линией и штриховкой. Однако в данном случае фигуры людей, повозки и Торговые ряды подчиняются единой системе перспективных искажений. Здание изображено крайне условно — объем архитектурной постройки и рельеф лепного декора упрощены, из-за чего создается ощущение, что перед нами не памятник архитектуры, а декоративная ширма.

На обоих платках центральная часть композиции расположена в овальном клейме, обрамленном золотисто-охристой каймой с цветочными мотивами. При этом картуш во втором случае шире и заполняет основное пространство центральной части. Интерес вызывает способ, с помощью которого архитектурный пейзаж вписывается в форму картуша. Если в первом варианте художник придумал связь овальной формы и пейзажа: выстроил основную линию зданий по большому диаметру овала, а вертикаль памятника — по меньшему, то в данном случае вертикальная ось памятника и здания совпадают с осью овала, а изображение уравновешенно по массе. При этом флигели здания, облака и часть улицы не доходят до краев картуша и механически обрезаются вертикальной линией. К тому

⁴⁷⁷Там же. С. 55.

же надпись в нижней части рисунка расположена горизонтально, без учета изгиба овальной рамы. Создается впечатление, что образцом для этой композиции послужил графический лист, который мастер перенес на плоскость платка без изменений, и прямоугольная форма листа явно прочитывается внутри овала.

Проанализировав пластические особенности центральных частей композиций, можно перейти к рассмотрению каймы. В обоих вариантах она имеет абсолютно одинаковую орнаментальную разработку и лишь незначительно различается по цвету. Проработанный рисунок дополняет центральное изображение и придает изделиям особую нарядность и декоративность. В углах каймы, переплетаясь с завитками растений, расположены четыре изображения фонтана Витали, или Петровского фонтана, построенного на Театральной площади в Москве скульптором Джованни Витали в 1835 г.⁴⁷⁸ Подчиняясь симметрии фонтана, стилизованные по краям растения равномерно расходятся в разные стороны. Завершая анализ, отметим, что цветовое решение каймы полностью повторяет колорит центральной части.

Стоит отметить сюжетную составляющую композиций. Если во втором платке торговые ряды и фонтан имеют близкое географическое расположение и, в некотором плане, могут являться олицетворением Москвы того времени, то сочетание московского и петербургского памятников на первом изделии вызывает вопросы. Частично на него отвечает Н. И. Ковалева. Она отмечает, что в данных платках перед нами предстает не просто «видовая открытка» двух столиц, а собирательный образ современного мегаполиса, где технические новинки неразрывно связаны с повседневной жизнью горожанина.

Обращаясь к стилистике платков, стоит отметить, что в рисунке явно прослеживаются отсылки к лубочным изображениям. Начиная с XVI в. в России благодаря красочности и легкости сюжетов приобрели популярность так называемые фряжские листы. Техника их изготовления предполагала простые заливки цвета и толстый черный контур с грубой штриховкой, которые наносились на лист с помощью деревянных досок, что впоследствии совершенно органично

⁴⁷⁸Там же. С. 54.

перешло в ручную набойку, где сюжетные композиции адаптировались в текстильный орнамент. В исследуемых платках можно заметить преемственность этой техники. Крупные локальные пятна, выдержанные в охристо-коричневом колорите с включением красного цвета, обрамлены черной линией, уточняющей силуэты пятен. Имитация объема достигается при помощи штриховки черного цвета, которая местами дополняется включением еще более темного пятна. Сам рисунок не стремится передать реалистическую достоверность объекта — используется схематичное, плоскостное изображение предметов. Для достижения целостного художественного образа мастер нарушил пропорции некоторых частей композиции, что, опять же, характерно для лубочной стилистики. Частью центральных изображений являются надписи в декоративных картушах, которые, с одной стороны, придают платку характер сувенира и памятного изделия, с другой — отсылают к традиции лубочных изображений.

Комплексный анализ композиционного, стилистического и сюжетного решений двух вышеуказанных платков свидетельствует о том, что этими примерами ассортимент подобных изделий не ограничивался, существовали варианты с другими архитектурными памятниками. Исходя из пластического решения и особенностей технологии печати по ткани, можно предположить, что для данной серии платков кайма всегда имела один и тот же вид, а центральное изображение и цветной фон печатались разные.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что данные исторические образцы обусловлены промышленным развитием, модными тенденциями и традиционным подходом к производству текстильных орнаментов.

В научной статье «От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея» Н. И. Ковалева сообщает еще о трех ситцевых платках Шлиссельбургской мануфактуры с портретами глав иностранных государств (Раймона Пуанкаре, короля Георга V, короля Альберта I Бельгийского)⁴⁷⁹. К сожалению, в настоящее время о судьбе этих изделий ничего

⁴⁷⁹Ковалева Н. И. От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея. С. 191.

не известно. Поэтому существующие примеры подчеркивают важность изучения и сохранения отечественного ситценабивного текстиля.

Ко второй половине XIX в. в орнаментальных мотивах Санкт-Петербургских ситценабивных производств определяются основные стилистические направления и пластический язык. Можно отметить, что платочные композиции Санкт-Петербургских производств имели общие черты с продукцией из других регионов⁴⁸⁰. К этому времени сформировалось несколько направлений, наиболее популярные — обращение к восточным и европейским орнаментальным мотивам, а также их синтез. Встречаются как примеры подражательного характера, так и самобытные орнаментальные решения. Получил развитие имитационный вид орнаментальных композиций, в котором средствами печати имитировалась какая-либо техника орнаментации текстиля: вышивка, вышивка по сетке и крестом, ткачество, скань, серебряное шитье и другие.

Следует отметить, что традиционные русские мотивы, распространенные в набивных платках во второй половине XIX в., использовались редко и в платочных композициях в основном применялись в соединении с заграничными орнаментами. Тем не менее, в настоящее время известны немногочисленные примеры, которые продолжают традицию русского набивного орнамента — о них речь пойдет ниже. Тем не менее, если принять во внимание тот факт, что традиционные русские набивные мотивы широко применялись в орнаментах Санкт-Петербургских ситцевых тканей, можно предположить, что и платочные композиции такого рода существовали, но такие примеры либо не сохранились, либо не известны в настоящее время. Более обширно традиционные русские мотивы представлены в ситцевых орнаментах, которые средствами печати имитируют техники декорирования текстиля. В основном же традиции русского орнамента являлись связующим элементом разных художественных направлений. Естественно, данное суждение построено на основе анализа дошедших до нас немногочисленных текстильных образцов Санкт-Петербургских ситценабивных производств

⁴⁸⁰Ковалева Н. И. О методах изучения набивных платков и шалей отечественного производства. С. 39.

дореволюционного периода и может быть опровергнуто с появлением нового исторического материала.

Принимая во внимание факт, что Санкт-Петербургские ситценабивные мануфактуры изначально развивались под сильным влиянием европейского ситцепечатания, а первые владельцы и мастера были в основном иностранцами, логично начать с рассмотрения отечественных орнаментальных композиций, на пластический язык которых повлияли европейские традиции. В частности, это заметно в художественно-пластическом решении орнаментов, которые во второй половине XIX в. достигли своего наивысшего расцвета⁴⁸¹. К этому времени уже сформировались основные принципы орнаментации тканей средствами печати, где одной из важных тенденций также было обращение к европейской орнаментальной традиции, в частности в платочных композициях, примеры которых мы можем наблюдать и сегодня. Как уже было рассмотрено в параграфе 1.2, на развитие европейской набойки значительное влияние оказала печатная тиражная графика и книжные иллюстрации. Как следствие, для европейских набивных орнаментов характерно использование приемов книжной графики. В Европе уже со второй половины XVIII в. в качестве печатной формы стали использовать гравированные металлические листы, что во многом определило отход от плоскостно-декоративного подхода к объемно-пространственному.

Одна из значимых коллекций отечественного печатного текстиля сохранилась в Музее прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица. Рисунки тканей и платков рубежа XIX в. и XX в. Санкт-Петербургских ситценабивных производств представляют собой вариации традиционных для текстиля растительных орнаментов, так называемые мильфлер⁴⁸². Вместе с тем имеются примеры и других орнаментов, которые будут рассмотрены ниже.

Влияние европейских орнаментов на отечественные можно увидеть на фрагменте ТК-525⁴⁸³ (рис. 3.17) (головной платок детский, XIX — начало XX вв.,

⁴⁸¹В данном случае идет речь о дореволюционном периоде Санкт-Петербургской ситцепечатной промышленности.

⁴⁸²Шлиссельбургская старина: каталог выставки. С. 11.

⁴⁸³Одной из значимых задач настоящей диссертации является анализ композиционно-пластических решений платочных композиций Санкт-Петербургских ситцевых производств. Принимая во внимание нестойкость ситцевых образцов к влиянию внешних факторов, под воздействием которых происходит выгорание пигментов и разрушение

х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 24,5 x 30 см, фото автора), на котором сохранилось два вида рисунков. Рисунок орнаментальных композиций сформирован при помощи штрихов и линий светло-голубого цвета по насыщенному красно-коричневому фону. В первом случае в кайме присутствуют изображения девочек, кормящих куриц на лугу, в центральной части расположены небольшие птицы, равномерно заполняющие всю плоскость. По краю платка — тонкая геометрическая кайма. Во втором рисунке кайму организуют образы птиц в окружении мелких веток с цветами, а среднюю часть заполняют изображения мотыльков. Композиции данных образцов схожи, в обоих случаях рисунок имеет небольшой размер и выполнен при помощи штриха, подчеркивающего объем. Художник изобразил объекты в ракурсе, за счет чего композиция приобрела особый динамизм и живость. В стилистике орнаментов явно прослеживаются отсылки к сюжетным и пасторальным сценкам, которые в изобилии печатали на тканях французской мануфактуры Оберкампа.

На европейских производствах, в частности на мануфактуре Оберкампа, еще с 1770 г. применяли для печати не ксилографические доски, а большие гравированные медные пластины, что сближало текстильные орнаменты с технологией глубокой печати⁴⁸⁴. Переход к новой технике, естественным образом, отразился на стилистике орнаментов — они приобрели большую графичность, светотеневую проработку и пространственность. Как упоминалось выше, одним из важных направлений в продукции мануфактуры Оберкампа были орнаменты с изображением пасторальных сценок, в которых преуспел Жан-Батист Юэ (1745–1881). Излюбленными для этого художника были сюжеты охоты, рыбной ловли, игры детей, работы на ферме⁴⁸⁵.

ткани, и фрагментарность многих орнаментальных мотивов, реконструкция данных исторических образцов представляется актуальной. При подготовке исследования на примере образцов ТК-525, ТК-579, ТК-1828 была проведена практическая реконструкция орнаментальной композиции данного орнамента по фрагменту. Результаты реконструкции, а также обоснование предложенного автором метода См.: Романов Д. В. Способ воссоздания орнаментальной композиции по фрагменту методом графической реконструкции на примере Санкт-Петербургских печатных тканей второй половины XVIII — начала XX вв. // Архитектон: известия вузов. 2023. № 1 (81).

⁴⁸⁴ Долгодрова Т. А. Ткани мануфактуры Оберкампа. С. 74.

⁴⁸⁵ Там же. С. 74.

Изобразительную стилистику европейских орнаментов можно наблюдать и в других тканях Санкт-Петербургских ситценабивных производств, например в орнаменте образца **ТК-509** (рис. 3.18) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25 x 33 см, фото автора). На белый фон нанесен геометрический орнамент из мелких черных клеточек, равномерно заполняющих всю поверхность ткани. На прямоугольной кайме, обрамленной геометрическим орнаментом, расположены яблоки в окружении листьев. Изображение имеет подробную светотеневую проработку формы при помощи штриховки. На яблоках штрих располагается по форме плода, а фон каймы равномерно заполнен перекрестными штрихами, как это было характерно для гравюр. При этом теневые части плодов решены в пятновой манере, что перекликается с более плоскостным решением листьев. То есть при всей натуралистичности рисунка в нем прослеживается стремление к упрощению изобразительного мотива и к приданию ему более декоративного характера.

Эта тенденция явно прослеживается и в образце **ТК-508** (рис. 3.19) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34 x 30 см, фото автора). Изображение состоит из крупных георгинов в окружении стилизованных черных листьев. В центре изображены небольшие трилистники черного и белого цветов. Фон окрашен в насыщенный желто-охристый цвет. В данной платке интересно сочетание способов проработки цветов и листьев. Георгины изображены при помощи перекрестного штриха с тональной передачей формы предмета. В листьях штриховка присутствует, но не подчеркивает форму. По большей части листья равномерно запечатаны черным цветом, по которому располагаются крупные точки цвета фона. Для представленного растения не характерен окрас на листьях, поэтому точки являются лишь декоративным элементом. Цветы, напротив, изображены с подробной передачей всех особенностей природной формы. Здесь художник стремился к натурализму, в то время как в листьях явно преобладает декоративность. То есть в данном случае можно наблюдать сочетание натуралистичного подхода, свойственного европейским орнаментам, и декоративного, характерного для

русских мотивов, что говорит о привнесении в европейскую изобразительную стилистику черт, характерных для русской набойки⁴⁸⁶.

Другим интересным для данного исследования примером может являться образец **ТК-536** (рис. 3.20) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34,4 x 22,5 см, фото автора). Кайма сформирована из свободно расположенных цветов и бутонов мака разного размера в окружении мелких букетов ромашек, которые также присутствуют в виде маленьких веточек в центральной части платка. Край организован при помощи тонкой каймы с геометрическим крестообразным мотивом. Такого рода платочные композиции традиционны для конца XIX в. Крупные флоральные мотивы имеют явную тенденцию к объему, в то время как элементы фона тяготеют к плоскостности. Форма основных элементов строится на переходе плоскостей цвета от темных к светлым, в местах наибольшего тонального напряжения цвета наложены друг на друга, что придает живописность рисунку, характерную для отечественного ситцепечатания. Внутри флоральных мотивов присутствует заполнение параллельной штриховкой, которое расположено в местах соединения темно-коричневого цвета и фона. Таким способом художник явно стремился сделать тональный переход более мягким. Поскольку эти фрагменты выбиваются из общего принципа построения рисунка (на их месте логично использовать вставки светло-коричневого цвета), данный образец является наглядным примером, как в рамках одного рисунка художники сочетали приемы русской и европейской набойки. Аналогичным по композиции и пластическому построению является образец **ТК-533** (рис. 3.21) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 26 см, фото автора).

Сочетание штрихового и пятнового способов присутствует и в образце **ТК-529** (рис. 3.22) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25 x 32 см, фото автора). На светлом фоне розовым, красным и коричневым цветами изображены плоды и листья малины в окружении

⁴⁸⁶Романов Д. В. Русская и европейская традиция в орнаментах ситцевых производств Санкт-Петербурга. С. 350–351.

цветов и веток светло-охристого цвета. В центре платка — маленькие ветки в той же стилистике. В главных изобразительных элементах объем и ракурсные искажения переданы при помощи разной тональности одного цвета. Штриховка в данном случае не подчеркивает форму предмета, а лишь заполняет отдельные плоскости листьев. Вероятно, в данном случае художник стремился сократить количество печатных форм и передать средствами штриховки более светлый оттенок коричневого цвета.

Среди направлений развития европейского печатного текстиля, заимствованных петербургскими мастерами, были флоральные и зооморфные орнаменты и жанровые сценки в восточном стиле. Орнаменты в стиле шинуазри были популярны в Европе⁴⁸⁷ еще во второй половине XVIII в. и производились на местных ситцепечатных мануфактурах, в частности на мануфактуре Оберкампфа⁴⁸⁸. Ткани в восточном стиле часто выполнялись в оттенках одного цвета, например красного⁴⁸⁹. Данные орнаменты изображали культуру и быт стран Востока, как сказочной страны, при этом они не имели ничего общего с традиционными восточными, в частности китайскими рисунками⁴⁹⁰. Европейские художники заимствовали только изобразительные мотивы, например здания с особой пластикой крыш, одежду восточных людей, экзотическую флору и фауну, но изображали их в европейской манере. Этот стиль отразился и в Санкт-Петербургских ситценабивных орнаментах. В качестве примера можно привести образец **ТК-546** (рис. 3.23) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 29 x 33,5 см, фото автора). На черном фоне изображено ярко-розовое солнце с желтыми лучами в окружении светло-зеленых облаков и россыпи желтых, белых, розовых звезд. Большая часть рисунка выполнена при помощи крупных точек и мелкого пико — небольших точек, при помощи которых формировался орнамент или равномерно заполнялся фон, что придавало изображению легкость и ажурность. Рисунок концентрируется

⁴⁸⁷Хэ С. Шинуазри в российской культуре до XX в. // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 4 (10). С. 129.

⁴⁸⁸Долгодрова Т. А. Ткани мануфактуры Оберкампфа. С. 74.

⁴⁸⁹Там же. С. 74.

⁴⁹⁰Хэ С. Цит. соч. С. 129.

в углу и постепенно растворяется к центру платка. Кайма выражена не ярко, но рисунок облаков подчиняется общей форме квадрата. Интересно насыщенное колористическое решение с необычным цветовым сочетанием розового, желтого, бледно-зеленого, черного и белого цветов. Такая колористика выбивается из классической цветовой гаммы набоек и ситцев, для которых было характерно использование сложных оттенков синего, красного, желтого и коричневых цветов. При этом с обратной стороны платка видно, что пигмент практически не пропитывает ткань, то есть для печати использовались укрывные красители. Можно сделать вывод о том, что такой изобразительный мотив навеян ориентальными орнаментами, популярными в Европе, и прямо иллюстрирует образ Востока как страны восходящего солнца.

Схожие черты орнаментального решения присутствуют в образце **ТК-507** (рис. 3.24) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25 x 33,8 см, фото автора). На черный фон нанесен орнамент розового, желтого, синего и белого цветов. Кайма платка решена при помощи чередующихся розовых и синих розеток, между которыми изображены геометризированные желтые трилистники. В центральной части — крупные шестиконечные звезды со штриховкой, некоторые из них окружены желтыми ветвями с плодами, украшенными символом запятой. В данном случае изобразительные мотивы передают образ Востока, однако их стилистика далека от традиционного восточного орнамента. Похоже, что данный орнамент был навеян ориентальной традицией.

Другим интересным примером ориентального влияния на орнаменты санкт-петербургских ситценабивных мануфактур является образец **ТК-542** (рис. 3.25) (головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25 x 33,8 см, фото автора), стилизованный в духе восточных тканей. По светлому фону расположены крупные изображения мелкоорнаментированных мотивов — распускающиеся цветы, листья и восточные огурцы. Орнамент имеет «угловатую» трактовку: главный объект — крупное изображение павлина с раскрытым хвостом — смещен от центра к углу.

Колористическое решение пестрое, отсутствуют крупные локальные пятна цвета, весь орнамент формируют небольшие пятна красного, голубого, желтого и зеленого цветов.

В сохранившейся до настоящего времени продукции Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XIX в. можно наблюдать отход от традиционного для русского печатного текстиля декоративного языка с использованием условных изобразительных мотивов и лаконичным силуэтным построением орнамента. При этом был распространен традиционный именно для России орнамент из точек, получивший название пике. Можно проследить русскую орнаментальную традицию и в геометрическом узоре, который использовался как в чистом виде, так и в сочетании с другими изобразительными мотивами. Однако в большинстве случаев наследие русского традиционного орнамента наблюдается в трансформации мотивов других стран и придании им декоративности и лаконичности. Особенно это заметно в синтезе с восточными орнаментами. Принимая во внимание тот факт, что включение иностранных орнаментальных мотивов в русский набивной текстиль началось еще в XVI в., можно утверждать, что данный подход вполне традиционен.

Примером использования русских мотивов в платочных композициях Санкт-Петербургских ситценабивных производств может являться образец **ТК-502** (рис. 3.26) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 30 x 27 см, фото автора). На черном фоне изображена кайма с зигзагообразным геометрическим краем и декоративными трилистниками белого цвета. Внутри она разработана крупными и мелкими точками красного, оранжевого и белого цветов, которые равномерно заполняют всю поверхность. Центральная часть платка наполнена мелкими белыми точками, сгруппированными по три.

Орнаментальное решение платка слишком простое, чтобы увидеть в нем отсылку именно к русской традиции. Однако вспомним традиционные кубовые ткани, где орнамент в виде цветных точек, обычно красного и желтого цвета, равномерно заполнял поверхность ткани и являлся важным композиционным

элементом. В этом контексте предложенный пример с простым орнаментом может трактоваться как обращение к традиционному русскому декоративному мотиву.

Другим примером использования пластического языка, характерного для русских набивных орнаментов, может являться образец **ТК-535** (рис. 3.27) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 30 x 27 см, фото автора). На ткани светло-кремового цвета изображена широкая кайма из стилизованных красно-желтых бутонов розы (пиона), пальметт и сине-красных листьев. Край каймы с двух сторон обрамлен зубчатыми полосками. В середине в шахматном порядке расположены мелкие цветы. Мотивы цветов в центре и пальметт в декоративных листьях явно имеют восточные корни, при этом в стилизованном цветке в углу каймы угадываются, скорее, традиции русской набойки. Отечественное влияние можно проследить и в колористическом решении орнамента. Он построен на сочетании крупных локальных пятен красного, синего, желтого цветов с черным рисующим контуром, который дополнен небольшими штрихами. Такая трактовка декоративной формы встречалась в платочных композициях первой половины XIX в. и связана с влиянием русского лубка. В данном орнаменте штрихи имеют несколько иной характер, тем не менее, преемственность заметна. Мастеру удалось гармонично сочетать мотивы друг с другом и создать целостную композицию. Данный пример наглядно иллюстрирует, как прочно восточные мотивы вошли в русский печатный орнамент и обогатили его. Отечественным мастерам была близка восточная декоративность и яркость, которую они свободно интерпретировали, исходя из своих эстетических вкусов.

Платочные композиции по мотивам восточных орнаментов представлены наиболее разнообразно. В этой группе встречаются геометрические и растительные орнаменты, различные вариации восточного огурца. Разнообразие пластических решений орнаментов во многом связано с тем, что русские художники заимствовали лишь декоративное решение образца и не учитывали его сакральное значение в культуре Востока, что давало им возможность свободно менять композицию, пластику, сочетать элементы из различных первоисточников в

авторской работе. Встречаются как очень простые мелкоузорные одноцветные решения платка, так и сложные многоколерные крупные узоры с тончайшими цветовыми растяжками — такое разнообразие говорит о том, что восточные мотивы прочно закрепились в отечественном орнаменте и имели спрос как среди обеспеченного населения, так и среди людей с низким достатком.

Предыдущий пример (ТК-535) можно сравнить с образцом **ТК-497** (рис. 3.28) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 30 x 23 см, фото автора). Светло-кремовый фон орнаментирован мелким повторяющимся узором из палочек охристого цвета, которые заполняют плоскость каймы и центральную часть платка. Кайма организована при помощи стилизованных коричнево-темных «шишек» и красно-черных пальметт, создающих волнистый бордюру. По внутреннему краю каймы расположен ряд декоративных бусин в окружении восьмиконечных звезд. В центральной части мелкие цветы заполняют поверхность в шахматном порядке.

В композициях, предложенных к сравнению, обнаруживаются сходства в построении орнамента и выборе изобразительных мотивов. Орнаменты состоят из схожих композиционных элементов (в ТК-535 декоративная шишка обрамлена листьями) и имеют одинаковое построение. Вместе с тем, можно отметить, что пластическое решение орнамента ТК-535 имеет больше заимствований из орнаментов стран Востока.

Классическим примером использования восточных мотивов для продукции санкт-петербургских ситценабивных мануфактур является также образец **ТК-560** (рис. 3.29) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 27 см, фото автора). Очевидной основой для данного орнамента послужили восточные мотивы. Платок имеет кайму из небольших стилизованных восточных огурцов в окружении ветвей. По краям ее обрамляют геометрические орнаменты и орнаменты из крупных точек. В углу платка расположен крупный мотив восточного огурца в окружении стилизованных ветвей и цветов. Орнамент выполнен по белому фону в три цвета: красный, вишневый и темно-синий.

Другой вариант композиции с аналогичными орнаментальными мотивами представлен на образце **ТК-550** (рис. 3.30) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 27 см, фото автора). На черном фоне изображен пестрый узор красного, желтого и зеленого цветов. Кайма имеет прямоугольную форму из точек и зубчатых колец. В центре изображены мотивы восточных огурцов с декоративными ветвями и стилизованными цветами в окружении пике. Здесь видно, как на основе восточного мотива художник выстраивал свое изобразительное решение. Традиционные линии огурца обрамлены листьями, что придает им сходство с цветком или плодом. Внутри огурцов расположены гирлянды цветов, которые находят продолжение в растительном мотиве ветвей. При этом интересно, как восточный орнамент сочетается с классическими точками пике.

Присутствуют и более графические орнаментальные решения, например орнамент образца **ТК-555** (рис. 3.31) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 32,5 x 24,5 см, фото автора). На светло-охристый фон нанесена белая прямоугольная кайма и пико. По кайме линией черного цвета нанесен орнамент из небольших восточных огурцов и стебля в обрамлении геометрических элементов. Образец имеет фабричное клеймо Шлиссельбургской мануфактуры и надпись «Рисунок №394».

Более интересный с точки зрения декоративного решения орнамент — на образце **ТК-515** (рис. 3.32) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 31,5 x 24 см, фото автора). На кайме охристого цвета расположены черные и белые декоративные завитки и пальметты, которые чередуются со стилизованными цветами. В центре на черном фоне изображены огурцы и ветви цвета фона. В данном орнаменте интересно то, как художник свободно сочетает и трансформирует восточные мотивы друг с другом, создавая целостную орнаментальную композицию.

Другим примером использования восточных тканых орнаментов в печатных тканях можно считать **ТК-516** (рис. 3.33) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 22,5 x 30 см, фото

автора). Композиция платка состоит из прямоугольной каймы черного цвета, обрамленной узкими орнаментальными полосками. На кайме расположены сложные орнаментальные фигуры типа картушей и пальметт белого и красного цветов. В центре на красном фоне изображены небольшие стилизованные ветви с цветами и огурцами.

Наряду с дешевыми одноколерными орнаментами встречаются и настоящие шедевры печатного мастерства. К таким можно отнести образец **ТК-531** (рис. 3.34) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34 x 26 см, фото автора), выполненный в восточном стиле. На светло-кремовом фоне изображены крупные мелкоорнаментированные цветы и листья на переплетающихся декоративных стеблях. В центре разбросаны мелкие цветы на ветке. Несмотря на то, что орнамент напечатан всего в пять цветов, он поражает тонкостью оттенков за счет плавных цветовых растяжек. Художник мастерски использует тональные нюансы и добивается сложной гармоничной цветовой гаммы. Отдельного внимания заслуживает переход от изобразительного мотива к чистому фону при помощи растворяющегося голубого пятна и мелких красных цветов. Данный пример иллюстрирует технические возможности печатного текстиля того времени и демонстрирует высокий художественный уровень.

Из платочных композиций Санкт-Петербургских ситценабивных производств можно выделить еще одну группу изделий, предназначенных для экспорта на Восток. Исходя из единого стилистического решения, к этой группе можно отнести образцы ТК-520, ТК-521, ТК-522, ТК-523, ТК-559. В каталожной записи образца ТК-523 конкретно отмечено, что сделан он для экспорта в Туркестан, что отчасти подтверждается ярко выраженной восточной стилистикой орнамента и наличием картушей с арабскими надписями. Присутствие надписей на других образцах и сходство в построении орнаментальных композиций позволяют предположить, что все они изготавливались для экспорта.

Интерес вызывает орнамент **ТК-559** (рис. 3.35) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург,

29,2 x 45 см, фото автора). На белом фоне расположена кайма красного цвета со стилизованными цветочными мотивами и картушами с восточными надписями черного цвета. В центре платка — картуш также с восточной надписью в окружении белых цветов и в «коралловом» обрамлении. Такой способ декорирования ткани был распространен в восточных орнаментах и нередко использовался в орнаментах отечественного производства. К сожалению, ввиду утраты большей части текста, его перевод на русский язык не представляется возможным.

Другой близкий по стилистике пример — образец **ТК-523** (рис. 3.36) (головной платок для экспорта в Туркестан, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 29,2 x 45 см, фото автора). Платок выполнен в два цвета. На насыщенном красном фоне изображены стилизованные цветы и листья цвета беленной ткани. Растительные мотивы чередуются с картушами, внутри которых присутствуют надписи. Центр платка белый с изображением небольшого декоративного элемента. Из-за сильной стилизации цветов и листьев нельзя определить, какое именно растение послужило прототипом. Изображение веток и цветов, отделка края красного фона и форма картушей стилистически близки предыдущему образцу.

Следует отметить, что схожие орнаментальные мотивы создавались не только на Санкт-Петербургских ситценабивных производствах. Рассмотрим образец ситца 1896 г., произведенный на фабрике «Прасковья Витова и сыновья» (рис. 2.66). На данном фрагменте прослеживается аналогичный способ построения орнаментальной композиции, в которой декоративная цветочная кайма обрамляет картуши с восточными надписями. Интересно, что во всех трех случаях формы картуша схожи и представляют собой многоугольник с изогнутыми сторонами.

Следующие два образца демонстрируют пример того, как на основе одного рисунка создавались вариации орнаментов, за счет чего увеличивался ассортимент готовой продукции. Речи идет об образцах **ТК-521** (рис. 3.37) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 25 x 31 см, фото автора) и **ТК-522** (рис. 3.38) (головной платок,

конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 31 x 36 см, фото автора). В обоих образцах кайма решена одинаково. Печать одноцветная, на красном фоне расположены стилизованные завитки с пальметтами, обрамляющие край платка. Ближе к центру изображены гирлянды цветов, которые подчеркивают окружность центра. Однако в первом случае гирлянда меньше и состоит из четырех цветов, во втором изображении шесть цветов. Край окружности решен с использованием «коралловых» мотивов, которые придают ажурность. В центральной части свободно расположены мелкие декоративные элементы: в первом случае — красные круги двух размеров, во втором — небольшие цветы с ветками и листьями. Данные примеры иллюстрируют, каким образом проектировались схожие по структуре рисунки и расширялся ассортимент.

К группе экспортных орнаментов можно отнести образец **ТК-520** (рис. 3.39) (головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 25,5 см, фото автора). Орнамент выполнен в технике резерважа — по черному фону в пятновой манере. Главное внимание уделено сложной силуэтной проработке. Орнамент состоит из лаконичных крупных форм, подчиненных жесткой геометрической схеме. Относительно широкая белая кайма организована при помощи треугольников и стилизованных изображений восточного огурца. Внутри треугольников — декоративные элементы, напоминающие ветви кораллов. Ближе к центру расположены концентрические окружности с зубчатыми краями и изображениями полумесяцев. Вероятно, таких кругов было несколько, располагались они по углам платка или в шахматном порядке заполняли всю центральную часть. Данные примеры подтверждают, что во второй половине XIX в. продукция санкт-петербургских ситценабивных мануфактур находила спрос не только на региональном рынке (как в начале века), но активно поставлялась в другие страны, в данном случае в Туркестан.

Помимо вышеперечисленных групп существуют образцы с простыми «дешевыми» рисунками, в основном состоящими из точек и мелких декоративных элементов. Часто они повторяют мотивы более крупных орнаментов, или их

орнаментация настолько проста, что нет возможности выявить влияние какой-либо традиции на их пластическое решение.

Подводя итоги параграфа, посвященного изучению платочных композиций Санкт-петербургских ситценабивных производств, можно отметить, что конец XIX в. стал наивысшей точкой расцвета печатных тканей. В этот период обозначаются главные направления в развитии орнаментов, к которым можно отнести мотивы, основанные на орнаментальной системе Европы, Востока и России, при этом влияние отечественных традиционных орнаментов к этому периоду заметно слабее. В основном отечественные традиционные мотивы преобладают в начале столетия, что показано на примере сувенирных платков из коллекции ГИМ. Платочные композиции начала XIX в. имеют черты переходного периода — от традиционных пластических форм, характерных для русского народного искусства, в частности лубочных композиций, к новым веяниям развития печатного орнамента, обусловленным промышленным развитием, модными тенденциями и традиционным подходом к производству текстильных орнаментов. Помимо этого, при создании платочных композиций начала XIX в. заметен принцип тиражности, который осуществляется при помощи сочетания готовых частей изображения в одном общем рисунке. Отдельным направлением продукции являются имитационные орнаменты, которые теперь не просто подражают первоисточнику, а творчески интерпретируют его. Тем самым в печатный орнамент входят новые изобразительные мотивы и декоративные приемы. Также важно отметить появление экспортной продукции, что может свидетельствовать о расширении рынка сбыта, то есть во второй половине XIX в. продукция Санкт-петербургских ситценабивных мануфактур находила спрос не только на региональном рынке (как в начале века), но активно поставлялась в другие страны, например в Туркестан.

3.3 Декоративные ткани Санкт-Петербургских ситценабивных производств

Печатные ситценабивные ткани с момента их появления в России в качестве импортного или местного товара широко применялись в быту как аристократии и дворянства, так и беднейших слоев населения. К концу XIX — началу XX вв. ситцевые производства Санкт-Петербурга достигли пика, а разнообразие орнаментального текстиля поражало воображение. Основную часть ассортимента составляли декоративные ткани для убранства интерьеров, а также плательные ткани для пошива одежды. Помимо этого, на мануфактурах производили орнаментальные композиции для штучных предметов различного назначения для бытового использования. Например, распространенным видом продукции были так называемые ширцарные рисунки для фартуков до шести цветов⁴⁹¹.

Можно разделить весь текстиль Санкт-Петербургских ситценабивных производств на две большие группы по назначению: первая — для пошива одежды и элементов костюма, вторая — для декорирования интерьеров. В данном параграфе особое внимание уделим разбору орнаментальных композиций интерьерных тканей.

Декоративный домашний текстиль применялся в самых разнообразных сферах: мебельная обивка, шторы, столовый текстиль — все производилось на ситценабивных мануфактурах и пользовалось популярностью в интерьерах второй половины XIX — начала XX вв. Печатный текстиль занимал важное место в организации среды, сохранившиеся образцы (о них речь пойдет ниже) говорят о том, что производились специализированные ткани для декорирования интерьеров и предметов прикладного искусства. В частности, текстильные полотна использовались в качестве обоев — наряду с традиционными на бумажной основе.

Обои как один из самых распространенных отделочных материалов во многом определяли общий стиль помещений. В европейской традиции

⁴⁹¹ Дмитриев Н. Н. Цит. соч. С. 78.

интерьерный текстиль, в частности обои, имеет богатую историю. Изначально покрытие стен каким-либо материалом было связано с функцией сохранения тепла, поэтому утилитарные свойства преобладали над эстетическими. Однако последующее распространение и развитие производства обойных покрытий проходило нелинейно и зависело уже от конкретного стиля. Например, расцвет барокко в Европе дал новую жизнь настенным обойным покрытиям — привел к синтезу утилитарной и эстетической функций в этом виде искусства, пик которого пришелся на XIX — начало XX вв.⁴⁹² В России распространение обоев как декоративного элемента пришлось на XVII в., когда на смену стилю барокко пришел классицизм⁴⁹³. Во многом этому способствовало развитие торговых отношений России с Европой и культурный обмен, затронувший и прикладные искусства.

При Петре I при оформлении дворцовых интерьеров в основном использовались голландские и китайские ткани, в период правления Елизаветы Петровны и Екатерины II — итальянские, французские и китайские ткани, а с середины XIX в. популярность приобрели русские штофные материи⁴⁹⁴.

По мнению К. В. Бандориной, обои в декоре интерьера считаются стилеобразующим видом прикладного искусства⁴⁹⁵. Обойные композиции в буквальном смысле принадлежат стене и, как ни один другой элемент убранства интерьера, прочно связаны с архитектурой. Именно в интерьере связь декоративного искусства и архитектуры представлена наиболее ярко⁴⁹⁶. В отличие от крупных архитектурных форм, интерьер более подвержен изменениям, связанным с эстетическими предпочтениями владельца, смена которых обусловлена социальными факторами. В результате, в оформлении интерьеров, в

⁴⁹²Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. С. 12.

⁴⁹³Бандорина К. В. О стилеобразующей роли обоев в русском интерьере XVII–XIX вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. № 2. С. 196–197.

⁴⁹⁴Мельникова Н. В. Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца XIX — начало XXI вв. // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб., 2010. С. 49.

⁴⁹⁵Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 24.

⁴⁹⁶Там же. С. 3.

том числе и средствами печатного текстиля, имеет место большая вариативность декора в рамках одного стиля.

При составлении обойных орнаментов учитывались не только красота и гармония рисунка, но и архитектура, частью которой являлся интерьер. В орнаментации текстильных полотен для оформления стен существовала своя специфика составления рисунка, которая отличала данные изделия от плательных ситцев. В частности, можно отметить использование в орнаментации декоративных тканей крупнораппортных рисунков, имеющих ориентацию по вертикальной оси (орнамент имеет верх и низ). Нередко в текстильных обойных орнаментах находили отражение детали архитектурного декора, в некоторых случаях и сам орнамент проектировался для оформления определенной части интерьера (декоративные бордюры для отделки ниш, оконных проемов и другое). Синтез текстильных орнаментов с архитектурным пространством подчеркивал единство художественного решения здания и декоративного убранства интерьера. От художника требовалось не просто грамотно составить орнамент для текстильных обоев, удовлетворяющий вкусу заказчика, но и разработать декоративное решение, которое впишется в ансамбль интерьера.

Следует отметить, что для обивки стен могли использоваться не только специализированные текстильные обои. В небогатых частных домах и квартирах существовала практика применения ситцевых одежных тканей для оформления стен. В этом случае нельзя говорить о том, что орнаментальное решение ткани являлось органичным продолжением интерьера, поскольку не учитывались особенности архитектуры и не формировался целостный художественный ансамбль.

Изначально текстильные обои были исключительно импортными, но довольно скоро стали производиться и внутри страны. В России и Европе для их производства использовали принцип набойки или высокой гравюры на дереве. Рисунок наносили при помощи деревянной формы, после чего нередко дорабатывали вручную. Такой способ имел ряд недостатков, в том числе малую

производительность и необходимость дорабатывать рисунок вручную⁴⁹⁷. Сходство в технологии производства обоев и набивных тканей, а также высокая стоимость изготовления деревянной печатной формы позволяли мастерам использовать одинаковые печатные доски для производства обоев и набивных тканей. К тому же бумажная основа для обоев имела ограниченный формат, что значительно усложняло процесс печати и последующую оклейку стен небольшими листами бумаги. В этом отношении использование тканевой основы было более эффективным. Поэтому, из-за технологического несовершенства в производстве, бумажные обои находились в некоторой зависимости от набивного интерьерного текстиля. До середины XIX в. не существовало четких границ между набивными и обойными орнаментами⁴⁹⁸.

Появление в XVIII в. первых английских печатных машин и «бумагоделательных» устройств упростило процесс печати, обои стали более популярными⁴⁹⁹. Интерес к бумажным обоям в обществе побудил европейских художников создавать орнаментальные композиции специально для бумажных обоев. Введение нового способа механической печати позволило свободно экспериментировать с построением орнаментов без оглядки на текстильные орнаменты, как это было в прошлом. Как следствие, в середине XIX — начале XX вв. обойные орнаменты потеряли устойчивую связь с текстилем и приобрели уникальный пластический язык⁵⁰⁰.

С этого периода и отечественные текстильные обои, в том числе санкт-петербургских ситцепечатных производств, обрели свой уникальный путь. Последующее их развитие и использование декоративных тканей, в частности текстильных обоев, опирались, как упомянуто выше, на архитектурные стили, определяющие интерьерные решения.

⁴⁹⁷Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 13.

⁴⁹⁸Там же. С. 13 ; Ткач Д. Г. Методы проектирования сюжетного декора для французских обоев в XVIII — первой половине XIX в. // Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления: сб. науч. трудов Международного научно-технического симпозиума, Международного Косыгинского форума, Москва, 29–30 октября 2019 г. М., 2019. С. 176.

⁴⁹⁹Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 13.

⁵⁰⁰Там же. С. 13.

Однако стилистика орнаментов декоративного печатного текстиля формировалась не только под влиянием архитектурных стилей. Поскольку это продукт мануфактурного или промышленного производства, инновации в технологии также способствовали изменению пластического языка орнаментальных композиций. Применение нового способа печати, красителя или ткани незамедлительно находило отражение в обойных композициях. К. В. Бандорина отмечает, что в некоторых случаях можно отчетливо проследить, как техническое развитие печатных производств непосредственно влияло на изменения в обойных орнаментах ⁵⁰¹. Как уже отмечалось, производства декоративных и плательных тканей были схожи, нередко производились на одном оборудовании, поэтому изменения в технологии в равной степени касаются обоих направлений текстиля.

Особенности орнаментов обойного печатного текстиля в равной степени можно отнести и к мебельным тканям. Дело в том, что интерьеры обозначенного периода выдерживались в определенном стиле или совокупности стилей, все декоративное наполнение помещений должно было соответствовать им. Мебель как неотъемлемый элемент любого интерьера играла важную стилеобразующую роль и являлась не последней деталью декоративного ансамбля.

На протяжении всего XIX в. интерпретация мебели претерпевала значительные художественно-пластические трансформации — и в результате мебель приобрела кардинально новую функцию. Из объектов, подчиненных стене, предметы мебели превратились в самостоятельные ансамбли, зонировующие внутреннее пространство. При этом декор всегда находился в диалоге с архитектурным и интерьерным решениями и вторил их стилистике в малой пластической форме.

Популярным был способ декорирования мебели тканями, выполненными в различных техниках орнаментации текстиля, в том числе при помощи печатных орнаментов. В некоторых случаях декоративное оформление мебели напрямую

⁵⁰¹Там же. С. 24.

вторило решению интерьера, как, например, в период русского барокко, когда мебельная обивка подбиралась по цвету и рисунку к обивке стен.

Обращаясь к различным музейным коллекциям, можно найти обширную базу вещественных примеров печатного текстиля различных периодов и производств. Вместе с тем, чрезвычайно мало атрибутированных образцов конца XIX — начала XX вв., которые с уверенностью можно отнести к конкретному отечественному производству. Связано это с отсутствием маркировок и клейм на большинстве образцов печатного текстиля обозначенного периода. По сохранившимся фрагментам орнаментальных тканей, применявшихся в разных сферах повседневной жизни, не представляется возможным определить их первоначальное назначение и в большинстве случаев невозможно сказать наверняка, предназначалась ли данная ткань для отделки стен, оформления спальной зоны или была частью столового текстиля. Можно лишь строить предположения на основе пластического решения орнаментальных мотивов. Поэтому столь обширный пласт прикладного искусства рассматривается в общих чертах, без углубленного анализа региональных особенностей.

Можно сделать вывод о том, что выявление локальных характеристик орнаментов конкретного производства является актуальной задачей, которая позволит сделать шаг к общей систематизации печатных текстильных орнаментов.

В контексте рассмотрения обоевого текстиля малая сохранность вещественных образцов понятна и в первую очередь связана с особенностями применения данных тканей, спецификой их использования. При оформлении интерьера обои крепились к стене гвоздями или клеем, со временем изменения в моде или вкусах заказчика естественным образом провоцировали обновление и переделку. Обои сменялись на новые, старые ткани безвозвратно утрачивались. В интерьерах, где сохранились образцы текстильных обоев изучаемого периода, крайне затруднительно установить мануфактуру, на которой они произведены, поскольку клейма либо удалялись с тканей для сохранения эстетического вида орнамента, либо наносились с обратной, прилегающей к стене, стороны.

Прежде чем рассматривать особенности орнаментальных композиций Санкт-петербургских ситценабивных производств на примере сохранившихся текстильных образцов, следует дать краткую характеристику развития архитектурных стилей второй половины XVIII — начала XX вв., поскольку именно архитектурный стиль влиял на пластическое решение текстильной композиции.

Следует начать с рассмотрения русского барокко, поскольку влияние этого стиля заметно и в последующее время. Основными архитектурными формами европейского барокко являются монументальные, крупные здания и величественные ансамбли, в декоре которых доминируют динамизм, экспрессия, контраст замкнутых и открытых пространств и театральное выстраивание пространства при помощи обилия цвета и сложного освещения. До формирования отечественной архитектурной школы большинство зодчих приглашалось из-за границы, и таким образом осуществлялось приобщение к европейской культуре. В основном европейское влияние на развитие русского барокко первой половины XVIII в. выражается в совокупности индивидуальных манер мастеров, приглашенных Петром I для строительства столицы, что определяло как внешний облик здания, так и организацию внутренних пространств. Поэтому стиль барокко в России имеет разнообразные вариации, связанные с индивидуальной трактовкой архитектурного стиля каждым конкретным зодчим.

Барокко в России прошло несколько основных этапов, среди которых можно отметить ранний (московское барокко), зрелый (петровское барокко) и поздний (елизаветинское барокко). Ранние этапы барокко отмечаются переходом от принципов древнерусской архитектуры к сформировавшемуся стилю, который ко второй половине XVIII в. достиг своего апогея в грандиозных постройках Ф. М. Растрелли. В архитектуре Санкт-Петербурга наибольшее развитие получило региональное направление, так называемое петровское барокко, в котором наиболее полно воплотилось все стилевое богатство архитектурной формы.

В первой половине XVIII в. стиль барокко проявился и в русском интерьере, черты которого нередко сочетались с русскими национальными мотивами. Интерьеры как продолжение внешнего облика здания подчеркивали взаимосвязь

внутреннего и внешнего убранства, целостность ансамбля здания как изнутри, так и снаружи. В этот период происходило выявление функциональной роли помещений, теперь каждое пространство, будь то гостиная, столовая, кабинет, выстраивалось, исходя из его назначения и удобства использования. В декоративной отделке стен в ансамбле интерьера использовались различные средства, в том числе цветная штукатурка, декоративные панели и прочее. Среди текстильных отделочных материалов распространение получили штофные орнаментальные ткани (тяжелое шелковое или шерстяное полотно с тканым рисунком). Для популярных тогда орнаментов характерны растительные мотивы, вазоны, гирлянды с лентами, вазы с букетами цветов.

Во второй половине XVIII в. в России, в период зрелой стадии барокко, происходило формирование ситцевой промышленности, которая кардинально меняла развитие печатного текстиля и привнесла в отделку интерьеров новые типы орнаментальных тканей. Формировались обойные производства, специализировавшиеся на изготовлении бумажных настенных покрытий. Первые упоминания об этом относятся к 1794 г. и встречаются в книге И. Г. Георги «Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного». К концу XIX в. бумажные и текстильные обои, производившиеся раньше на основе схожих набивных орнаментов, разделились и постепенно приобрели индивидуальные черты орнаментальных композиций.

Развитие ситцепечатной промышленности привело к распространению печатного текстиля, его применению в отделке интерьеров и предметах прикладного искусства. Орнаментальные решения тканей отражали общие стилистические решения барочного интерьера. Например, можно отметить, что в построении орнаментальных композиций для обоев присутствовала тенденция к зрительному разрушению плоскости стены, что было продиктовано именно спецификой стиля⁵⁰².

⁵⁰²Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 17.

Стилевые изменения преобразовали также мебельное производство, поскольку к середине XVIII в. внутренняя обстановка уже была неразрывно связана с общей концепцией интерьера. Появилась мода на усложненность рокайльной резьбы, что нередко перекликалось с декором стен. Деревянные конструктивные части мебели покрывались цветным левкасом, соответствующим колориту интерьера, или позолотой. Мягкие детали мебели затягивались шелковыми штофными тканями с крупным флоральным орнаментом. В более дорогой мебели распространение получила «стуловая шпалера», в силу трудоемкости изготовления она стоила дорого.

В процессе проведенного исследования не удалось обнаружить сохранившихся вещественных примеров декоративных печатных тканей именно Санкт-Петербургских ситценабивных производств, выполненных в стиле русского барокко. Отсутствие исторического материала связано с тем, что производства только формировались и далеко не все технологические процессы были доведены до совершенства. Ткани Санкт-Петербургских ситценабивных производств получались относительно невысокого качества и не находили спроса в оформлении дорогих интерьеров правящей элиты, для которой они предназначались. Не пользовались популярностью они и среди народа, которому современные барочные орнаменты казались чуждыми, они не могли конкурировать с традиционной набойкой.

В 1760-х гг. на смену русскому барокко пришел классицизм, особенно ярко он представлен в Санкт-Петербурге и Москве. Проявился интерес к эллинистической культуре, выраженный в архитектуре обращением к ясным симметричным постройкам с ордерной системой. Вместе с тем классицизм в России не просто подражал античности, но перенимал основные черты и культивировал новый пластический язык, основанный на эклектичном сочетании разностилевых элементов на основе классики.

Как и русское барокко, классицизм имел несколько стадий развития. Начальный этап относится к 1760–1770 гг. — к годам правления Екатерины II, — поэтому получил название «екатерининский классицизм». Императрица активно

поддерживала новый стиль, пришедший из Франции, продолжая традиции Петра I по привнесению в Россию европейских трендов. На начальной стадии развития классицизма еще сильно присутствие барокко и рококо, выраженное в динамических, нарочито пышных архитектурных композициях и декоре зданий. К 1780 г. сложились основные принципы классического стиля, он перешел в зрелую стадию (1770–1790). Как и в барокко, в екатерининском классицизме присутствовало множество стилевых течений, которые формировались благодаря работе крупных архитекторов того времени. С конца XVIII в. до начала Отечественной войны 1812 г. развивалось направление, известное как александровский или романтический классицизм. Для данного периода характерно романтическое мироощущение, простота, ясность и монументальность, стремление сформировать новые художественные формы, обращаясь к глубокой древности демократических Афин. Возник принцип ансамблевого строительства, когда возводилось не одно здание, а целый район, преобразовавший часть города. Особенно данный принцип отразился в архитектуре Санкт-Петербурга.

Интерьеры дворцовых ансамблей отражали внешнюю симметрию, характерную для классической архитектуры здания. В центре, на одной оси с главным входом, находился парадный зал и галерея, от которых строго симметрично расходились по обе стороны остальные помещения. Стены нередко украшал архитектурный лепной декор, который в данном стиле имел тенденцию к уплощению и подчинению стене. Наиболее популярны были пилястры (полуколонны), которые декорировали орнаментами в различных техниках или окрашивали одним цветом. Декор в классическом интерьере строго подчинялся законам архитектоники и в основном употреблялся в местах сопряжения архитектурных объемов. Поэтому для сохранения плоскости выбирали более сдержанный декор.

Классицизм предполагал комплексное решение убранства всего архитектурного ансамбля, поэтому принципы декорирования интерьеров в равной степени относились и к предметам интерьера, в том числе и мебели. Мебель стала менее громоздкой, в конструкции появились четкие членения, акцентировались

узловые соединения. Декор на мебели выполнялся в основном из дерева в технике резьбы, маркетри, или подчеркивалась естественная текстура древесины. Нередко изделиям придавался вид более дорогих при помощи росписи, имитирующей текстуру ценных пород дерева.

Следует отметить, что в отделке интерьеров крупных архитектурных комплексов по большей части использовались дорогие материалы для декорирования стен, полов, потолков, предметов мебели, посуды и прочего. Это же касалось и декоративных тканей. Отечественный, в том числе и Санкт-Петербургский, печатный текстиль этого периода не нашел отражения в ансамбле дорогих интерьеров, поскольку уже не имел статуса дорогой ткани, вместе с тем он пользовался спросом в более массовом строительстве⁵⁰³.

В период зрелой классики в России, помимо грандиозных по размаху дворцов и общественных зданий, появились такие архитектурные формы, как дворец-усадьба и городской особняк. А. А. Шмелев отмечает, что усадебное строительство в период классицизма перешло от домов «без архитектуры» к типовым формам. Если раньше дворянские здания основывались на русском традиционном деревянном зодчестве и в основном отличались от традиционной избы размерами, то классический стиль разрывал связь с традициями и формировал новый вид типовой архитектурной постройки. Данные тенденции наблюдались во многих регионах России, в том числе в загородных усадьбах Санкт-Петербурга. Отличительной чертой декоративного решения усадеб и особняков Шмелев считает синтез традиционного европейского и русского народного творчества⁵⁰⁴. При этом прослеживалась следующая закономерность: чем беднее дворянская усадьба, тем больше в ней черт народного творчества, и наоборот.

Появление новых типовых архитектурных решений привело к формированию и «типовых» интерьеров с четким распределением помещений по назначению, что способствовало общей стандартизации предметов декора. С

⁵⁰³Ткач Д. Г. Методы проектирования сюжетного декора для французских обоев в XVIII — первой половине XIX вв. С. 176.

⁵⁰⁴Шмелев А. А. Архитектура и интерьер усадебных домов эпохи классицизма на примере сохранившихся памятников Ленинградской области: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2009. С. 3.

появлением типа усадьбы или городского особняка связано распространение текстильных или бумажных покрытий стены. Традиционное деревянное здание имело бревенчатые стены с явно выраженным рельефом, который делал невозможным применение обоев в интерьере. Новый тип зданий предлагал плоские стены, требующие включения декора. В работе А. А. Шмелева можно выявить ряд общих закономерностей применения обоев для оформления усадебных интерьеров Ленинградской области. Печатными орнаментальными тканями в XV–XVII вв. декорировали стены и мебель. Исследуя архитектурные решения усадебных комплексов Ленинградской области, Шмелев отмечает, что в XV–XVII вв. стены нередко обтягивали полотном, грубой выбеленной тканью, сукном, а в некоторых случаях и орнаментированной тканью «фряжские обои»⁵⁰⁵. Однако нередко в богатых усадебных комплексах, как, например, Лопухинка или Нежгостицы (была разрушена в годы войны), в декоре стен предпочтение отдавали росписям или дорогим штофным обоям⁵⁰⁶.

В эпоху классицизма, с появлением нового типа архитектуры, обои (в особенности текстильные) использовали в основном в небогатых аристократических домах в качестве замены штукатуренных стен или дорогих штофных обоев. Данный декор производился из грубой ткани домашнего производства — обои получили название тканых или штофные (следует отметить, что грубая ткань домашнего производства не имела ничего общего с дорогим штофом)⁵⁰⁷.

На рубеже XVIII–XIX вв. печатные текстильные обои по-прежнему применялись в отделке интерьеров знати, но использовались как дешевый материал для недорогих или непарадных интерьеров.

Принципы, заложенные в архитектуре классицизма, привели к возникновению стиля ампир. Название этого стиля произошло от французского слова *empire* — «империя»⁵⁰⁸. Высокий классицизм, или русский ампир,

⁵⁰⁵Там же. С. 8–9.

⁵⁰⁶Там же. С. 14–15.

⁵⁰⁷Там же. С. 12.

⁵⁰⁸Махлина С. Т. Ампир в России // Вестник СПбГИК. 2011. № 4 (9). С. 73.

сформировался в первой трети XIX в., в период после войны 1812 г., и был связан с идеями патриотизма и величия русского народа. Черты французского ампира в сочетании с национальными традициями классицизма образовали величественный стиль, получивший развитие в архитектуре, интерьере и прикладном искусстве. Этот стиль формировался во многом под воздействием французской культуры эпохи Наполеона, который стремился возродить аристократические идеалы двора Людовика XVI⁵⁰⁹. Монументальные, помпезные здания, окруженные архитектурными ансамблями, являлись главным типом постройки того времени.

Наиболее ярко принципы ампира воплотились в оформлении помещений и вошли в историю как золотой век русского интерьера⁵¹⁰. Использовались такие материалы, как натуральный мрамор, ценные породы дерева, дорогие ткани, монументальные росписи и другое. Широко применялись декоративные обои, шпалеры и ковры⁵¹¹. В мебели также использовались ценные отделочные материалы, обивкой нередко служил красный сафьян⁵¹². Эстетическая составляющая интерьера преобладала над функциональной и имела тенденцию к парадности и торжественности. Главными декоративными мотивами являлись элементы древнеримского военного снаряжения, египетское искусство и наполеоновская эмблематика, в частности изображения пчел⁵¹³. При этом интерьеры одного архитектурного пространства могли быть выполнены в разных стилях, отсылающих к той или иной культуре, что в некоторой степени предвосхищало историзм⁵¹⁴.

Ампир проявился и в усадебной архитектуре. Поскольку отделка помещений требовала больших денежных средств, в небогатых интерьерах получили популярность текстильные и бумажные обои, имитирующие фактуру природных материалов⁵¹⁵. Появлялись текстильные и бумажные обои «под бархат», «под сукно», «под узорный штоф». То есть в некоторых случаях декоративное решение

⁵⁰⁹Там же. С. 73.

⁵¹⁰Там же. С. 73.

⁵¹¹Там же. С. 74.

⁵¹²Там же. С. 75.

⁵¹³Там же. С. 73.

⁵¹⁴Там же. С. 74.

⁵¹⁵Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 19.

дешевых материалов, в том числе и печатного текстиля, имитировало фактуру и орнаменты дорогих материалов. Дальнейший спрос на данную продукцию привел к имитации орнаментальных тканей различного сорта. Такие орнаменты получили название «насыпные»⁵¹⁶.

В середине XIX — начале XX вв. появился интерес к допетровскому зодчеству, что привело к формированию группы архитектурных стилей, объединенных общим понятием «русский стиль». Традиционные формы древнерусского и византийского зодчества осмыслились через новые технологии и строительные материалы. Появился интерес к крестьянской культуре, вызванный формированием народного движения. Продолжением русского стиля можно считать стиль историзм, распространившийся во второй половине XIX в. Отличительной чертой данного архитектурного направления являлось сентиментальное и романтическое осмысление предшествующих стилей, выраженное в эклектическом сочетании разных интернациональных элементов. Часто исторические стили синтезировались. Самыми распространенными в историзме можно считать следующие: египтизирующий, неоготика, шинуазри, а позднее русский, неовизантийский, неомавританский, неоренессанс, необарокко (неорококо), неоклассический стиль и эклектика.

К этому периоду относится образец декоративной ткани **ТК-587** (рис. 4.1) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 35 x 50 см, фото автора). Принимая во внимание факт, что этот и все нижеуказанные образцы выполнены в технике механической печати, можно утверждать, что ни один из них не мог быть технически выполнен до 1820-х гг. Поэтому с большой долей вероятности данные образцы принадлежат периоду историзма и лишь подражают стилистике прошлых периодов. Это же подтверждают и каталожные записи Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Размеры орнаментальной композиции и отделка ткани позволяют отнести данный образец к текстильным обоям. Орнамент выполнен в технике резерважа, с

⁵¹⁶Там же. С. 23.

последующим окрашиванием ткани в темно-коричневый цвет. Вероятно, изначально ткань была темнее, но со временем краситель выгорел. Композиция состоит из светлых овалов на темном фоне. Они обрамлены декоративными элементами с подробной проработкой объема, имитирующими деревянную резьбу или тиснение по коже (кожаные тисненные обои были популярны в эпоху барокко). На темном фоне изображены схожие декоративные элементы, но решенные более плоскостно, при помощи параллельной штриховки. Внутри овальных клейм — многообразие цветочных букетов и гирлянд, растительные мотивы словно прорастают сквозь декоративное обрамление и заполняют участки фона. В центре раппорта — композиция из распустившихся цветов, подобные элементы расположены и по краям раппорта в уменьшенном масштабе. Примечательно, что из одной и той же ветки растут совершенно разные растения.

В орнаменте чувствуется переизбыток изобразительных элементов и недостаток пустого пространства. Все части композиции хаотично накладываются друг на друга, что приводит к потере ритмических связей орнамента, в результате зрительно разрушается поверхность стены. В некоторой степени художник пытался структурировать композицию при помощи крупных овальных клейм, которые при большем количестве повторов выявляют главные участки орнамента. Связь между орнаментальными мотивами отчасти осуществляется за счет декоративных завитков, соединенных их между собой, но из-за чрезмерного количества деталей целостная структура раппорта разрушается.

Исходя из пластического решения орнамента и использования набора декоративных элементов, характерных в том числе и для тисненных кожаных обоев, можно совершенно точно проследить в нем мотивы стиля барокко. При этом применение механической печати говорит о том, что данная ткань была выполнена в период историзма и лишь имитирует барочную композицию.

Таким образом, из композиционного и стилистического анализа данного орнамента можно сделать вывод о том, что данные обои выполнены в стиле необарокко, развивавшемся в рамках стиля историзма второй половины XIX в. Обоснованным становится и чрезмерная перегруженность орнаментальной

композиции, поскольку данный стиль имеет тенденцию к иллюзорному разрушению стены.

Распространенным стилем в обояных орнаментах XIX — начала XX вв. был стиль неорококо⁵¹⁷. Отличительная особенность — изображение мелких букетов с лентами, цветочных гирлянд, полевых цветов. Следует отметить, что орнаментальные мотивы стиля неорококо отразились и в продукции Санкт-Петербургских ситценабивных производств, в частности Шлиссельбургской мануфактуры. Одним из таких примеров является образец **ТК-582** (рис. 4.2) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 27 x 49 см, фото автора) из текстильного фонда музея СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Орнамент состоит из небольших букетов роз малиново-фиолетового цвета с голубовато-зелеными листьями, свободно рассредоточенными на светлом фоне. Букеты перевиты сиренево-серыми лентами и гирляндами из мелких листьев. Интервалы между букетами заполнены отдельно расположенными мелкими бутонами роз. Объекты размещены таким образом, что сразу можно определить верх и низ раппорта, что, в сочетании с сильной лощеностью ткани (ощущается тактильно), позволяет отнести данный образец к текстильным обоям.

Прорисовка цветов близка к натуре и передает объем букета при помощи разных тональностей одного и того же цвета — до трех оттенков для каждого, — что говорит об относительно высоком качестве печати. Вместе с проработкой цвета, для имитации объема на серых участках декоративной ленты художник использовал точки, создавая плавный переход от светлых участков к темным. При этом в фиолетовых участках ленты, которые печатались вместе с цветами, данный принцип не соблюдается. Возможно, таким образом художник хотел внести разнообразие в типичную для неорококо композицию и снизить стоимость производства ткани, поскольку тем самым сократил количество печатных валов. Стремление «удешевить» конечный продукт свидетельствует о том, что данное полотно имело относительно невысокую стоимость и было предназначено для декорирования небогатого частного интерьера.

⁵¹⁷Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. С. 20.

Другим интересным примером обойных композиций неорококо может являться образец **ТК-581** (рис. 4.3) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 29 x 49 см, фото автора). Данный фрагмент во многом схож с ТК-582. В обоих случаях орнаменты состоят из свободно расположенных по фону букетов цветов, выполненных в натуралистической манере с использованием объемов. Растительные мотивы также имеют соответствующую проработку и колорит: цветы выполнены в сиреневой гамме, окружающие листья — в изумрудно-зеленой. Ветки, дополняющие композицию, имеют серый оттенок, близкий к цвету фона, тем самым органично связывают букеты и фон.

Однако существует ряд отличий. На образце ТК-581 наполнение цветочного букета богаче и разнообразнее: помимо роз присутствуют изображения колокольчиков и ромашек. Интерес представляет орнаментация фона небольшими точками — их колористическое решение и расположение с некоторого расстояния имеют сходство с грубой фактурой холста. Над букетами цветов парят бабочки, которые в общем застиле ткани придают жанровость композиции, свойственную стилю неорококо. Такой подбор изобразительных мотивов, сочетающий в себе идиллические образы цветущего луга и крестьянской жизни, отсылает данный орнамент к романтическому стилю.

Декоративная лента в данном образце отсутствует, но целостное пластическое решение сохраняется путем выстраивания диагональных ритмов из веток, формирующих некую ромбовидную решетку. Этой структуре соответствуют и раскрытые крылья бабочек, парящих над букетами. Поэтому, несмотря на то что букеты свободно «разбросаны» по плоскости ткани, пластическая связь между элементами сохраняется.

В контексте рассмотрения орнаментальных мотивов стиля неорококо нельзя не упомянуть образец ткани **ТК-583** (рис. 4.4) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 29 x 50 см, фото автора). Орнаментальным мотивом здесь является стилизованное изображение душистого горошка, соцветия которого выполнены в красно-розовой гамме, листья

— в черно-фиолетовой. Предпочтение отдается цветочным мотивам, а незаполненные части орнамента лишь подчеркивают форму рисунка. Связь между элементами раппорта происходит аналогично образцу ТК-581: стебли формируют ярко выраженные диагональные ритмы. Пространство между крупными цветочными мотивами заполнено небольшими ветками роз в той же цветовой гамме. Следует отметить, что, в отличие от двух предыдущих образцов, в данном случае предпочтение отдается локальному колориту с нюансной моделировкой объема при помощи оттенков цвета. Фон орнаментирован небольшими квадратами, расположенными в шахматном порядке, что также отсылает к имитации переплетения грубого холста.

В трех указанных выше образцах прослеживаются тенденции к удешевлению конечного изделия и отмечается имитационный подход в некоторых элементах орнамента, что может свидетельствовать об их относительно низкой стоимости.

Образец **ТК-579** (рис. 4.5) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34 x 48 см, фото автора) представляет ткань другого качества. Орнамент состоит из близких к натуре цветочных букетов желтых и красных роз, а также красных и белых гераней. Элементы расположены на условном темно-коричневом фоне без дополнительного декора. Слегка изгибающиеся ветви растений создают волнообразную структуру, которой подчиняются все детали раппорта. Как и в предыдущих образцах, букеты ориентированы в одну сторону, что задает направленность орнаментальной композиции по вертикальной оси. К сожалению, на данном фрагменте сохранилась лишь часть раппорта, но его несложно домыслить, опираясь на стилистику сохранившихся элементов рисунка.

В данном фрагменте поражает натуралистичность орнаментальных мотивов. Все детали цветочной формы переданы с большим изяществом, каждому соцветию уделено особое внимание. Цветочные мотивы гармонично подобраны друг к другу, соблюдены пропорциональные отношения природных форм. Стоит отметить, что при всех достоинствах рисунка общая композиция ткани смотрится фрагментарно из-за пустого фона. При этом именно введение гладко окрашенных фрагментов

фона позволило художнику передать всю красоту цветочных элементов и не перегрузить композицию деталями.

Отдельного внимания заслуживает колористическое решение ткани. Орнамент строится на тональных отношениях красного, желтого и зеленого цветов с использованием различных тоналностей каждого из них. Можно насчитать до пятнадцати цветов в композиции, если не учитывать лессировочные наложения в некоторых частях рисунка. Следовательно, для печати данного орнамента потребовалось не менее пятнадцати печатных валов, что является существенным количеством даже для европейских производств. Можно отметить одну особенность наложения печатной краски — при внимательном рассмотрении на стыках цветовых плоскостей заметны просветы белой ткани, которые особенно видны на соединении рисунка и фона. Такой нюанс мог возникнуть при небольшом смещении печатных форм относительно друг друга в процессе печати. В данном исследовании лишь отметим эту особенность и не будем углубляться в причину возникновения пробелов.

Исходя из анализа орнаментальной композиции, можно отметить, что представленный орнамент имел высокую стоимость и мог предназначаться для оформления интерьеров богатого заказчика.

Не менее интересным для данного исследования является образец **ТК-580** (рис. 4.6) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 46 см, фото автора). По светло-бежевому фону разбросаны крупные букеты бело-розовых и красных роз, голубых незабудок и желтых маргариток. В промежутках расположены отдельные цветы мелких роз. Проработка мотивов подробная, цветы расположены в трехчетвертных разворотах, при этом лепестки имеют свободное расположение в соответствии с естественным ростом. Как и предыдущий образец (ТК-579), данный пример демонстрирует высокий уровень печатного орнамента. Рисунок выполнен с использованием не менее десяти цветов, что говорит о высокой стоимости декоративной ткани и явной ориентации на богатого заказчика.

Интерес вызывает композиционное решение орнамента. В отличие от предыдущих образцов, здесь цветочные мотивы ориентированы по вертикальной оси в две стороны, поэтому нельзя определить верх и низ ткани. В данном случае можно говорить еще об одном способе построения композиции, применяемом в продукции Шлиссельбургской мануфактуры.

Орнамент на образце **ТК-584** (рис. 4.7) (ткань декоративная, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34,5 x 32 см, фото автора) близок к стилистическому решению орнаментов стиля неорококо. На фон серого цвета с тканой диагональной сеткой нанесен набивной узор из крупных красно-белых роз, желтых ромашек и зеленых листьев. На остальной части ткани изображены мелкие веточки роз и бутонов. Между букетами расположены светло-коричневые орнаментированные листья другого растения. Прорисовка букета, его наполнение растительными мотивами, перекликается с орнаментом на образце ТК-580 и близка к реалистичному. Стоит отметить, что орнаментация листьев декоративными завитками явно выбивается из данной стилистики. Вероятно, включение таких мотивов обусловлено попыткой художника адаптировать европейский орнамент к вкусам отечественного потребителя.

Интересна композиция орнамента на образце: крупный букет роз изображен таким образом, что форма его вписывается в угол квадрата, а сохранившиеся фрагменты других крупных бутонов построены наподобие каймы. Свободно расположенные веточки роз заполняют основное пространство ткани. Такое построение рисунка указывает на замкнутый характер композиции, что, скорее, характерно для платков или шалей. Вместе с тем, большая плотность и фактура ткани не характерны для использования в ансамбле костюма. Вероятно, данный орнамент предназначался для отделки мебели, столового текстиля, штор или постельного белья (декора кровати).

В начале XX в. русский стиль приобрел простоту и лаконичность архитектурных форм, заимствованных из древних памятников Новгорода и Пскова, а также зодчества русского Севера. В Санкт-Петербурге принципы данного стиля

отразились в церковных постройках и практически не применялись в светской архитектуре, где основными стилями были модерн, неоклассицизм, эклектика.

Стиль модерн в Санкт-Петербурге развивался как продолжение историзма, поэтому в его художественно-пластической системе ярко проявили себя образы предшествующих эпох, в частности античность⁵¹⁸. Заимствования из исторических стилей широко были представлены в декорировании интерьеров особняков и дач⁵¹⁹.

Важными принципами модерна являлись комфорт и целесообразность оформления интерьера, поэтому на рубеже XIX–XX вв. в этом стиле оформляли частные, камерные помещения. В парадных пространствах использовали более торжественные исторические стили⁵²⁰. При этом нередко в ансамбле одного интерьера сочетались предметы разных эпох или их современные стилистические переосмысления, что отсылает к эклектике.

В декорировании современных интерьеров существовал и другой подход, предполагавший интерпретацию, адаптацию и соединение заимствованных из исторических стилей художественных элементов в единой эстетике.

Исследователь А. И. Долгова отмечает, что стиль модерн в Санкт-петербургских интерьерах развивался преимущественно как камерный, для личных интерьеров, поскольку нередко упрекался современниками в декадентстве. Для парадных интерьеров использовали в основном исторические стили, в редких случаях добавляя элементы модерна. Естественным образом, такой подход отразился в прикладных искусствах, в частности в сфере декорирования домашнего текстиля. Тенденции модерна в некоторой степени обнаруживаются и в продукции Шлиссельбургской мануфактуры. Можно привести в пример образец обойной ткани **ТК-585** (рис. 4.8) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 28,5 x 49,5 см, фото автора). Орнамент состоит из квадратной сетки со скругленными углами, где изображены букеты желто-красных роз с красно-коричневыми листьями, чередующимися со

⁵¹⁸ Долгова А. И. Модерн и исторические стили в интерьере петербургских особняков конца XIX — начала XX вв. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2015. № 5. С. 636.

⁵¹⁹ Там же. С. 636.

⁵²⁰ Там же. С. 637.

стилизованными ананасами. Фон светлого тона полностью покрыт мелкими точками (крапом) и декоративными завитками, изображенными при помощи параллельных горизонтальных линий. Можно отметить, что главным изобразительным мотивом здесь является небольшой букет цветов, расположенный на условном фоне, что могло бы соответствовать стилю неорококо. Колористическое решение букетов и ткани условно, цвета не подражают природной форме, а подобраны так, чтобы подчеркнуть цельность поверхности. Букеты располагаются на плоскости не свободно, они подчинены строгой геометрии — вписаны в геометрически правильный круг, а их стебли прихотливо изгибаются и переходят в вертикальную ось стебля ананаса, который вписан в ромб с вогнутыми сторонами. Элементы формируют строгую, геометрически правильную сетку из круглящихся форм, которая усиливается движением декоративных завитков. Конечно, в данном случае можно говорить лишь о некоторых предпосылках стиля, поскольку многие элементы рисунка изображены с ориентацией на орнаменты прошлых эпох. Тем не менее, если принять во внимание тот факт, что модерн в Санкт-Петербурге развивался под сильным влиянием исторических стилей, такая трактовка орнамента может быть оправдана.

На смену модерну пришел стиль неоклассицизм⁵²¹. Интересным историческим памятником для данного исследования является образец **ТК-586** (рис. 4.9) (ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 33 x 50 см, фото автора). Размеры раппорта и отделки свидетельствуют о том, что данная ткань предназначалась для декорирования стен, иными словами, является образцом текстильных обоев.

Здесь можно наблюдать регулярную композицию из вертикально ориентированных вазонов с букетами из плодов и листьев, в объемной манере с применением штриховки. Между собой вазоны соединены декоративными завитками, пластически связанными с движением веток в букете. Исходя из идентичности орнаментальных мотивов и высокого качества исполнения, можно сделать вывод, что данный образец выполнен в технике механической валовой

⁵²¹Там же. С. 636.

печати. Об этом свидетельствуют и каталожные данные. Колорит ткани монохромный, выполнен темно-коричневым колером по слегка кремовой хлопчатобумажной ткани. Вероятно, пигмент выцвел от времени и изначально был гораздо темнее.

Говоря о построении орнаментального мотива, следует отметить, что природные формы здесь, хоть и подражают натуре, изображены условно и лишь отдаленно передают первоисточник. Угадываются плоды граната, шиповника и винограда. Гранаты имеют орнаментальные вставки из цветочного орнамента в первом случае, чешуи — в другом. Следует отметить, что плоскостное решение внутренней части граната диссонирует с объемной проработкой остальных деталей раппорта. В композиционном решении мотива чувствуется некоторая дисгармония: графическое решение и детали букета визуальнo спорят с графикой вазы, при этом создаются равновеликие части композиции. Отчасти это можно объяснить попыткой художника придать орнаменту цельность, необходимую для интерьерных тканей.

Из графических приемов, которые использовал художник, можно отметить следующие: основные элементы орнамента (ваза и плоды) изображены при помощи штриховки, что подчеркивает форму предмета, в то время как листья решены в более плоскостной манере — при помощи пятна и параллельной штриховки. Такой прием позволяет акцентировать внимание на главных элементах композиции и органично связать объемные элементы с плоскостным фоном. Анализируя пластическое решение плодов граната и вазы, следует обратить внимание на то, что гранаты изображены при помощи темного штриха на светлом фоне, ваза, наоборот, при помощи светлых штрихов на темном фоне. Первый способ характерен, скорее, для глубокой печати (гравюры на металле), где краска переходит на ткань или бумагу из углублений в печатной форме, в то время как второй свойственен для высокой печати (ксилографии), где краска отпечатывается с выступающих поверхностей. Это свидетельствует о том, что автор данного орнамента мог заимствовать изобразительные мотивы из разных тканей и

объединить их в собственной работе, при этом не очень умело смог связать их в единую композицию.

Регулярная компоновка и симметричная уравновешенность масс образца ТК-586 дают возможность отнести данный орнамент к классицистическому стилю. В орнаменте присутствует тектоника, например ваза не просто изображена на условном фоне, а опирается на декоративные завитки. Однако букет отходит от строгой симметричности и придает некоторую живость композиции, а также изготовлен механическим способом, что не позволяет отнести его к вышеуказанному стилю. Вероятно, данный фрагмент декоративной ткани был изготовлен в период историзма и лишь подражает классицистической стилистике. Таким образом, можно говорить о том, что данный образец орнамента является подражанием пластическому языку классицизма, который был популярен в период историзма. При этом также заметны заимствования из других стилей.

При создании данного орнамента художник прибегал к компилятивному подходу, и, вероятно, сочетал фрагменты разных изображений в своем рисунке. Этот факт, в сочетании с одноколерным исполнением — наиболее дешевом способе печати, — дает возможность предположить, что данный образец был относительно бюджетным и мог быть использован в небогатых интерьерах городской квартиры.

Ориентальный стиль на протяжении долгого времени был популярен в прикладном искусстве Европы и России и возник как следствие развития торговых отношений с Востоком⁵²². Начало данного стиля относится к XVII в. в Европе и к XVIII в. в России, что связано с интересом к искусству Китая, проявившемуся в стиле шинуазри. Основывался ориентализм на интерпретации восточного, азиатского и арабского искусства⁵²³. Дальнейший расцвет данный стиль получил на рубеже XIX в. и XX в., что во многом связано с деятельностью художников дягилевского круга, в частности Льва Бакста⁵²⁴. Костюмы и декорации в

⁵²²Цимерман Н. А. Ориентализм в европейской моде начала XX в. // Молодежный вестник СПбГИК. 2020. № 1 (13). С. 38.

⁵²³Там же. С. 38.

⁵²⁴Там же. С. 39.

псевдовосточном стиле вызвали колоссальный интерес у европейской публики и в буквальном смысле сошли со сцены в искусство и моду, окружающую среду. Естественным образом, ориентализм получил распространение и в прикладном искусстве, в частности в декорировании текстиля.

До нашего времени сохранился образец ткани **ТК-600** (рис. 4.10) (ситец декоративный, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань (креп), механическая печать, Россия, Шлиссельбург, 34 x 50 см, фото автора) производства Шлиссельбургской мануфактуры. На темно-зеленом фоне в шахматном порядке изображены пестрые симметричные крупные пальметты с восьмиконечными розетками у основания. В промежутках расположены геометризованные фигуры причудливой формы. В орнаментах преобладают красные, коричневые, желтые и голубоватые тона. Пластика орнамента с угловатыми сложными формами явно имеет восточные истоки, что позволяет отнести данную ткань к ориентальному направлению. Плотность материала, по которому напечатан орнамент, свидетельствует о том, что в интерьере ткань применялась для обивки мебели, возможно, диванов, которые были популярны в начале XX в.

Подводя итоги параграфа, можно сделать вывод о том, что текстильные набивные обои как средство декорирования стен были известны в России с XVII в. Однако в более поздние периоды данный вид декора воспринимался как анахронизм, поэтому в богатых домах на смену набивным тканям пришли настенные росписи или штофные обои. В крестьянской среде они вовсе не получили широкой популярности из-за развитого деревянного строительства.

Орнаментальные решения декоративных тканей Санкт-Петербургских ситценабивных производств развивались под влиянием европейских архитектурных стилей. В XIX в. текстильные набивные обои использовались в небогатых домах образованной части общества, а также среди городского населения. Проанализировав особенности композиционного построения декоративных тканей, произведенных на Санкт-Петербургских ситценабивных производствах, в частности на Шлиссельбургской мануфактуре, можно отметить, что рассмотренные примеры развивались под влиянием архитектурных стилей

рассматриваемого периода. Во второй половине XIX — начале XX вв. печатный декоративный текстиль развивался, скорее, как дешевый вид орнаментации стен, о чем может свидетельствовать удешевление печатной технологии и имитация средствами печати дорогих отделочных материалов. Вместе с тем некоторые из приведенных примеров декоративных тканей показывают мастерство печати и высокий уровень исполнения орнаментов.

Изучив исторические образцы продукции Санкт-Петербургских ситценабивных производств и определив их общие тенденции развития, можно подвести итоги главы. Анализ образцов печатного текстиля начального этапа развития Санкт-Петербургских ситцевых мануфактур показал, что ситцевые ткани, произведенные до начала XIX в., имели характер уникальных штучных изделий, которые даже в рамках одной партии имели значительные различия в рисунке и качестве печати, в результате чего лучшие образцы таких тканей ценились высоко. В более поздний период выявились главные направления в производстве одежных тканей, которые условно можно разделить на дорогой и дешевый сегмент. В набивных тканях дешевого сегмента Санкт-Петербургских ситценабивных производств преобладали орнаменты, отсылающие к мотивам традиционной русской набойки и восточного искусства. Традиционные русские набивные мотивы в данном случае компоновались и интерпретировались свободно, исходя из эстетических предпочтений художника. Нередко на основе одних и тех же орнаментальных мотивов создавались различные композиции, что говорит о стремлении к расширению ассортимента продукции наиболее простыми средствами. Орнаментальные мотивы более дорогого сегмента предполагали более сложные композиции и проработку элементов. В данном случае также заметна интерпретация русских и восточных орнаментов и различных традиционных техник средствами печати, в том числе и кубовой набойки.

Конец XIX в. стал наивысшей точкой расцвета печатных тканей. В этот период обозначились главные направления в развитии орнаментов, к которым можно отнести мотивы, основанные на орнаментальной системе Европы, Востока и России. В основном отечественные традиционные мотивы преобладали в начале

столетия. Платочные композиции начала XIX в. имели черты переходного периода — от традиционных пластических форм, характерных для русского народного искусства, в частности лубочных композиций, к новым веяниям развития печатного орнамента. Помимо этого, при создании платочных композиций начала XIX в. заметен принцип тиражности, который осуществлялся при помощи сочетания готовых частей изображения в одном общем рисунке. Отдельным направлением продукции являются имитационные орнаменты. Тем самым в печатные орнаменты входили новые изобразительные мотивы и декоративные приемы. Также можно отметить появление экспортной продукции, что может свидетельствовать о расширении рынка сбыта.

Проанализировав особенности композиционного построения декоративных тканей, произведенных на санкт-петербургских ситценабивных производствах, в частности на Шлиссельбургской мануфактуре, можно отметить, что рассмотренные примеры развивались под влиянием архитектурных стилей рассматриваемого периода. Во второй половине XIX — начале XX вв. печатный декоративный текстиль развивался, скорее, как дешевый вид орнаментации стен, о чем может свидетельствовать удешевление печатной технологии и имитация средствами печати дорогих отделочных материалов. Вместе с тем некоторые из приведенных примеров декоративных тканей показывают мастерство печати и высокий уровень исполнения орнаментов.

Заключение

Цель диссертационной работы состояла в комплексном исследовании художественно-пластических решений печатных орнаментов Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв. В связи с этим были систематизированы и изучены сохранившиеся до настоящего времени орнаментальные образцы Санкт-Петербургских ситцевых производств второй половины XVIII — начала XX вв. в общем контексте развития отечественных ситцевых орнаментов обозначенного периода.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Первые ситцевые производства в России появились в Санкт-Петербурге во второй половине XVIII в. К этому времени уже существовала необходимая ремесленная база на основе кустарных мастерских. Обогащенная передовым опытом Европы, она определила стилистику орнаментов отечественных ситцепечатных мануфактур. Так, на начальном этапе работы производств орнаментальные композиции представляли собой синтез русских и европейских традиций.

2. Начальный этап формирования ситценабивных производств (до начала XIX в.) определялся поисками декоративных решений и совершенствованием технологии печати. В этот период мануфактуры постепенно формировали единую производственную цепь от создания рисунков и изготовления печатных форм до отделки готовых изделий. Сохраняя в основе принцип ремесленной мастерской, ситцепечатные мануфактуры за несколько десятилетий смогли развиваться в крупные фабрики с механическим способом нанесения орнамента на ткань, что позволило существенно расширить ассортимент.

3. Искусствоведческий анализ Санкт-Петербургских ситцев позволил выявить основные методы художественно-пластической трактовки орнаментальных форм. Среди прочих можно выделить следующие решения орнаментальных композиций:

– интерпретация традиционных мотивов русской набойки;

- подражание европейским традициям печатного орнамента;
- компиляция, которая во второй половине XIX в. нередко осуществлялась путем механического соединения изображений в одной орнаментальной композиции.

Под влиянием европейской традиции формировалось такое направление выпускаемой продукции, как имитационные ткани, в которых средствами печати по текстилю выполнялось прямое копирование текстильного орнамента, созданного с применением других технологий (кружево, ткачество, серебряное шитье, золотное шитье и другие).

4. Орнаменты Санкт-Петербургских ситценабивных производств можно разделить на раппортные и монокомпозиции. В раппортных орнаментах выделяются композиции с равномерным заполнением, с выраженной направленностью рисунков (присутствует верх и низ), построенные на чередовании полос композиции с использованием орнаментальных клейм, а также купонные композиции (частный случай раппорта). Данные композиционные решения нашли применение при производстве одежных и интерьерных тканей (мебельных, обоевых и др.). При формировании монокомпозиций использовалась традиционная симметричная схема, построенная на сочетании различных по пластике и масштабу орнаментальных полос, которые чаще всего располагались по кайме изделий. Также встречаются примеры композиций синтетического типа, где край сформирован декоративными полосами, а центральная часть построена по принципу раппорта.

5. Изучение сохранившихся текстильных образцов Санкт-Петербургских ситценабивных производств показало, что основой изобразительного языка данной продукции являлись геометрические, растительные, зооморфные, орнитоморфные, антропоморфные, а также имитационные мотивы. Для разнообразия ассортимента художники и рисовальщики прибегали к сочетанию различных по пластике и структуре рисунков, иногда делая это механически. В текстильных орнаментах второй половины XIX в. заметны черты крупных европейских художественных стилей, наиболее явно это прослеживается в интерьерных тканях.

Список сокращений

Д. — дело

Ед. хр. — единица хранения

Им. — имя

Конф. — конференция

Л. — лист

Мат. — материалы

Оп. — опись

С. — страница

Сб. — сборник

Соиск. — соискание

Ф. — фонд

БГИИК — Белгородский государственный институт искусств и культуры

ГГМУ — Гродненский государственный медицинский университет

ГИМ — Государственный исторический музей

ГРМ — Государственный Русский музей

ГЭ — Государственный Эрмитаж

ИВГПУ — Ивановский государственный политехнический университет

ИвГУ — Ивановский государственный университет

ИЖСА им. И. Е. Репина — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им.
И. Е. Репина

КНИТУ — Казанский национальный исследовательский технологический
университет

ЛГУ им. А. С. Пушкина — Ленинградский государственный университет им.
А. С. Пушкина

МВХПУ — Московское высшее художественно-промышленное училище

МГИК — Московский государственный институт культуры

МГОУ — Московский государственный областной университет

МГТУ им. Г. И. Носова — Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова

МГУ им. М. В. Ломоносова — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

МГУДТ — Московский государственный университет дизайна и технологии

МГХПА им. С. Г. Строганова — Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова

НЭБ — Национальная электронная библиотека

РГППУ — Российский государственный профессионально-педагогический университет

РГПУ им. А. И. Герцена — Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

РГУ им. А. Н. Косыгина — Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

РГХПУ им. С. Г. Строганова — Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова

РНБ — Российская национальная библиотека

РУДН — Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы

СПбАХ — Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина

СПбГИК — Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

СПбГИКиТ — Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

СПбГУПТД — Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

СПГХПА им. А. Л. Штиглица — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

JSTOR — цифровая база данных полнотекстовых научных журналов Journal Storage

Словарь терминов

Словарь содержит авторские определения терминов, употребленных в диссертационном исследовании. В состав терминологического словаря включены устаревшие слова, требующие дополнительного пояснения. Помимо того, в нем присутствуют и многозначные термины, которые необходимо конкретизировать для корректного понимания текста. Определения составлены с учетом толковых и энциклопедических словарей русского языка, в том числе Этимологического словаря русского языка М. Фасмера, Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и А. Ефрона, Толкового словаря живаго великорускаго языка Владимира Даля, Словаря Академии Российской, Большой советской энциклопедии, словаря В. Левшина.

Анилиновые красители — органический краситель, полученный путем окисления анилина или его солей. Имеет большую цветовую палитру.

Бандана — техника создания текстильного орнамента путем перевязывания отдельных частей полотна нитями или узлами с последующим крашением кубовым способом.

Белильный луг — участок земли, предназначавшийся для отбеливания тканей под воздействием солнечного света, воды и иных химических компонентов, чаще всего щелока или извести.

Белоземельный ситец — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с набивным или печатным рисунком по светлому фону.

Берг-коллегия — орган власти, отвечавший за управление горнорудной промышленностью в России. Учреждена в 1719 г. по инициативе Петра I.

Вайда — растение из семейства капустных или крестоцветных, произрастающее на территории Европы и России. Из листьев вайды получали краситель синего цвета, напоминающий по цвету индиго.

Вапа — состав на основе солей меди, применяемый в кубовом крашении в качестве резервирующего состава.

Веретья — набивной орнамент, состоящий из ромбов.

Верховая набойка — набивная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, рисунок на которой напечатан при помощи красителя на основе масла или олифы, чаще по светлому фону.

Вешало — деревянная жердь, на которой закрепляли набивную ткань для просушки. Чаще всего размещалась над печатным столом.

Вставка — инструмент для прорезания контура рисунка при изготовлении деревянной печатной формы для набойки. По форме напоминает стамеску и имеет разновидности режущей кромки.

Выбойка — льняное или грубое хлопчатобумажное полотно небольшой ширины, ровно окрашенное или с нанесенным рисунком при помощи не закрепляемых красителей на масляной основе или кубовым способом.

Горшечник — ремесленник, производивший краски и закрепы для набивки орнаментов.

Даба — китайская хлопчатобумажная беленая или крашенная в синий цвет ткань полотняного переплетения типа бязи или холста. Обычно имела невысокую стоимость и была популярна среди широких слоев населения.

Дворянская мануфактура — производство, организованное помещиком или дворянином, на котором работали крепостные крестьяне.

Зендень — устаревшее название бумажной ткани, произведенной из толстой пряжи⁵²⁵.

Имитационные печатные орнаменты — набивные или ситцепечатные орнаменты, которые имитировали более дорогие способы декорирования текстиля.

Индиго — темно-синее красящее вещество, добываемое из сока тропического растения. Применялось в набойке для крашения кубовым способом.

⁵²⁵Хужанова О. Т. Восточные названия тканей в памятниках русской деловой письменности XVI–XVII вв. (фарабат, лас, камка, зендень, киндяк, паф, атлас) // Вестник ЧелГУ. 2011. № 20. С. 144.

Каландр — машина для придания ткани ровной, глянцевой поверхности с целью улучшения товарного вида.

Каландрение — выравнивание ткани каландром.

Канон — традиционная, не подлежащая изменению совокупность правил, в том числе и в построении орнамента.

Квасцы — минеральная группа веществ, которые использовали в набойке и ситцепечатании в качестве протравы.

Киндяк — тонкая восточная хлопчатобумажная ткань с набивным орнаментом. Использовалась главным образом в подкладке одежды⁵²⁶.

Китайка — шелковая ткань, ввозившаяся в Россию из Китая. Позднее — плотная хлопчатобумажная ткань синего цвета для пошива верхней одежды.

Киянка — деревянный молоток, с помощью которого производили удар по обратной стороне печатной формы для переноса рисунка на ткань. Использовался в ручном способе печати.

Клеймо — нанесенный на изделие опознавательный знак.

Коленкор — легкая, жесткая ткань полотняного переплетения, в которой нити основы тоньше нитей утка.

Кошениль — насекомое, из которого получали вещество ярко-красного цвета (кармина), а также само это вещество.

Крапп — устаревшее название красящего вещества, получаемого из корня растения марены.

Крашенина — крашеное домотканое полотно иногда с набивным орнаментом.

Кретон — легкая, жесткая ткань полотняного переплетения, в которой нити основы тоньше нитей утка. Схожа с коленкором.

Ксилография — вид печатной графики, гравюра на дереве. Оттиск на бумаге, сделанный с деревянной резной доски.

Куб — емкость для крашения ткани путем ее погружения в красильный раствор.

Кубовая набойка — ткань с набивным рисунком, окрашенная в большой емкости при помощи разведенного в воде пигмента, чаще всего краппа или индиго.

⁵²⁶Хужанова О. Т. Цит. соч. С. 145.

Кумач — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, окрашенная в ярко-красный цвет.

Кустарь — ремесленник, занимающийся мелкосерийным производством на дому или в небольшой мастерской.

Линючая ткань — ткань, окрашенная не закрепленными красителями, которые смывались под механическим воздействием.

Ляписовая набойка — набойка с применением индиго и краппа.

Малета — цилиндр из закаленного металла с рельефным рисунком, при помощи которого гравировали печатный вал.

Малетирный способ — способ гравирования, при котором малета прокатывается по гравировальному валу и оставляет рельефный отпечаток

Манера — деревянная доска с рельефом, при помощи которой наносился рисунок на ткань в ручной набойке.

Мануфактура — форма производства с использованием разделения труда при помощи ручных орудий.

Мануфактур-коллегия — организация, учрежденная в 1718 г., которая осуществляла контроль над всей промышленностью в России.

Марена — травянистое растение, в корне которого содержится вещество красного цвета, применяемое для окраски тканей.

Меринос — ткань с орнаментом, имитирующим рисунок тканых кашмирских шалей средствами набивного или печатного текстиля.

Миткаль — суровая тонкая неотбеленная (слабо отбеленная) хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения. При нанесении печатного или набивного орнамента на миткаль получается ситец.

Мода — совокупность привычек и вкусов в определенной общественной среде в определенное время. В. С. Сапожникова⁵²⁷ и А. П. Уренкова⁵²⁸ утверждают, что процесс формирования моды был постепенным и во многом связан с развитием коммуникаций между странами, в том числе формированием торговых отношений,

⁵²⁷Сапожникова В. С. Цит. соч. С. 82.

⁵²⁸Уренкова А. П. Цит. соч. С. 8.

военными кампаниями и другими видами взаимодействия. Вместе с тем, исследователь, ссылаясь на работу М. Н. Мерцаловой⁵²⁹, отмечает, что данный феномен значительно отличается от современного понимания моды и в первую очередь связан с интересом к появлению новых материалов и применением их в ансамбле готического костюма⁵³⁰. Другой позиции придерживается Т. С. Чаплыгина⁵³¹, которая утверждает, что мода как глобальное явление сформировалось в XVII в. Исследователь М. В. Гурьянова отмечает, что мода в современном понимании сложилась в эпоху модерна, то есть в начале XX в., и связана в первую очередь с западноевропейской культурой и отходом от традиционной модели общества⁵³².

Набивной орнамент — декоративный рисунок на ткани, полученный путем отпечатывания шаблона с нанесенным красителем на ткань.

Набивной стол — длинный и широкий стол с массивным основанием, на котором закрепляли ткань для набивки рисунка.

Набойка — грубый льняной чаще домотканый холст небольшой ширины, ровно окрашенный или с нанесенным рисунком при помощи не закрепляемых красителей, чаще всего на масляной основе.

Набойщик — ремесленник, производящий набивку ткани. По специальности набойщики разделяются на заводчиков (контур рисунка), грунтовщиков (фон рисунка) и расцветчиков (мелкие детали рисунка).

Орнамент — украшение, прикраса, особенно в зодчестве. Имеет регулярное построение из повторяющихся элементов.

Орнамент «дорога» — орнамент, состоящий из вертикальных полос с декоративными элементами — чаще цветочными или геометрическими мотивами.

Офорт — гравюра на меди или цинке с рисунком, протравленным кислотой. Оттиск на бумаге с металлической гравированной доски.

⁵²⁹Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 180.

⁵³⁰Сапожникова В. С. Цит. соч. С. 86.

⁵³¹Чаплыгина Т. С. Феномен моды как дискурсообразующий фактор / Т. С. Чаплыгина, Н. Г. Пелевина // Наука и инновации в XXI в.: актуальные вопросы, открытия и достижения: сб. ст. IX Международной научно-практической конф., Пенза, 17 июня 2018 г. Пенза, 2018. С. 141.

⁵³²Гурьянова М. В. Цит. соч. С. 50, 60.

Пантограф — прибор для перечерчивания какого-либо рисунка с увеличением или уменьшением масштаба. В ситценабивном производстве использовался для гравирования печатных валов на основе заранее подготовленного шаблона.

Пантографный способ — способ гравирования с применением пантографа.

Перротина — печатная машина с плоской печатной формой, изобретенная в 1834 г. французом Перро. Существовала как механическая, так и приводимая в работу мускульной силой человека или лошади.

Пестрядильник — мастер по нанесению набивного орнамента на ткань.

Пестрядь — ткань с набивным одноцветным или многоцветным орнаментом.

Пико — набивной или печатный орнамент, состоящий из точек небольшого размера. Чаще всего точки равномерно заполняли поверхность ткани.

Платок — отрез ткани квадратной формы, используемый в качестве головного убора или элемента одежды.

Пломбина — первая печатная машина цилиндрического типа, изобретенная во Франции в 1800–1805 гг.

Полотно — тонкая и широкая ткань полотняного переплетения из природных волокон. Чаще всего полотно было фабричного производства. В основном использовалась для производства дорогих видов печатных тканей.

Полуситец — тонкое широкое полотно чаще смешанного типа (основа льняная, уток хлопчатобумажный), гладко окрашенная или с нанесенным орнаментом при помощи прочных закрепленных красителей. В отличие от ситца, полуситец чаще имел более простой орнамент. Использовался для пошива одежды, аксессуаров, в мебельной обивке, обивке стен, домашнем текстиле.

Поташ — от нидерландского potasch — старое название соли калия. Входил в состав щелока и применялся в красильном деле и для производства мыла.

Протрава — химическое вещество, которым обрабатывают окрашиваемый материал для получения необходимого оттенка цвета и закрепления красителя.

Протравное крашение — крашение волокна или ткани с предварительной, последующей или одновременной обработкой материала солями хрома.

Пряничная форма (доска) — форма из твердых пород дерева с вырезанным на ней контррельефным рисунком. Применялась для создания рельефного изображения на пряниках.

Резерваж — способ изготовления орнамента при помощи нанесения на ткань особого состава и последующей окраски кубовым способом, в результате чего фон окрашивался, а рисунок оставался цвета ткани.

Рисовальщик — мастер, создающий орнамент для печатной формы на основе имеющегося образца.

Рытый бархат — вид ворсовой ткани, на котором рисунок формируется при помощи разной высоты ворса.

Синильная мастерская — производство большого или малого размера, где изготавливались ткани кубового крашения.

Ситец — рус. «ситец», нидерл. *sits*, англ. *chintz*, нем. *Zitz*, гол. *chits* — происходит от индийского *citras* — «пестрый», «крапчатая бумажная ткань» — отбеленная тонкая широкая бумажная ткань полотняного переплетения, гладко окрашенная или с орнаментом, нанесенным при помощи прочных закрепленных красителей. Использовался для пошива одежды, аксессуаров, в мебельной обивке, обивке стен, домашнем текстиле.

Ситценабивное производство — предприятие мануфактурного или фабричного типа, на котором вырабатываются орнаментальные печатные ткани.

Соборный платок — разновидность женского головного убора полотнячатого типа для ношения в церкви.

Узор — от др.-рус. «узоръ» — «зреть», «смотреть» — рисунок, представляющий собой сочетание линий, красок, теней. В отличие от орнамента, может иметь нерегулярное построение.

Узчина — ткань домашнего производства, имеющая малую ширину. На узчину иногда наносился набивной орнамент.

Указная (уставная) мануфактура — производство, получившее от Мануфактур-коллегии разрешение на выпуск того или иного товара.

Фабрика — предприятие по обработке сырья машинным способом.

Фарфоровая набойка — вид ткани с набивными орнаментами синего цвета, визуально схожими по цвету с росписью китайского фарфора.

Фуксин — один из первых красителей (анилиновых) красного цвета, полученных синтетическим способом. Отличается малой стойкостью к воздействию солнечного света.

Холст — узкая грубая ткань кустарного производства. Имеет полотняное переплетение из толстых нитей льна. В основном использовалась для производства дешевых видов печатных тканей. До 1770-х гг. холст был основным сырьем для ситценабивных мануфактур.

Цветка — тоже что, что и манера.

Цилиндерная машина — механизм, приводимый в силу мускульной силой или паровым двигателем, посредством которого на специально подготовленную ткань наносится печатный орнамент при помощи гравированных механических или печатных цилиндров.

Черногрунтовая ткань — ткань с набивным или печатным рисунком, имеющая основу темнее рисунка. Примером черногрунтовой ткани может являться кубовая набойка.

Шаль — большой платок чаще прямоугольной формы.

Шинуазри — от франц. *chinoiserie* — дословно «китайщина» — использование мотивов и стилистических приемов средневекового китайского искусства в европейском изобразительном и прикладном искусстве XVIII в. В широком смысле подражание и стилизация восточному искусству, зародившееся в связи с деятельностью Ост-Индийской торговой компании.

Штофные обои — тяжелая шелковая или шерстяная ткань с тканым рисунком для обивки стен. В широком смысле — текстильные обои или плотная обивочная ткань для мебели.

Штрифовальный ящик — деревянный короб или рама с дном из плотного сукна, иногда пропитанного олифой, при помощи которого краситель равномерно наносился на деревянную печатную форму.

Щелок — водный настой древесной золы (раствор карбоната калия и натрия), обладающий сильнощелочными свойствами. Использовался для стирки и беления ткани. В широком смысле — водный раствор какой-либо щелочи.

Список источников и литературы

Источники

1. ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 54. Книга кусочного товара в кипах товарищества Шлиссельбургской ситценабивной мануфактуры. 190 л.
2. ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 47. Книга платочного товара в кипах товарищества Шлиссельбургской ситценабивной мануфактуры. 150 л.
3. ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 5^А. Копия грамот на право употребления на вывесках государственного герба, присужденных Шлиссельбургской мануфактуре на выставках в Санкт-Петербурге и Нижнем Новгороде. 7 л.
4. ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 20. Д. 78. О разрешении на постройку красильни при Шлиссельбургской ситценабивной мануфактуре: чертежи. 9 л.
5. ЦГИА СПб. Ф. 1416. Оп. 1. Д. 6^А. Оценка строений Шлиссельбургской фабрики. 32 л.
6. ЦГИА СПб. Ф. 1229. Оп. 1. Д. 333. Ситценабивная фабрика Акционерного общества Воронина, Лютш и Чешер. 10 л.
7. ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2603. Чертежи домов и заводских зданий Никольской ткацкой мануфактуры на участке, принадлежавшем О. Ф. Чешеру, Чешерам, Никольской ткацкой мануфактуре «Чешер и сыновья», Акционерному обществу «Воронин, Лютш и Чешер» по Выборгской наб., 41; Флюгову пер., 1–7. 283 л.
8. Баранов, А. А. Исторический обзор хлопчатобумажного производства в России в связи с таможенными тарифами / А. А. Баранов. — М.: Изд. Общ-ва для содействия улучшению и развитию мануфактурной промышленности, 1913. — 118 с.
9. Бахтиаров, А. А. Ткацкая хлопчатобумажная мануфактура и ситценабивная фабрика : краткое описание, как постепенно из хлопка выделывают нитки, пряжу, ткнут хлопчатобумажные ткани и набивают ситец / сост.

А. А. Бахтиаров // Техника, ремесла и сельскохозяйственная архитектура. — СПб.: Типография М. Михайловой, 1905. — 14 с.

10. Гарелин, Я. П. Город Иваново-Вознесенск, или бывшее село Иваново и Вознесенский посад : в 2 частях. / Я. П. Гарелин. — Шуя: Лито-типография Я. И. Борисоглебского, 1885. — 140 с.

11. Георгиевич, Г., Шаврин, В. В. Химия красящих веществ / Г. Георгиевич, В. В. Шаврин. — М.: Издательство М. Н. Бардыгина, 1916. — 599 с.

12. Герчук, Ю. А. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. А. Герчук. — М.: РИП-холдинг, 2013. — 304 с.

13. Ивановские ситцы : альбом. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 216 с.

14. Иоксимович, Ч. М. Мануфактурная промышленность в прошлом и настоящем : Т. 1 / Ч. М. Иоксимович. — М.: книжный магазин «Вестник мануфактурной промышленности», 1915. — 488 с.

15. Колл, Г. О художествах в отношении к мануфактурам // Журнал мануфактур и торговли. Ч. 2. — 1837. — № 5. — С. 132–192.

16. Лидов, А. П. Беление, крашение, ситцепечатание: Химическая технология волокнистых веществ / А. П. Лидов // Библиотека промышленных знаний : Т. 19, Ч. 4 / ред. Д. И. Менделеев. — СПб.: Дело Брокгауз-Ефрон, 1900. — 244 с.

17. Нельчинский, В. О. О санкт-петербургских фабриках / В. О. Нельчинский // Журнал мануфактур и торговли. — 1828. — № 5. — С. 33–47.

18. Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге в 1829 г. — СПб.: [б. и.], 1829. — 320 с.

19. Отчет о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в Санкт-Петербурге. — СПб.: Общественная польза, 1871. — 424 с.

20. Стасов, В. В. Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружево) / В. В. Стасов. — СПб.: Типография товарищества «Польза», 1872. — Вып. I. — 25 с.

21. Туган-Барановский, М. И. Избранное. Русская фабрика в прошлом и настоящем. Историческое развитие русской фабрики в XIX в. / М. И. Туган-Барановский. — М.: Наука, 1997. — 735 с.

22. Шлиссельбургская старина : каталог выставки. — СПб.: ИПРИС, 2002. — 14 с.
23. Шумигорский, Е. С. Императорское женское патриотическое общество (1812–1912). Исторический очерк / Е. С. Шумигорский. — СПб.: Гос. тип., 1912. — 436 с.
24. Экземплярский, П. М. История города Иванова. В 2 ч. / П. М. Экземплярский. — Иваново: Ивановское книжное издательство, 1958. — 256 с.
25. Forrer, R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit / Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. — Strassburg, 1898. — 274 p.
26. Riegl, A. Problems of Style: Foundations for a History of Ornament / Ed. by Evelyn Kain. — Princeton : Princeton University Press, 2018. — 448 p.

Литература

27. Алексеева, Е. В. Индия-Европа-Россия: «великий ситцевый путь»/ Е. В. Алексеева // Воспитание и обучение истории в школе и вузе: исторический опыт, современное состояние и перспективы развития : сб. науч. тр. XX Всероссийских историко-педагогических чтений. Ч. II. — Екатеринбург, 2016. — С. 176–185.
28. Бандорина, К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX вв. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / Бандорина Ксения Валерьевна ; СПГХПА им. А. Л. Штиглица — СПб., 2011. — 26 с. — Место защиты: СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
29. Бандорина, К. В. О стилеобразующей роли обоев в русском интерьере XVII–XIX вв. / К. В. Бандорина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2011. — № 2. — С. 196–208.

30. Барышников, М. Н. Создание текстильного треста в Петербурге в начале XX в. / М. Н. Барышников // Российский журнал менеджмента. — 2011. — № 2. — С. 125–144.

31. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII вв. / Н. Ю. Бирюкова. — М.: Искусство, 1973. — 177 с.

32. Боханов, А. Н. Деловая элита России 1914 г. / А. Н. Боханов. — М.: ИРИ, 1994. — 272 с.

33. Брюшкова, Н. Б. «Не заводить платьев из камлота, а одевать в ситец и холстинку». Повседневная жизнь пансионеров школ Женского патриотического общества 1812 г. в Санкт-Петербурге в середине XIX в. / Н. Б. Брюшкова, О. В. Чуракова // Частное и общественное в повседневной жизни населения России: история и современность : мат. международной науч. конф., Санкт-Петербург, 15–17 марта 2018 г. : в 2 т. / отв. ред. В. А. Веремченко. — СПб : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2018. — С. 142–148.

34. Гаврилина, В. С. Платок XIX в. как сувенир / В. С. Гаврилина // Образ, знак и символ сувенира : мат. IV Всероссийской национальной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 15 ноября 2018 г. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. — С. 31–36.

35. Голиков, В. П. Органические хроматические материалы на основе природных красителей в произведениях искусства: природа, технологии приготовления и применения, методы исследования / В. П. Голиков. — М.: Институт Наследия, 2020. — 296 с.

36. Голубева, Л. В. Платок как атрибут памяти в рекрутском обряде / Л. В. Голубева // Коммуникативные конвенции и социальные сценарии : филологический практикум / сост. С. Б. Адоньева, С. О. Куприянова ; под общ. ред. С. Б. Адоньевой. — СПб.: Автономная некоммерческая организация «Пропповский центр: гуманитарные исследования в области традиционной культуры», 2014. — С. 57–73.

37. Гордеева, О. Г. Европейцы и ситценабивное производство в России / О. Г. Гордеева // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2008. — № 12(63). — С. 94–100.

38. Гордеева, О. Г. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. / О. Г. Гордеева, Л. В. Ефимова, М. А. Кузнецова. — М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. — 224 с.

39. Громова, М. В. Анализ печатного текстильного рисунка в России XVIII–XIX вв. / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Материалы и технологии. 2019. № 1 (3). С. 64–68.

40. Громова, М. В. Методы проектирования печатного рисунка для набивных тканей в условиях кустарного производства / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Наука сегодня: фундаментальные и прикладные исследования : мат. международной научно-практической конф., Вологда, 27 сентября 2017 г. : в 2 ч. : Ч. 2. — Вологда: ООО «Маркер», 2017. — С. 94–96.

41. Громова, М. В. Развитие проектной культуры печатаного рисунка в России XVIII–XIX вв. на примере фабрики «Трехгорная мануфактура» / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Вестник славянских культур. — 2018. — № 1(51). — С. 224–230.

42. Громова, М. В. Роль ремесленных школ в развитии печатного текстиля в России XIX в. / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Концепции, теория, методики фундаментальных и прикладных научных исследований в области инклюзивного дизайна и технологий : Сб. науч. тр. по итогам Международной научно-практической заочной конф., Москва, 25–27 марта 2020 г. Часть 1. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. — С. 105–110.

43. Громова, М. В. Становление и развитие искусства Русской набойки кустарного периода / М. В. Громова, Е. В. Морозова // Вестник славянских культур. — 2017. — №2 (44). — С. 189–195.

44. Гурьянова, М. В. Мода. Предыстория / М. В. Гурьянова // Человек. — 2016. — № 1. — С. 50–61.

45. Демкин, А. В. Британское купечество в России XVIII в. / А. В. Демкин. — 2-е изд., стер. — М.; Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 308 с.

46. Демьяненко, К. М. Этника и ремесла. Ивановский текстиль, сохранение народных традиций / К. М. Демьяненко // Построение систем управления устойчивым развитием территории: аспекты цифровизации : сб. мат. I Международной научно-практической конф., Иваново, 22 июня 2021 г. — Иваново : ИВГПУ, 2021. — Вып. I. — С. 23–26.

47. Джаборова, Ш. Р. Дизайн икатов и развитие технологий их имитации / Ш. Р. Джаборова, З. А. Яминзода, А. В. Чешкова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в. : сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. : Ч. 1. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. — С. 188–191.

48. Дмитриев, Н. Н. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII в. / Н. Н. Дмитриев. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1935. — 309 с.

49. Долгова, А. И. Модерн и исторические стили в интерьере петербургских особняков конца XIX — начала XX вв. // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Выпуск 5 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — С. 636–645.

50. Долгодрова, Т. А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке / Т. А. Долгодрова // Наше наследие. — 2000. — № 55. — С. 138–144.

51. Долгодрова, Т. А. Ткани мануфактуры Оберкампа / Т. А. Долгодрова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2011. — № 1—2. — С. 74–79.

52. Емельянович, И. И., Бесчастнов, Н. П. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). — М.: легпромбытиздат, 1990. — 224 с.

53. Ермолова, О. А. «У пожилых саком, у молодых — клеш» — женский купеческий костюм повседневной России конца XIX — начала XX вв. / О. А. Ермолова // Студент и наука (гуманитарный цикл) — 2019 : мат.

международной студенческой научно-практической конф., Магнитогорск, 21–22 марта 2019 г. / МГТУ им. Г. И. Носова — Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2019. — С. 199–203.

54. Игнатьева, Т. И. Творческое наследие и истории художественного проектирования печатного текстиля / Т. И. Игнатьева // От учителя к ученику школа рисунка, живописи и дизайна факультет прикладного искусства РГУ им. А. Н. Косыгина: Сб. мат. межвузовского научно-практического круглого стола, посвященного памяти Бесчастнова Николая Петровича, Москва, 01 декабря 2021 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022. — С. 18–21.

55. Келлер, А. В. Петербургский портной — законодатель мод первой половины XIX в. / А. В. Келлер // Россия XXI. — 2015. — № 1. — С. 92–111.

56. Келлер, А. В. Ремесленное образование в России второй половины XIX в. — начала XX в.: от «отеческого обычая» к девиантному поведению / А. В. Келлер, А. В. Ефанов // Проблемы духовно-нравственного воспитания в условиях цифровизации образования : сб. мат. регионального научно-практического семинара, Екатеринбург, 14 декабря 2020 г. — Екатеринбург : РГППУ, 2020. — С. 11–16.

57. Классический текстильный рисунок: клетка и горошек / Б. П. Торебаев, Д. С. Болысбаев, Ш. Е. Рсмаханбетова, Н. А. Маханбетова // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. — 2022. — № 3 (399). — С. 279–282.

58. Клейн, В. К. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология / В. К. Клейн. — М.: Издание Оружейной палаты, 1925. — 67 с.

59. Ковалева, Н. И. О методах изучения набивных платков и шалей отечественного производства / Н. И. Ковалева // Вестник СПбГУПТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — СПб.: СПбГУДТ, 2019. Вып. 2. — С. 39–48.

60. Ковалева, Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей / Н. И. Ковалева // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. — 2021. — № 4. — С. 50–59.

61. Ковалева, Н. И. Образ города в памятных платках XIX–XXI вв. / Н. И. Ковалева // Искусство Евразии. — 2020. — № 2(17). — С. 51–69.

62. Ковалева, Н. И. От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея / Н. И. Ковалева // Страницы истории отечественного искусства : сб. ст. по мат. науч. конф., ГРМ, 2018. — СПб.: Palace Editions, 2019. — Вып. XXXI. — С. 190–206.

63. Ковалева, Н. И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства / Н. И. Ковалева // Обсерватория культуры. — 2020. — № 4(17). — С. 380–393.

64. Ковалева, Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX в. История производства и истоки художественной традиции : специальность 51.03.00 «Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)» : дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / Ковалева Наталия Ивановна ; СПбАХ. — СПб., 2022. — 226 с. — Место защиты: РГХПУ им. С. Г. Строганова.

65. Ковешникова, Н. А. Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в России в XIX — начале XX вв. / Н. А. Ковешникова // Сибирский педагогический журнал. — 2009. — № 9. — С. 241–248.

66. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. — 264 с.

67. Константинова, В. Д. Природные красители в русском народном текстиле / В. Д. Константинова, А. Е. Третьякова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в. : сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. — С. 114–117.

68. Кортович, А. В. Лубочные мотивы в оформлении русских набивных тканей XVIII–XIX вв. / А. В. Кортович // Культурное наследие России. — 2016. — № 3. — С. 60–65.

69. Кортович, А. В. Трехчастная композиция архаического типа в оформлении русского народного текстиля / А. В. Кортович // Культурное наследие России. — 2016. — № 1. — С. 37–43.

70. Кортович, А. В. Художественные особенности многофигурный сюжетных композиций в декоративном оформлении русских народных тканей XVIII в. / А. В. Кортович // Культурное наследие России. — 2018. — № 4. — С. 63–73.

71. Кортович, А. В. Шрифтовые композиции в русских печатных тканях XVIII — начала XX вв. / А. В. Кортович // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 4–2. — С. 192–204.

72. Красина, И. В. Химическая технология текстильных материалов / И. В. Красина, Э. Ф. Вознесенский ; КНИТУ. — Казань : Издательство КНИТУ, 2014. — 116 с.

73. Крючков, Е. М. Барановские ситцы: история происхождения, особенности их выполнения с использованием современных материалов и обучение этому студентов / Е. М. Крючков, А. И. Уманова // Педагогика искусства. — 2021. — № 4. — С. 142–149.

74. Кузьминова, И. А. Лексема «платок» в русском языковом сознании / И. А. Кузьминова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2009. — № 3–2. — С. 57–61.

75. Лемберский, М. Н. Развитие хлопчатобумажной промышленности России 1861–1900 гг. / М. Н. Лемберский, М. В. Конотопов // Инновации и инвестиции. — 2015. — № 8. — С. 32–39.

76. Махлина, С. Т. Амбир в России / С. Т. Махлина // Вестник СПбГИК. — 2011. — № 4 (9). — С. 73–75.

77. Мельникова, Н. В. Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца XIX — начало XXI вв. / Н. В. Мельникова // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. — СПб.: Европейский дом, 2010. — С. 49–63.

78. Мерцалова, М. Н. Костюм разных времен и народов : в 4 т. : Т. 1 / Н. М. Мерцалова. — М.: Академия Моды, 1993. — 543 с.

79. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / Н. М. Мерцалова. — М.: Молодая гвардия, 1988. — 222 с.

80. Михайлова, Л. В. Искусство растительного орнамента в практике российского текстиля конца XIX — начала XX вв. (история и современность) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / Михайлова Людмила Васильевна. — СПб., 2011. — 25 с. — Место защиты: СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

81. Михайлова, Л. В. Растительный орнамент в художественной практике российского текстиля конца XIX — начала XX вв. / Л. В. Михайлова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2011. — № 2. — С. 209–216.

82. Морозова, Е. В. Влияние технических особенностей производства печатных тканей на структуру композиции (исторический обзор) / Е. В. Морозова // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ — 2018) : сб. мат. Международной научно-технической конф., Москва, 11–15 ноября 2018 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018. — С. 102–105.

83. Морозова, Е. В. Геометрический орнамент в печатном текстиле. К вопросу об устойчивых мотивах русских набивных тканей / Е. В. Морозова // Вестник славянских культур. — 2020. — № 56. — С. 262–273.

84. Мухамедшина, М. О. Художественный текстиль Германии и России XVII–XIX вв.: мотивы и техники / М. О. Мухамедшина // Культурные тренды 2.0: Россия и Германия : сб. докладов Всероссийской научно-практической конф. — Белгород : БГИИК, 2020. — С. 219–223.

85. Пажитнов, К. А. Очерки истории текстильной промышленности дореволюционной России. Хлопчатобумажная, льнопеньковая и шелковая промышленность. Т. 2. / К. А. Пажитнов. — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1958. — 425 с.

86. Пастуро, М. Синий. История цвета / М. Пастуро ; пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 144 с.

87. Порай-Кошиц, А. Е. Отбельной-красильно-набивной промысел / А. Е. Порай-Кошиц // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. — СПб.: [б. и.], 1913. — Т. 1. — С. 399–492.

88. Прохорова, А. А. Туаль-де-Жуи: история и современность / А. А. Прохорова, М. В. Громова // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI в. : Сб. по мат. Всероссийской научно-практической конф. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 г. Том Часть 3. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. — С. 124–127.

89. Прохорова, А. Д. Ручная набойка: история и технология / А. Д. Прохорова // Наука на благо человечества — 2016 : мат. ежегодной всероссийской научно-практической конф. преподавателей, аспирантов и студентов, посвященной 85-летию МГОУ, Факультет изобразительного искусства и народных ремесел, Москва, 01–29 апреля 2016 г. / Отв. ред. А. А. Моисеев. — М.: МГОУ, 2016. — С. 85–86.

90. Романов, Д. В. Влияние ремесленного и художественно-промышленного образования на отечественную ситцепечатную промышленность XVIII–XIX вв. / Д. В. Романов // Месмахеровские чтения — 2023 : сб. науч. ст. международной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 г. / Ред.-сост. Н. Н. Цветкова, М. Е. Орлова-Шейнер, О. Б. Элькан, А. М. Фатеева ; науч. ред. А. И. Бартнев, Г. Е. Прохоренко. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 396–401.

91. Романов, Д. В. Имитация текстильных техник в продукции Санкт-петербургских ситценабивных мануфактур второй половины XVIII — начала XX вв. / Д. В. Романов // Архитектон: известия вузов. — 2022. — № 1(77). — URL: https://archvuz.ru/2022_1/20/ (дата обращения: 14.05.2024).

92. Романов, Д. В. Русская и европейская традиция в орнаментах ситцевых производств Санкт-Петербурга / Д. В. Романов // Цвет в пространственных искусствах и дизайне : Мат. Всероссийской научно-практической конф., Санкт-Петербург, 25 октября 2021 г. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — С. 349–357.

93. Романов, Д. В. Способ воссоздания орнаментальной композиции по фрагменту методом графической реконструкции на примере Санкт-Петербургских печатных тканей второй половины XVIII — начала XX вв. / Д. В. Романов // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 1(81). — URL: https://archvuz.ru/2023_1/30/ (дата обращения: 14.05.2024).

94. Романов, Д. В. Стилистические особенности орнаментов Красносельской мануфактуры / Д. В. Романов // Месмахеровские чтения — 2021 : Мат. международной научно-практической конф., посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 18 марта 2021 г. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — С. 505–510.

95. Сапожникова, В. С. Появление моды как социокультурного феномена / В. С. Сапожникова // Художественное образование и наука. — 2021. — № 1 (26). — С. 80–88.

96. Сивакова, К. А. Возникновение печатного текстильного рисунка (набойки) и различные виды его воспроизведения / К. А. Сивакова, М. В. Громова // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК — 2018» : сб. мат., Москва, 20–21 ноября 2018 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018. — С. 152–155.

97. Скворцова, И. В. Шаль как атрибут праздничного женского костюма в русской культуре (XIX в. — начало XX в.) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / Скворцова Ирина Вячеславовна ; СПГХПА им. А. Л. Штиглица. — СПб., 2009. — 25 с. — Место защиты : СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

98. Соболев, Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. / Н. Н. Соболев. — М.: Тип. Тов. И. Д. Сытина, 1912. — 110 с.

99. Соболев, Н. Н. Очерки по истории украшения тканей / Н. Н. Соболев. — М.-Л.: Academia, 1934. — 433 с.

100. Соловьев, В. Л. Ивановские ситцы : специальность 17.00.05 «Декоративное и прикладное искусство» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск.

/ Соловьев Валерий Леонидович ; МГУ им. М.В. Ломоносова. — М., 1990. — 20 с.
— Место защиты : МВХПУ.

101. Таньшина, З. А. История возникновения текстильной мануфактуры в России / З. А. Таньшина // Вестник МГИК. — 2008. — № 5. — С. 281–283.

102. Ткач, Д. Г. Литературные первоисточники орнаментальных сюжетных композиций французского печатного текстиля конца XVIII — начала XIX вв. / Д. Г. Ткач // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2018. — № 3(9). — С. 553–563.

103. Ткач, Д. Г. Литературные сюжеты во французском печатном текстиле второй половины XVIII — начала XIX в. / Д. Г. Ткач // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (инновации — 2014) : сб. мат. Международной научно-технической конф., Москва, 18–19 ноября 2014 г. Том Часть 3. — М.: МГУДТ, 2014. — С. 136–138.

104. Ткач, Д. Г. Методы проектирования сюжетного декора для французских обоев в XVIII — первой половине XIX вв. / Д. Г. Ткач // Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления : сб. науч. тр. Международного научно-технического симпозиума, Международного Косыгинского форума, Москва, 29–30 октября 2019 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. — С. 175–178.

105. Третьякова, А. Е. Проблемы использования природных красителей в реставрации художественного текстиля / А. Е. Третьякова, В. В. Сафонов // Музей декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра : мат. международной науч. конф. к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова, Москва, 23 ноября 2018 г. : опыт коллективного монографического исследования. — М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018. — С. 245–251.

106. Третьякова, А. Е. Реставрация исторического текстиля с использованием природных красителей / А. Е. Третьякова, В. В. Сафонов // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ — 2018) : сб. мат. Международной научно-технической конф.,

Москва, 11–15 ноября 2018 г. : Ч. 4. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018. — С. 158–161.

107. Упадхай, Д. Магическая функция орнамента кашмировой шали / Д. Упадхай // Язык. Общество. Медицина : сб. мат. XVII Республиканской студенческой конф. и XIV Республиканского научно-практического семинара, Гродно, 30 ноября 2017 г. / отв. ред. Е. П. Пустошило. — Гродно : ГГМУ, 2018. — С. 185–186.

108. Уренкова, А. П. Мода как культурный и социально-психологический феномен / А. П. Уренкова // Globus: Гуманитарные науки. — 2020. — № 4 (34). — С. 8–11.

109. Факеева, В. В. Текстильное искусство, набойка: история, современные приемы декорирования тканей / В. В. Факеева // Современное общество: актуальные проблемы и перспективы развития в социокультурном пространстве : сб. научных трудов VI Международной научно-практической конф., Чебоксары, 19 марта 2019 г. / под ред. Г. Н. Петрова. — Чебоксары : Плакат, 2019. — С. 154–159.

110. Храмов, И. В. Шлиссельбургская ситценабивная мануфактура второй половины XIX в. как причина образования планировочной структуры западной части Шлиссельбурга / И. В. Храмов, М. А. Храмова // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 165–171.

111. Хужанова, О. Т. Восточные названия тканей в памятниках русской деловой письменности XVI–XVII вв. (фарабат, лас, камка, зендень, киндяк, паф, атлас) / О. Т. Хужанова // Вестник ЧелГУ. — 2011. — № 20. — С. 144–147.

112. Хэ, С. Шинуазри в российской культуре до XX в. / С. Хэ // Мир русскоговорящих стран. — 2021. — № 4(10). — С. 127–141.

113. Цимерман, Н. А. Ориентализм в европейской моде начала XX в. / Н. А. Цимерман // Молодежный вестник СПбГИК. — 2020. — № 1(13). — С. 38–40.

114. Цифровые технологии печати для воспроизведения русских ситцев 1880–1912-х гг. с орнаментами традиционных среднеазиатских тканей и создания новых / Ш. А. Юсупова, А. В. Чешкова, З. А. Яминзода [и др.] // Инновационные

материалы и технологии в дизайне : мат. IX Всероссийской научно-практической конф. с участием молодых ученых, Санкт-Петербург, 10–11 апреля 2023 г. / Отв. ред. А. В. Бабаян. — СПб.: СПбГИКиТ, 2023. — С. 72–75.

115. Чаплыгина, Т. С. Феномен моды как дискурсообразующий фактор / Т. С. Чаплыгина, Н. Г. Пелевина // Наука и инновации в XXI в.: актуальные вопросы, открытия и достижения : сб. ст. IX Международной научно-практической конф., Пенза, 17 июня 2018 г. — Пенза : наука и просвещение, 2018. — С. 141–143.

116. Шапиро, Б. Л. Городской образ жизни и культура повседневной одежды: исторические особенности второй половины XIX — начала XX вв. / Б. Л. Шапиро // Вестник Екатеринбургского института. — 2011. — № 4(16). — С. 149–155.

117. Широковских, М. С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент / М. С. Широковских // Архитектон: известия вузов. — 2018. — № 1 (61). — URL: http://archvuz.ru/2018_1/15 (дата обращения: 29.03.2020).

118. Шляпникова, А. П. Русские набивные платки и шали. Художественное проектирование / А. П. Шляпникова // Славянские чтения : сб. мат. международной научной конф. Института славянской культуры, Москва, 11 декабря 2019 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. — С. 92–104.

119. Шмелев, А. А. Архитектура и интерьер усадебных домов эпохи классицизма на примере сохранившихся памятников Ленинградской области : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. / Шмелев Алексей Алексеевич ; ИЖСА им. И. Е. Репина. Российская академия художеств. — СПб., 2009. — 21 с. — Место защиты: РГПУ им. А. И. Герцена.

120. Щавинский, В. А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси / В. А. Щавинский. — М.-Л.: ОГИЗ, 1953. — 159 с.

121. Щербакова, Т. Л. Культурная диффузия и синтез как метод формирования новых орнаментальных элементов ивановских тканей XVIII–XIX вв. На основе европейского орнамента / Т. Л. Щербакова // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых : итоги 10-летия

международной деятельности ШГПУ — Шуйского филиала ИвГУ : материалы XII Международной научной конференции, Москва — Шуя, 04–05 июля 2019 г. — М.-Шуя : ИвГУ, Шуйский филиал, 2019. — С. 191–193.

122. Щербакова, Т. Л. Традиционный мотив ивановских ситцев «персидский огурец» в трактовке современного ивановского текстильного дизайна / Т. Л. Щербакова // Проблемы текстильной отрасли и пути их решения : сб. науч. тр. Всероссийского круглого стола с международным участием, Москва, 22 декабря 2020 г. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2021. — С. 264–269.

123. Lemire, B., Riello, G. East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe // *Journal of Social History*. — 2008. — Vol. 41 (4). — P. 887–916. — URL: <http://www.jstor.org/stable/25096561> (accessed 20.12.2023).

124. Reath, N. A. Printed Fabrics // *Bulletin of the Pennsylvania Museum*. — 1925. — Vol. 20 (95). — P. 143–153.

125. Thomas, P. J. The Beginnings of Calico-Printing in England // *The English Historical Review*. — 1924. — Vol. 39 (154). — P. 206–216.

Приложение 1. Список иллюстраций

1. Рисунок 1.1. — Набойка (оборотная сторона) с изображением клейма Красносельской мануфактуры, XVIII в., лен, ручная печать, 60 x 60 см, Красносельская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-368. Фото автора.
2. Рисунок 1.2. — Клеймо Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-556. Фото автора.
3. Рисунок 1.3. — Образец клейма и номера рисунка «Рисунок № 394» Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-555. Фото автора.
4. Рисунок 1.4. — Образец номера рисунка «Рисунок № 295» Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-534. Фото автора.
5. Рисунок 1.5. — Образец ткани с изображением клейма Шлиссельбургской мануфактуры // Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв.. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 148. Фото автора.
6. Рисунок 1.6. — Печать ситценабивной фабрики им. Петра Алексея, 1917–1941 гг., металл, гравировка, 5,5 x 4,0 x 2,5 см, Ленинградская обл., Шлиссельбург // Музей истории города Шлиссельбурга. № ИБ-292. Фото автора.
7. Рисунок 2.1. — Подкладка походного шатра царя Алексея Михайловича, вторая половина XVII в., набойка // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. Тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 74 (А).

8. Рисунок 2.2. — Набойка, XVIII в., лен, ручная печать, 60 x 60 см, Красносельская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-368. Фото автора.
9. Рисунок 2.3. — Ситец декоративный, середина XIX в., х/б ткань, механическая печать, 66 x 30 см, фабрика Ф. Битепажа, Россия // Государственный Эрмитаж: электорнный каталог. Т-14561. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/349603?fund=40&fundcoll=1267815994&maker=20251&index=0> (дата обращения: 01.09.2022).
10. Рисунок 2.4. — Ситец декоративный, середина XIX в., х/б ткань, механическая печать, 68 x 65 см, фабрика Ф. Битепажа, Россия // Государственный Эрмитаж: электорнный каталог. Т-14560. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/349602?fund=40&fundcoll=1267815994&maker=20251&index=1> (дата обращения: 01.09.2022).
11. Рисунок 2.5. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-769-119. Фото автора.
12. Рисунок 2.6. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-746-96. Фото автора.
13. Рисунок 2.7. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-668-18. Фото автора.
14. Рисунок 2.8. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-671-21. Фото автора.
15. Рисунок 2.9. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-674-24. Фото автора.

- 16.Рисунок 2.10. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-752-102. Фото автора.
- 17.Рисунок 2.11. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-785-135. Фото автора.
- 18.Рисунок 2.12. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-787-137. Фото автора.
- 19.Рисунок 2.13. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-788-138. Фото автора.
- 20.Рисунок 2.14. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-786-136. Фото автора.
- 21.Рисунок 2.15. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-707-57. Фото автора.
- 22.Рисунок 2.16. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-701-51. Фото автора.
- 23.Рисунок 2.17. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-734-84. Фото автора.
- 24.Рисунок 2.18. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-768-118. Фото автора.
- 25.Рисунок 2.19. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-692-42. Фото автора.

- 26.Рисунок 2.20. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-761-111. Фото автора.
- 27.Рисунок 2.21. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-705-55. Фото автора.
- 28.Рисунок 2.22. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-3864. Фото автора.
- 29.Рисунок 2.23. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-696-46. Фото автора.
- 30.Рисунок 2.24. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-686-31. Фото автора.
- 31.Рисунок 2.25. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-735-85. Фото автора.
- 32.Рисунок 2.26. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-742-92. Фото автора.
- 33.Рисунок 2.27. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-739-89. Фото автора.
- 34.Рисунок 2.28. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-700-50. Фото автора.
- 35.Рисунок 2.29. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-660-10. Фото автора.

- 36.Рисунок 2.30. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-677-27. Фото автора.
- 37.Рисунок 2.31. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-679-29. Фото автора.
- 38.Рисунок 2.32. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-653-3. Фото автора.
- 39.Рисунок 2.33. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-762-112. Фото автора.
- 40.Рисунок 2.34. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-727-77. Фото автора.
- 41.Рисунок 2.35. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-772-122. Фото автора.
- 42.Рисунок 2.36. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-773-123. Фото автора.
- 43.Рисунок 2.37. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-775-125. Фото автора.
- 44.Рисунок 2.38. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-771-121. Фото автора.
- 45.Рисунок 2.39. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-779-109. Фото автора.

- 46.Рисунок 2.40. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-731-81. Фото автора.
- 47.Рисунок 2.41. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-778-128. Фото автора.
- 48.Рисунок 2.42. — Ткань плательная, 1915 г., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-1828. Фото автора.
- 49.Рисунок 2.43. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-781-131. Фото автора.
- 50.Рисунок 2.44. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-783-183. Фото автора.
- 51.Рисунок 2.45. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-784-134. Фото автора.
- 52.Рисунок 2.46. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-774-124. Фото автора.
- 53.Рисунок 2.47. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-777-127. Фото автора.
- 54.Рисунок 2.48. — Ситцевая ткань конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-780-130. Фото автора.
- 55.Рисунок 2.49. — Ситцевая ткань конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-782-132. Фото автора.

- 56.Рисунок 2.50. — Ткань ситцевая конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-776-126. Фото автора.
- 57.Рисунок 2.51. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2645-118. Фото автора.
- 58.Рисунок 2.52. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2259-190. Фото автора.
- 59.Рисунок 2.53. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-447. Фото автора.
- 60.Рисунок 2.54. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2727-170. Фото автора.
- 61.Рисунок 2.55. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2342-273. Фото автора.
- 62.Рисунок 2.56. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2373-304. Фото автора.
- 63.Рисунок 2.57. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2680-123. Фото автора.
- 64.Рисунок 2.58. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2886-329. Фото автора.
- 65.Рисунок 2.59. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2876-319. Фото автора.

66. Рисунок 2.60. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2884-327. Фото автора.
67. Рисунок 2.61. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-3676-223. Фото автора.
68. Рисунок 2.62. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2360-291. Фото автора.
69. Рисунок 2.63. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Папка В. Лямина № 776. ТК-2667-110. Фото автора.
70. Рисунок 2.64. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Папка В. Лямина № 776. ТК-2797-240. Фото автора.
71. Рисунок 2.65. — Ситец кумачовый, 1863 г., фабрика торгового дома А. и А. И. Барановых // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 175.
72. Рисунок 2.66. — Образец ситца 1896 г., произведенного на фабрике «Прасковья Витова и сыновья» // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 168.
73. Рисунок 3.1. — Деталь мемориального платка, 1814 г., шелк, ручная печать, фабрика Эдуарда Рейнера, Швейцария, Обермейлен // Forrer R. Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen von R. Forrer. Strassburg, 1894. P. 37–38 (Fig.).
74. Рисунок 3.2. — Платок, 1830-е гг., хлопок, ручная набойка, 70 x 73 см, неизвестное производство, Петербург // Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 159.

- 75.Рисунок 3.3. — Платок, 1830-е гг., хлопок, ручная набойка, 70 x 73 см, неизвестное производство, Петербург // Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 159.
- 76.Рисунок 3.4. — Головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-552. Фото автора.
- 77.Рисунок 3.5. — Головной платок детский, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 20,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-547. Фото автора.
- 78.Рисунок 3.6. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34,5 x 24 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-512. Фото автора.
- 79.Рисунок 3.7. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-544. Фото автора.
- 80.Рисунок 3.8. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-543. Фото автора.
- 81.Рисунок 3.9. — Головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-545. Фото автора.
- 82.Рисунок 3.10. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-537. Фото автора.
- 83.Рисунок 3.11. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-538. Фото автора.

- 84.Рисунок 3.12. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 36 x 24 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-558. Фото автора.
- 85.Рисунок 3.13. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 20,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-553. Фото автора.
- 86.Рисунок 3.14. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24 x 31,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-562. Фото автора.
- 87.Рисунок 3.15. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-534. Фото автора.
- 88.Рисунок 3.16. — Головной платок для экспорта в Туркестан, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 26 x 29 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-510. Фото автора.
- 89.Рисунок 3.17. — Головной платок детский, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24,5 x 30 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-525. Фото автора.
- 90.Рисунок 3.18. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-509. Фото автора.
- 91.Рисунок 3.19. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34 x 30 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-508. Фото автора.
- 92.Рисунок 3.20. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34,4 x 22,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-536. Фото автора.

- 93.Рисунок 3.21. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 26 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-533. Фото автора.
- 94.Рисунок 3.22. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-529. Фото автора.
- 95.Рисунок 3.23. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 29 x 33,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-546. Фото автора.
- 96.Рисунок 3.24. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33,8 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-507. Фото автора.
- 97.Рисунок 3.25. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33,8 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-542. Фото автора.
- 98.Рисунок 3.26. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 30 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-502. Фото автора.
- 99.Рисунок 3.27. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 30 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-535. Фото автора.
100. Рисунок 3.28. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 30 x 23 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-497. Фото автора.
101. Рисунок 3.29. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-560. Фото автора.
102. Рисунок 3.30. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-550. Фото автора.

103. Рисунок 3.31. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-555. Фото автора.
104. Рисунок 3.32. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24 x 31,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-515. Фото автора.
105. Рисунок 3.33. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 22,5 x 30 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-516. Фото автора.
106. Рисунок 3.34. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34 x 26 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-531. Фото автора.
107. Рисунок 3.35. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 29,2 x 45 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-559. Фото автора.
108. Рисунок 3.36. — Головной платок для экспорта в Туркестан, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 29,2 x 45 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-523. Фото автора.
109. Рисунок 3.37. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-521. Фото автора.
110. Рисунок 3.38. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 31 x 36 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-522. Фото автора.
111. Рисунок 3.39. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 25,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-520. Фото автора.

112. Рисунок 3.40. — Платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Даниловская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-575. Фото автора.
113. Рисунок 3.41. — Платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Даниловская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-576. Фото автора.
114. Рисунок 4.1. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 35 x 50 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-587. Фото автора.
115. Рисунок 4.2. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 27 x 49 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-582. Фото автора.
116. Рисунок 4.3. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 29 x 49 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-581. Фото автора.
117. Рисунок 4.4. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 29 x 50 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-583. Фото автора.
118. Рисунок 4.5. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34 x 48 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-579. Фото автора.
119. Рисунок 4.6. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 46 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-580. Фото автора.
120. Рисунок 4.7. — Ткань декоративная, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-584. Фото автора.
121. Рисунок 4.8. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 28,5 x 49,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-585. Фото автора.

122. Рисунок 4.9. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 50 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-586. Фото автора.
123. Рисунок 4.10. — Ситец декоративный, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань (креп), механическая печать, 34 x 50 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-600. Фото автора.
124. Рисунок 5.1. — Ручная набивная машина работы И. А. Филатова из города Сапожа, Рязанская губерния // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб., 1913. Т. 1. С. 458.
125. Рисунок 5.2. — Миниатюра Д. Н. Буторина «Набойная изба» с изображением процесса производства печатных тканей, 1926 // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 10.
126. Рисунок 5.3. — Набойка холста ручным способом // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб., 1913. Т. 1. С. 440.
127. Рисунок 5.4. — Перенос рисунка на печатную форму // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 88.
128. Рисунок 5.5. — Создание рельефа на деревянной форме // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 90.
129. Рисунок 5.6. — Создание рельефа на деревянной форме путем инкрустации металлических пластин и иголок // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 93.
130. Рисунок 6.1. — Современный вид на фасад Шлиссельбургской мануфактуры. Адрес: Ленинградская область, город Шлиссельбург, ул. Фабричный остров 2а. // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/M273> (дата обращения: 24.11.2022).
131. Рисунок 6.2. — Расположение крупнейших ситцевых производств Санкт-Петербурга и Ленинградской области второй половины XVIII —

начала XX вв. // RetroMap. URL:
http://retromap.ru/1418959_z12_59.906672,30.638122 (дата обращения:
14.12.2022).

132. Рисунок 7.1. — Графическая прорисовка тактильной модели на основе текстильного образца // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-589.
133. Рисунок 7.2. — Отрисованный фрагмент текстильного образца. Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-506. Фото автора.
134. Рисунок 7.3. — Реконструкция орнамента текстильного образца. Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-509. Фото автора.

Альбом иллюстраций

1. Фабричные клейма Санкт-Петербургских ситценабивных производств



Рисунок 1.1. — Набойка (оборотная сторона) с изображением клейма Красносельской мануфактуры, XVIII в., лен, ручная печать, 60 x 60 см, Красносельская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-368. Фото автора



Рисунок 1.2. — Клеймо Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-556. Фото автора



Рисунок 1.3. — Образец клейма и номера рисунка «Рисунок № 394» Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-555. Фото автора

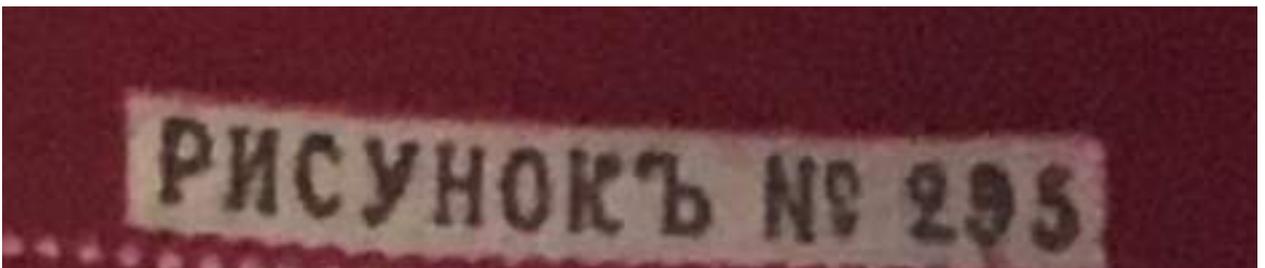


Рисунок 1.4. — Образец номера рисунка «Рисунок № 295» Шлиссельбургской мануфактуры, XIX в., хлопок, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-534. Фото автора



Рисунок 1.5. — Образец ткани с изображением клейма Шлиссельбургской мануфактуры // Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 148



Рисунок 1.6. — Печать ситценабивной фабрики им. Петра Алексеева, 1917–1941 гг., металл, гравировка, 5,5 x 4,0 x 2,5 см, Ленинградская обл., Шлиссельбург

//

Музей истории города Шлиссельбурга. № ИБ-292

2. Раппортные плательные ткани



Рисунок 2.1. — Подкладка походного шатра царя Алексея Михайловича, вторая половина XVII в., набойка // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 74 (А)



Рисунок 2.2. — Набойка, XVIII в., лен, ручная печать, 60 х 60 см, Красносельская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-368. Фото автора

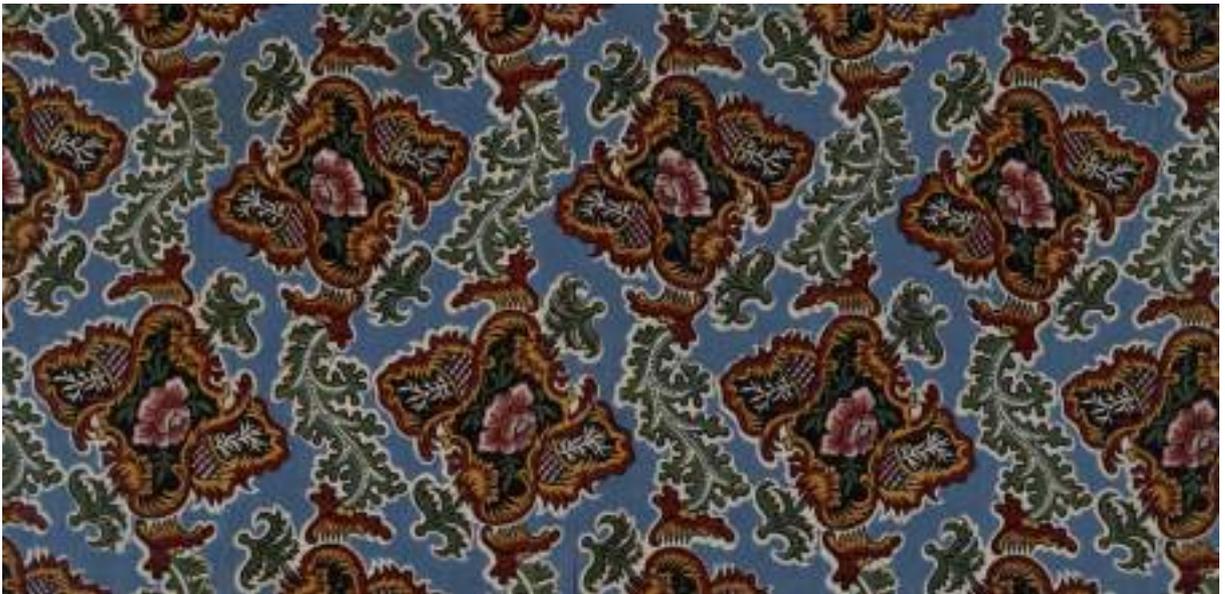


Рисунок 2.3. — Ситец декоративный, середина XIX в., х/б ткань, механическая печать, 66 x 30 см, фабрика Ф. Битепажа // Государственный Эрмитаж: электронный каталог. Т-14561. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/349603?fund=40&fundcoll=1267815994&maker=20251&index=0> (дата обращения: 01.09.2022)



Рисунок 2.4. — Ситец декоративный, середина XIX в., х/б ткань, механическая печать, 68 x 65 см, фабрика Ф. Битепажа, Россия // Государственный Эрмитаж: электронный каталог. Т-14560. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/349602?fund=40&fundcoll=1267815994&maker=20251&index=1> (дата обращения: 01.09.2022)



Рисунок 2.5. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-769-119. Фото
автора



Рисунок 2.6. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного

искусства

СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-746-96. Фото автора

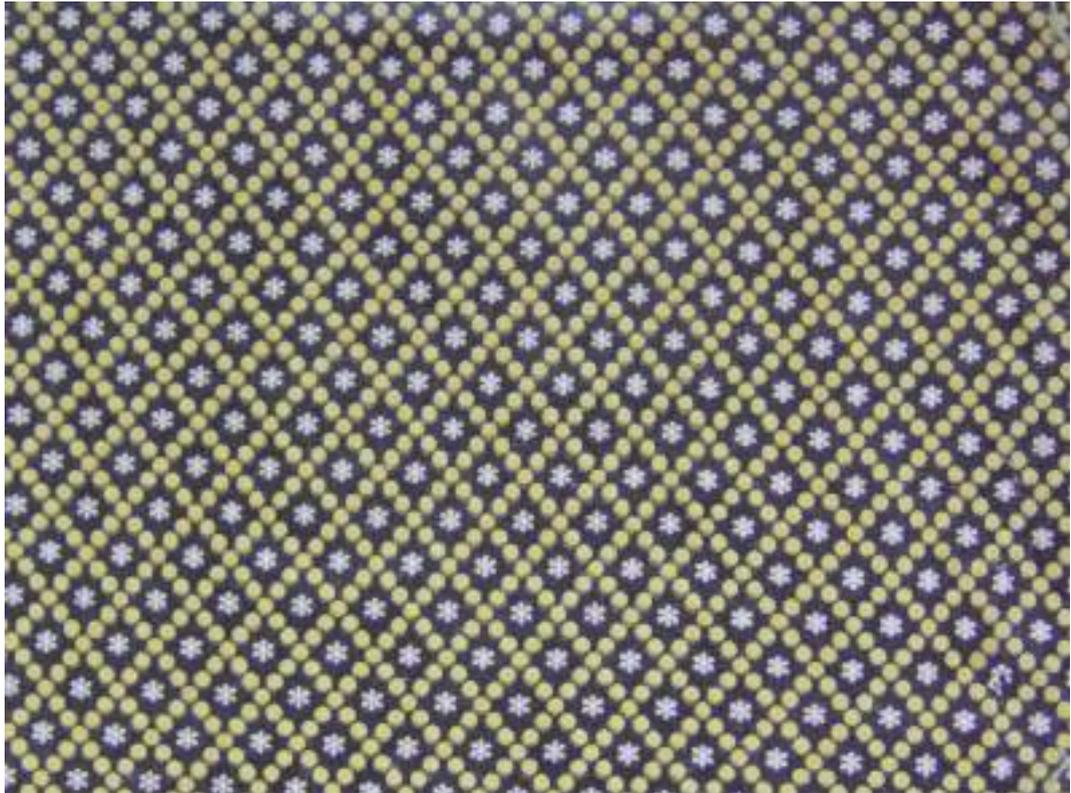


Рисунок 2.7. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-668-18. Фото
автора



Рисунок 2.8. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-671-21. Фото
автора



Рисунок 2.9. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-674-24. Фото
автора



Рисунок 2.10. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-752-102. Фото
автора



Рисунок 2.11. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-785-135. Фото
автора



Рисунок 2.12. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-787-137. Фото
автора

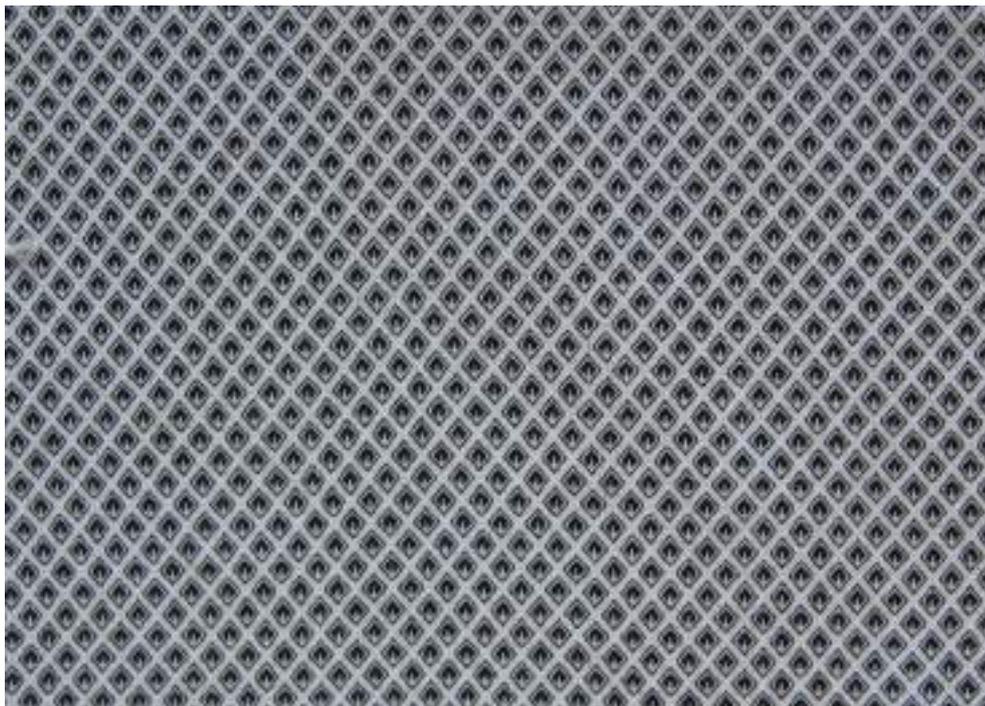


Рисунок 2.13. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-788-138. Фото
автора



Рисунок 2.14. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-786-136. Фото
автора

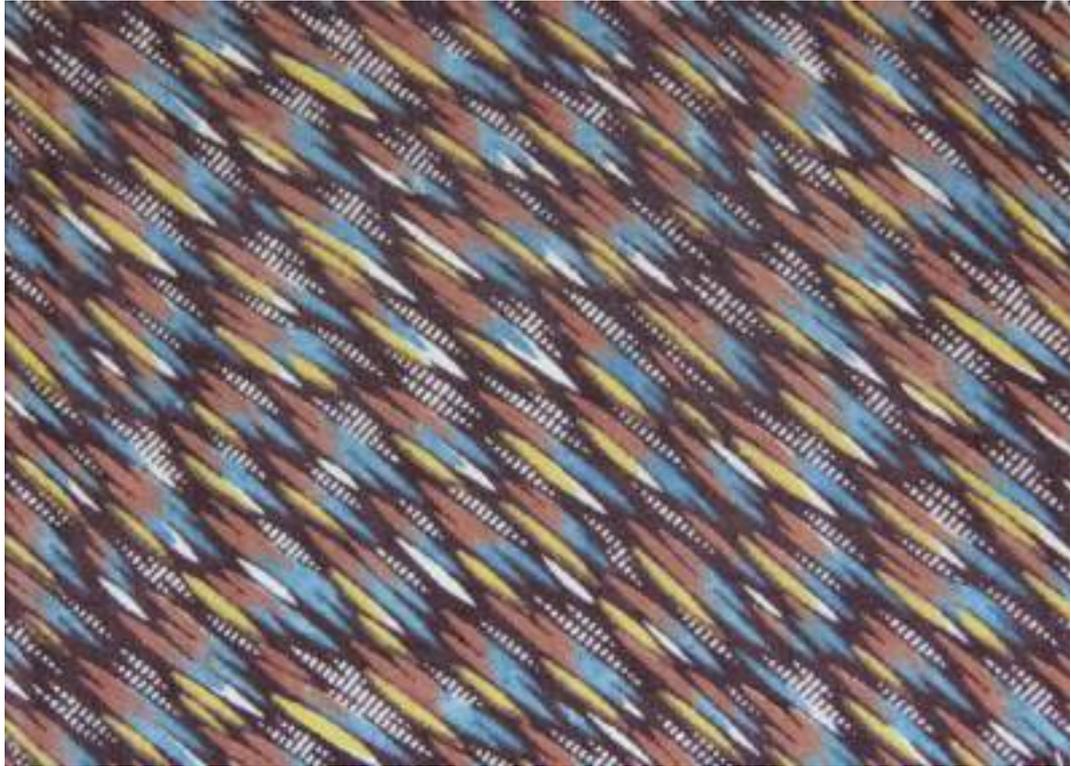


Рисунок 2.15. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-707-57. Фото
автора



Рисунок 2.16. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-701-51. Фото
автора

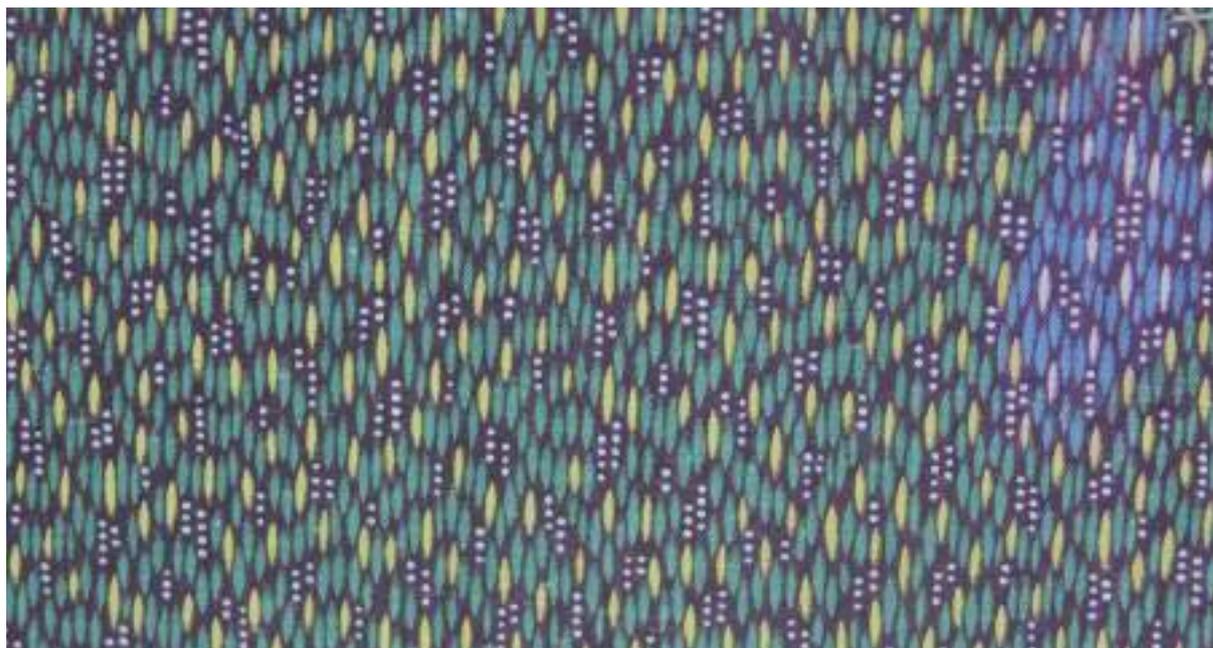


Рисунок 2.17. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-734-84. Фото
автора



Рисунок 2.18. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-768-118. Фото автора

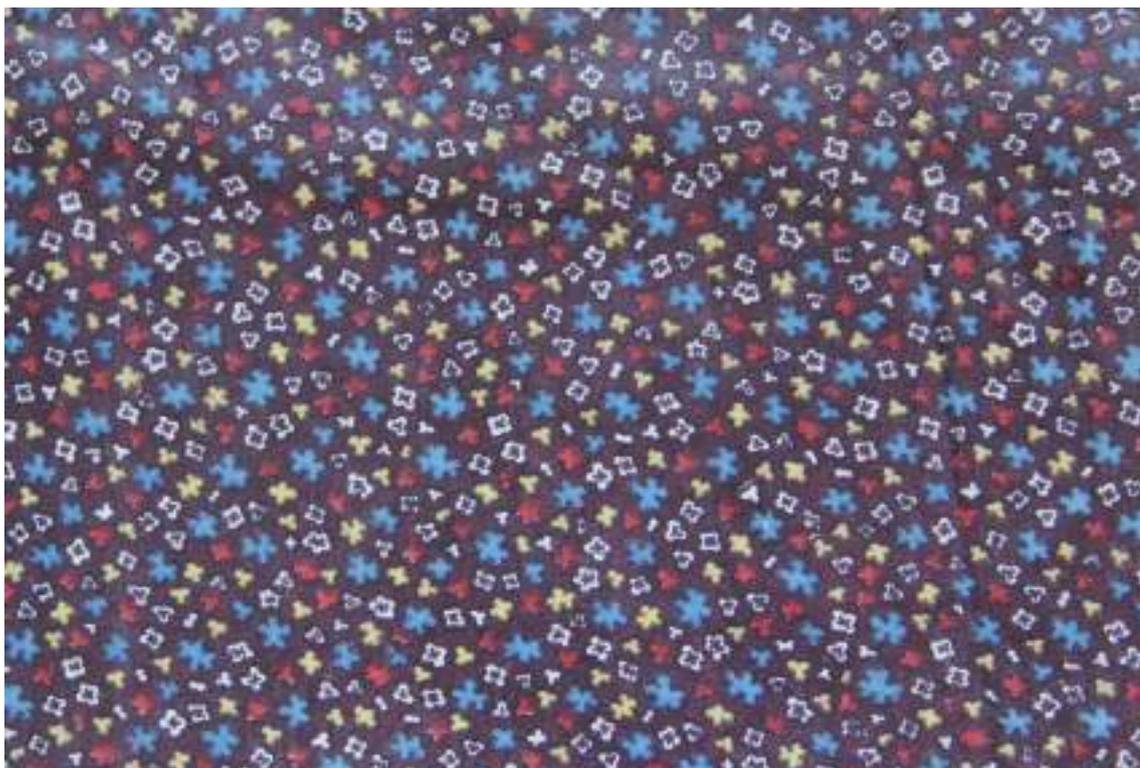


Рисунок 2.19. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
 Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-692-42. Фото
 автора



Рисунок 2.20. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-761-111. Фото
автора



Рисунок 2.21. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-705-55. Фото
автора



Рисунок 2.22. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-3864. Фото
автора

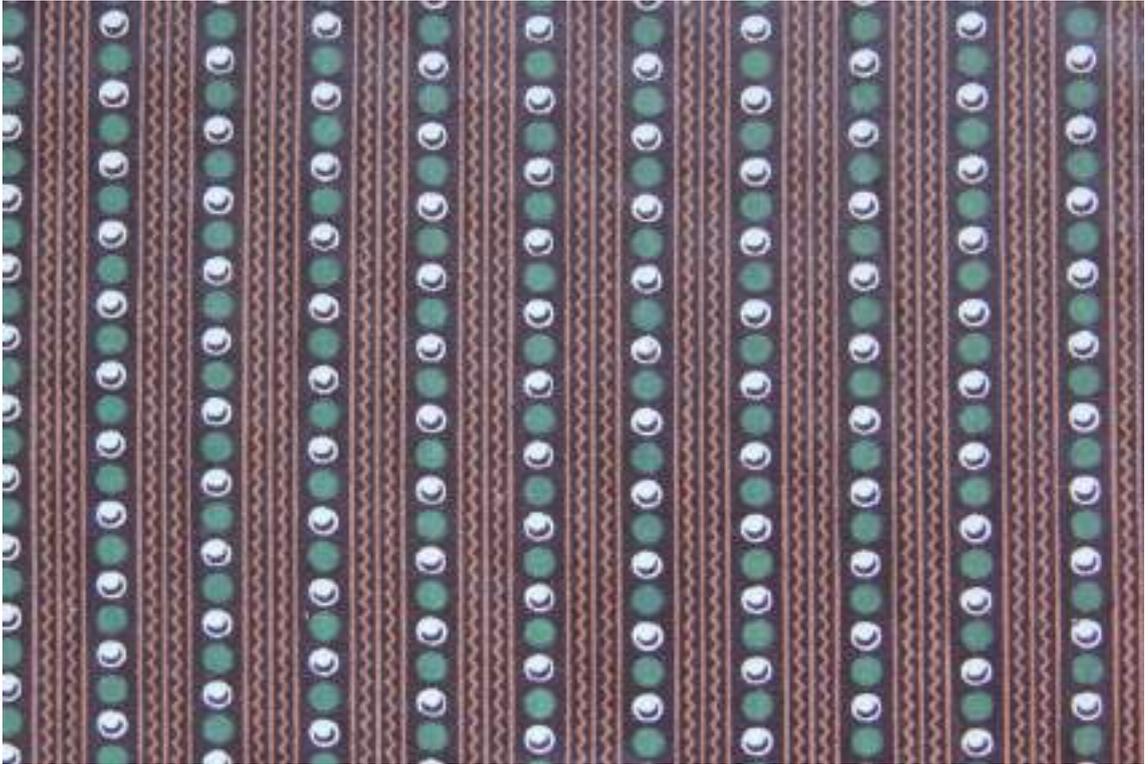


Рисунок 2.23. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-696-46. Фото
автора



Рисунок 2.24. — Ткань платьевая, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-686-31. Фото
автора



Рисунок 2.25. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
 Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-735-85. Фото
 автора

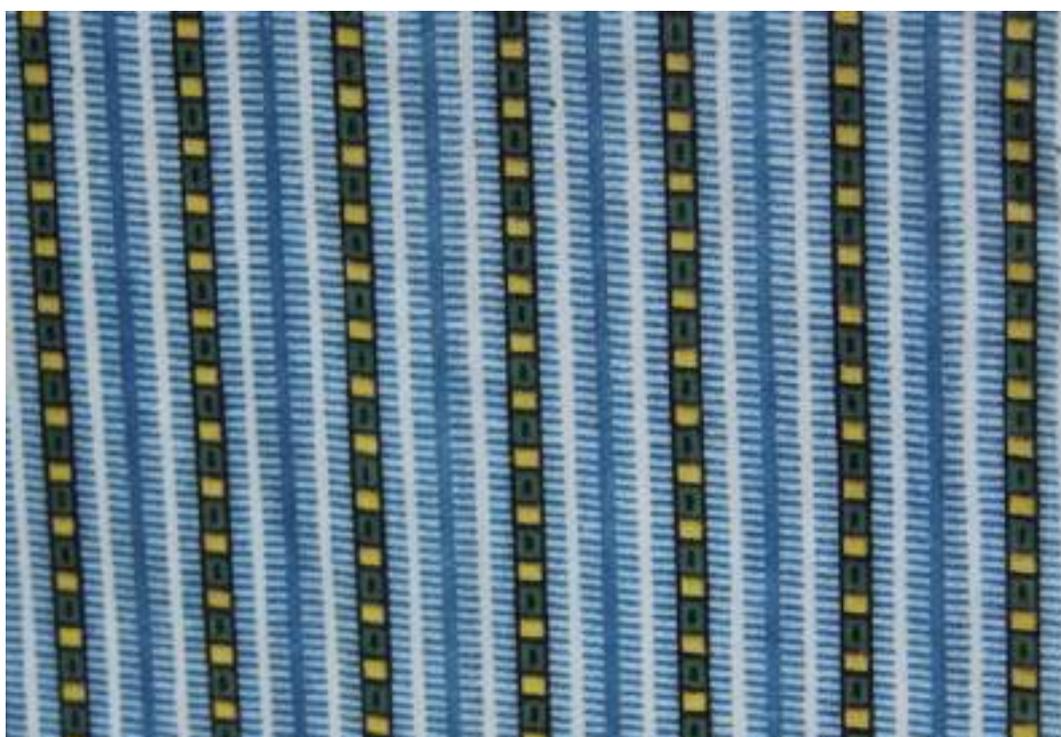


Рисунок 2.26. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-742-92. Фото
автора



Рисунок 2.27. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-739-89. Фото
автора



Рисунок 2.28. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-700-50. Фото
автора



Рисунок 2.29 Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-660-10. Фото
автора



Рисунок 2.30. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-677-27. Фото
автора



Рисунок 2.31. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-679-29. Фото
автора



Рисунок 2.32. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-653-3. Фото
автора

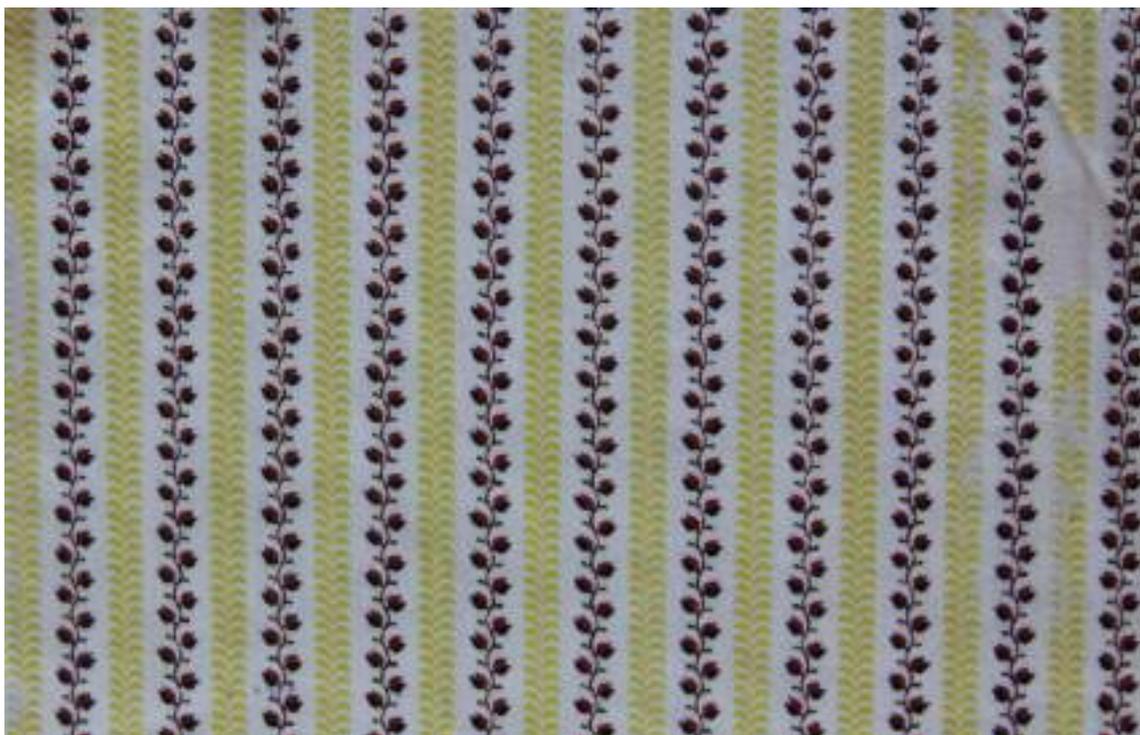


Рисунок 2.33. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-762-112. Фото
автора



Рисунок 2.34. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-727-77. Фото автора



Рисунок 2.35. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-772-122. Фото
автора



Рисунок 2.36. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-773-123. Фото
автора

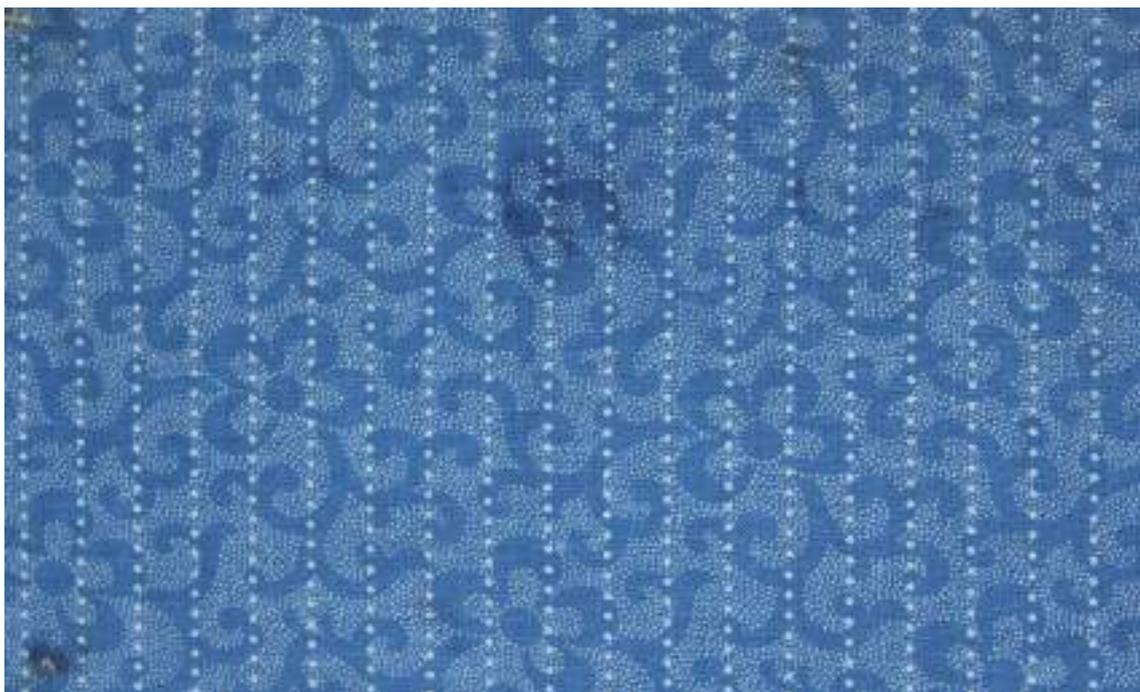


Рисунок 2.37. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-775-125. Фото
автора



Рисунок 2.38. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-771-121. Фото
автора



Рисунок 2.39. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-779-109. Фото
автора

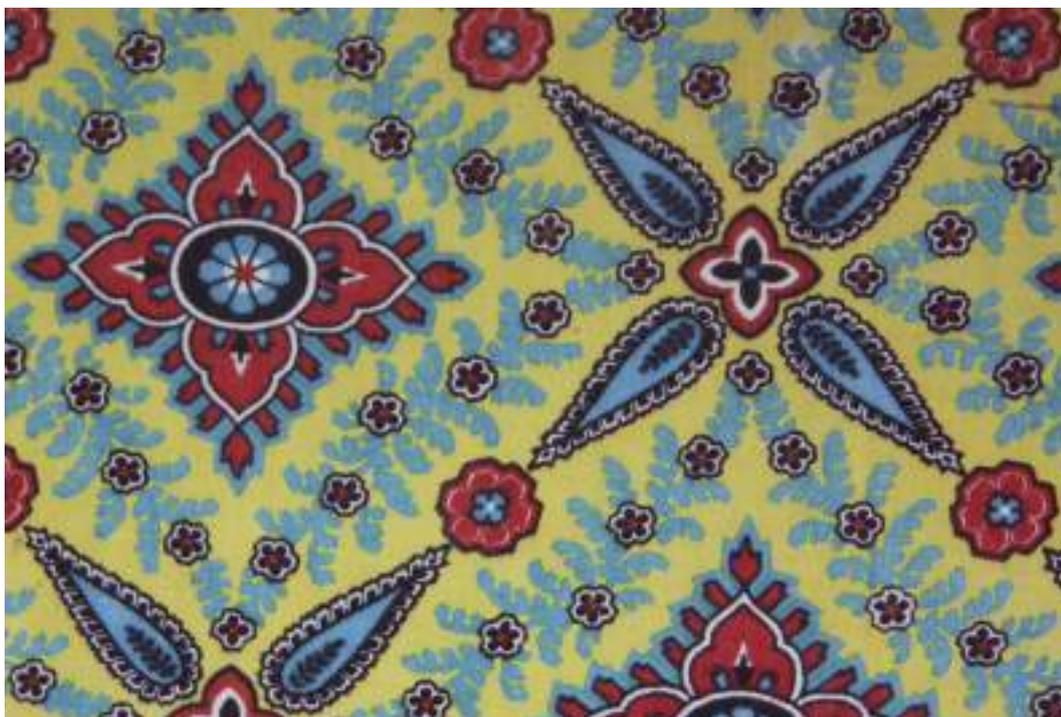


Рисунок 2.40. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-731-81. Фото
автора



Рисунок 2.41. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-778-128. Фото
автора

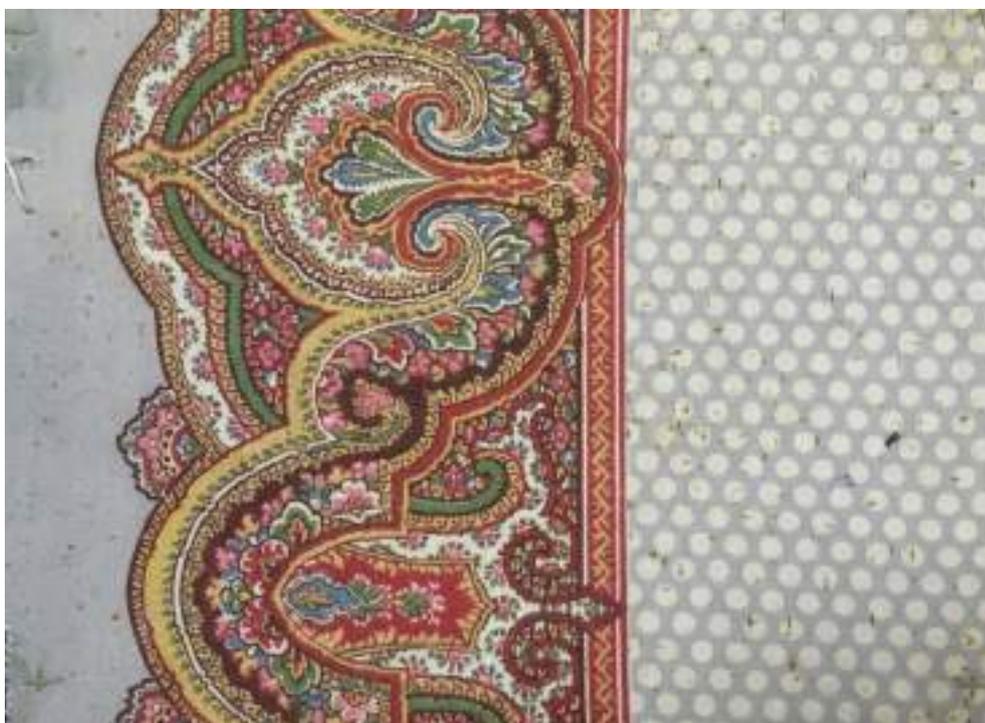


Рисунок 2.42. — Ткань плательная, 1915 г., х/б ткань, механическая печать,
Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им.

А. Л. Штигица.
ТК-1828. Фото автора



Рисунок 2.43. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-781-131. Фото
автора



Рисунок 2.44. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-783-183. Фото
автора



Рисунок 2.45. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-784-134. Фото
автора



Рисунок 2.46. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-774-124. Фото
автора

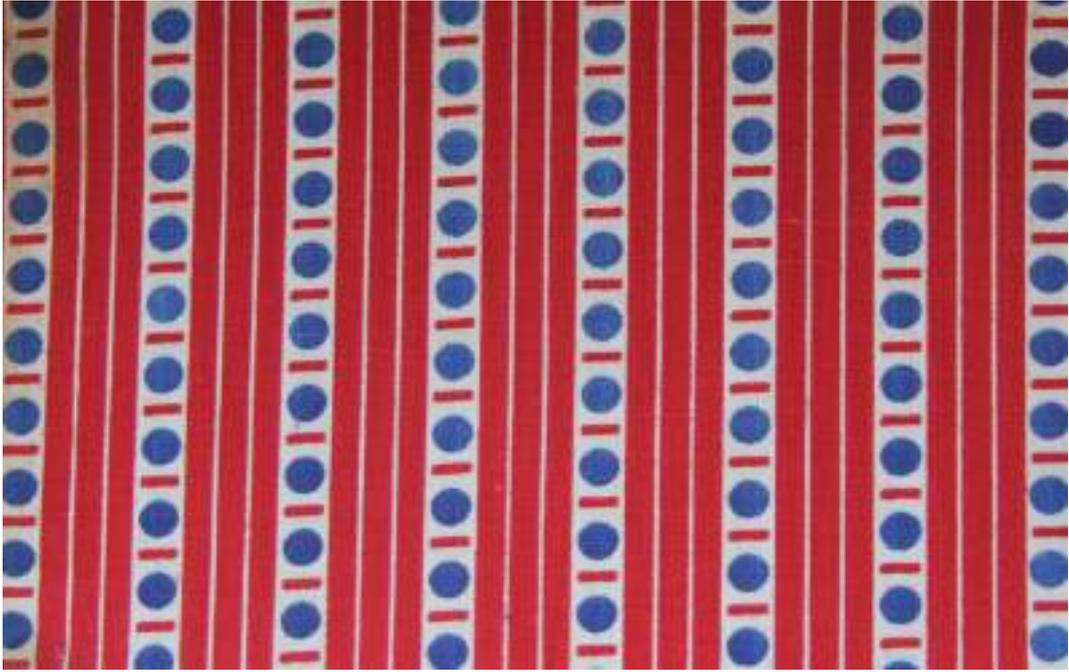


Рисунок 2.47. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
 Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-777-127. Фото
 автора



Рисунок 2.48. — Ситцевая ткань, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-780-130. Фото
автора



Рисунок 2.49. — Ситцевая ткань, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //
 Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-782-132. Фото
 автора



Рисунок 2.50. — Ткань ситцевая, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, Россия, Шлиссельбург //

Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-776-126. Фото
автора



Рисунок 2.51. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2645-118. Фото автора



Рисунок 2.52. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2259-190. Фото автора



Рисунок 2.53. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-447. Фото автора



Рисунок 2.54. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2727-170. Фото автора



Рисунок 2.55. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2342-273. Фото автора



Рисунок 2.56. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2373-304. Фото автора



Рисунок 2.57. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2680-123. Фото автора

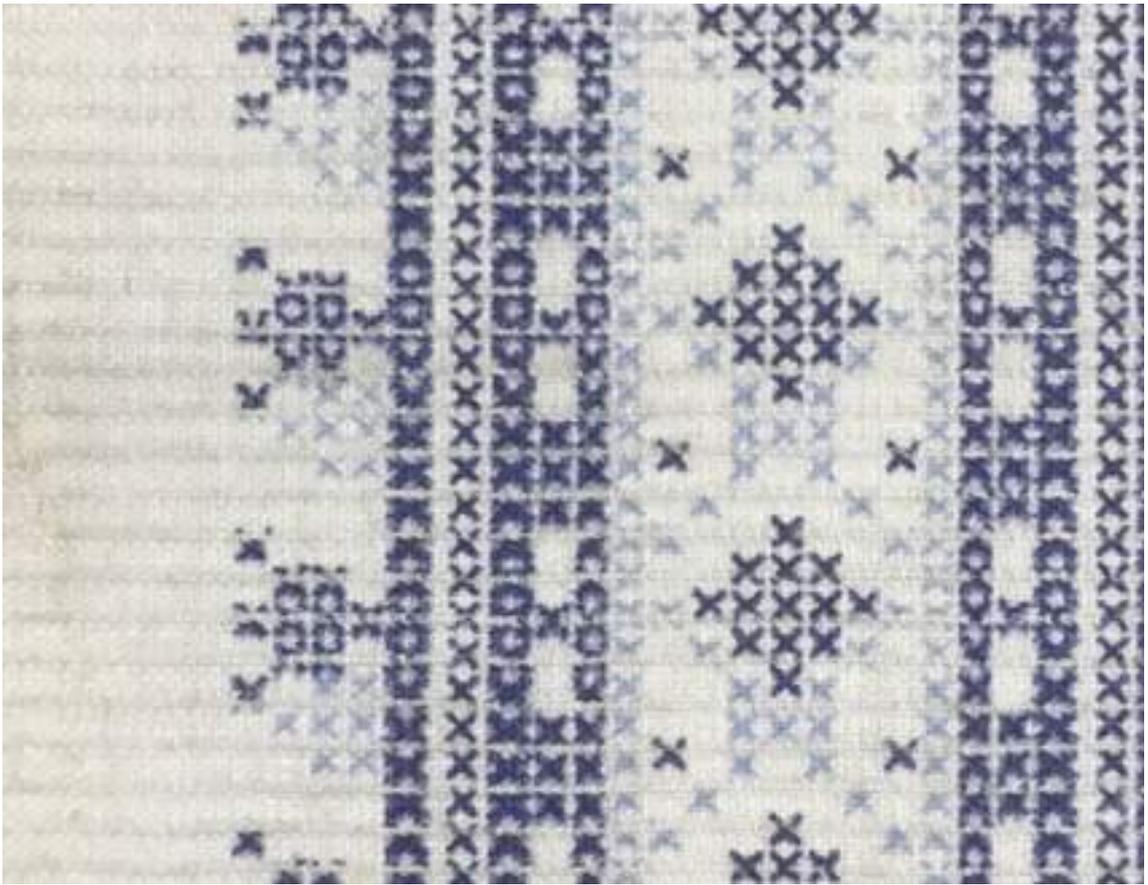


Рисунок 2.58. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2886-329. Фото автора



Рисунок 2.59. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2876-319. Фото автора

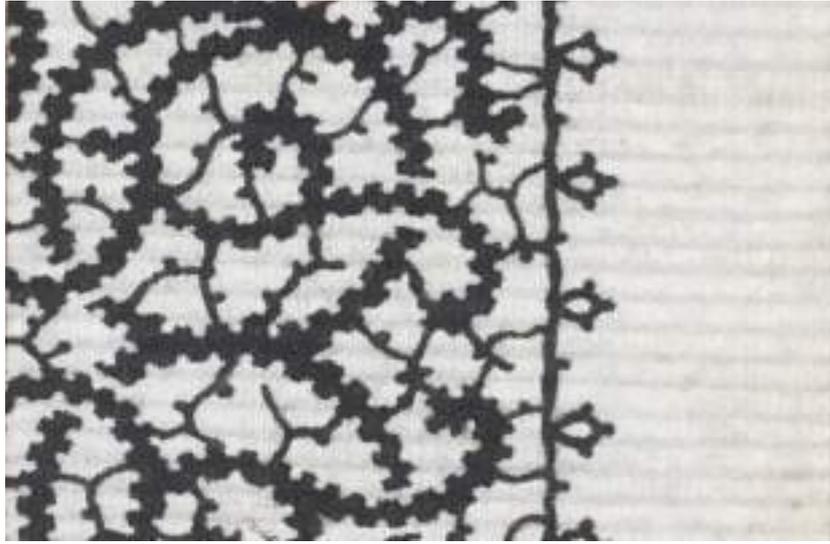


Рисунок 2.60. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2884-327. Фото автора



Рисунок 2.61. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-3676-223. Фото автора



Рисунок 2.62. — Ткань ситцевая, х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-2360-291. Фото автора



Рисунок 2.63. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Папка В. Лямина № 776. ТК-2667-110. Фото автора



Рисунок 2.64. — Ткань плательная, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Папка В. Лямина № 776. ТК-2797-240. Фото автора



Рисунок 2.65. — Ситец кумачовый, 1863 г., фабрика торгового дома А. и А. И. Барановых // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 175

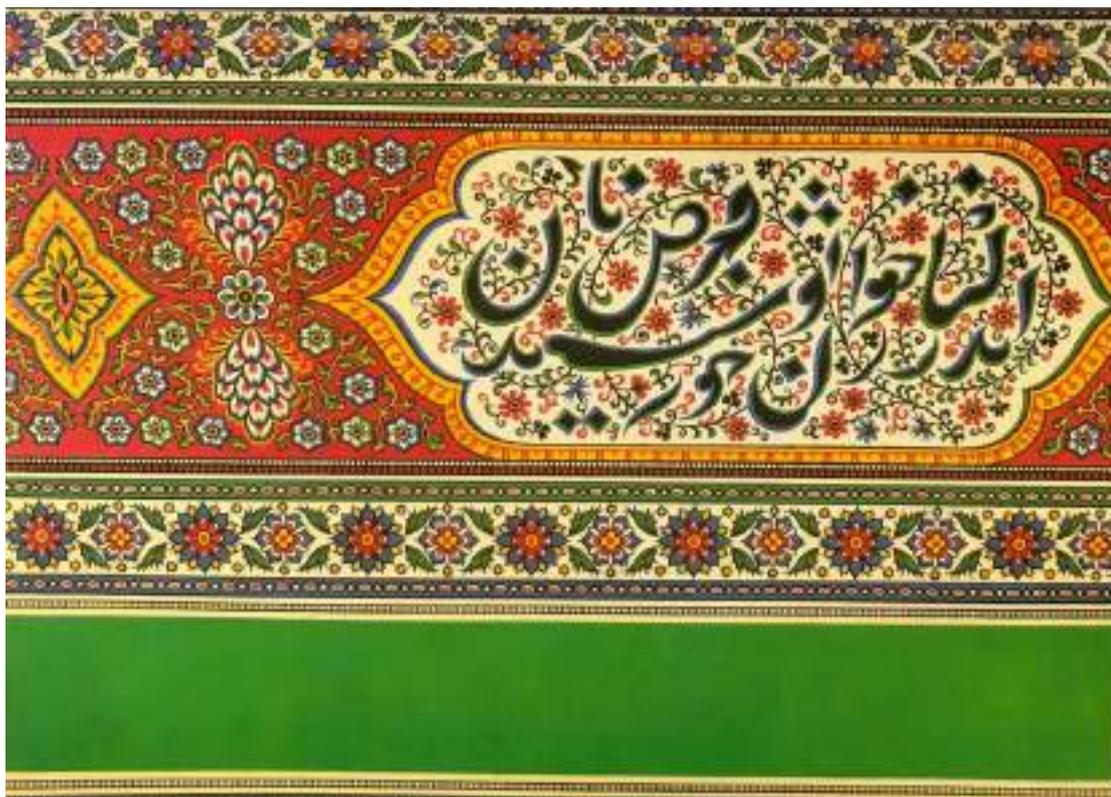


Рисунок 2.66. — Образец ситца 1896 г., произведенного на фабрике «Прасковья Витова и сыновья» // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 168

3. Платочные композиции

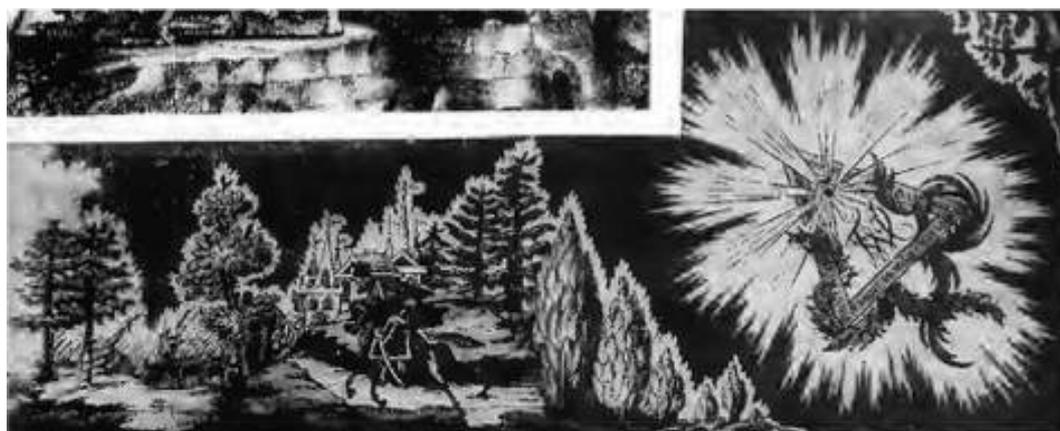


Рисунок 3.1. — Деталь мемориального платка, 1814 г., шелк, ручная печать, фабрика Эдуарда Рейнера, Швейцария, Обермейлен // Forrer R. Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen von R. Forrer. Strassburg, 1894. P. 37–38 (Fig.)



Рисунок 3.2. — Платок, 1830-е гг., хлопок, ручная набойка, 70 x 73 см, неизвестное производство, Петербург // Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII — начало XX вв. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 159



Рисунок 3.3. — Платок, 1830-е гг., хлопок, ручная набойка, 70 x 73 см,
неизвестное производство, Петербург //
Гордеева О. Г., Ефимова Л. В., Кузнецова М. А. Русские узорные ткани. XVII —
начало XX вв. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. С. 159



Рисунок 3.4. — Головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-552. Фото автора



Рисунок 3.5. — Головной платок детский, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 20,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-547. Фото автора



Рисунок 3.6. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34,5 x 24 см Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-512. Фото автора



Рисунок 3.7. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-544. Фото автора



Рисунок 3.8. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-543. Фото автора



Рисунок 3.9. — Головной платок (?), скатерть (?), конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 21,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-545. Фото автора



Рисунок 3.10. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 24 x 31 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-537. Фото автора



Рисунок 3.11. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
 х/б ткань, механическая печать, 25,5 x 31 см, Россия, Шлиссельбург //
 Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-538. Фото автора



Рисунок 3.12. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 36 x 24 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-558. Фото автора



Рисунок 3.13. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 20,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-553. Фото автора

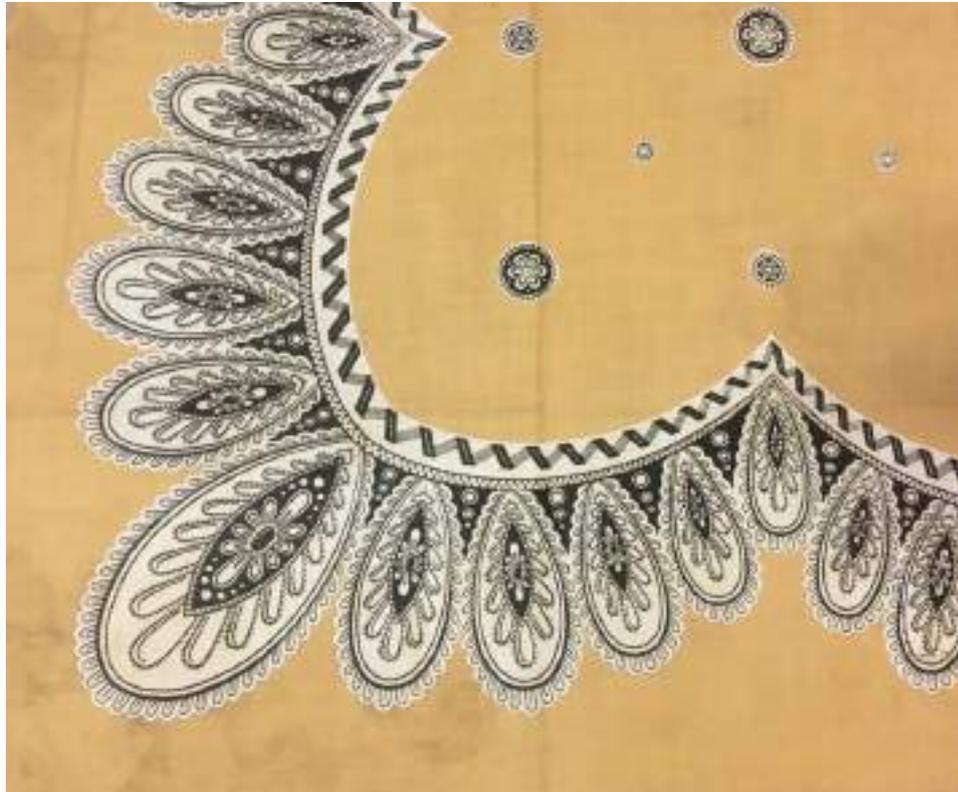


Рисунок 3.14. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 24 x 31,5 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-562. Фото автора



Рисунок 3.15. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34 x 31 см, Россия, Шлиссельбург // Музей
прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-534. Фото автора



Рисунок 3.16. — Головной платок для экспорта в Туркестан, конец XIX — начало
XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 26 x 29 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-510. Фото автора



Рисунок 3.17. — Головной платок детский, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24,5 x 30 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-525. Фото автора



Рисунок 3.18. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-509. Фото автора



Рисунок 3.19. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34 x 30 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-508. Фото автора



Рисунок 3.20. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34,4 x 22,5 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-536. Фото автора



Рисунок 3.21. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 33 x 26 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-533. Фото автора



Рисунок 3.22. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 25 x 32 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-529. Фото автора

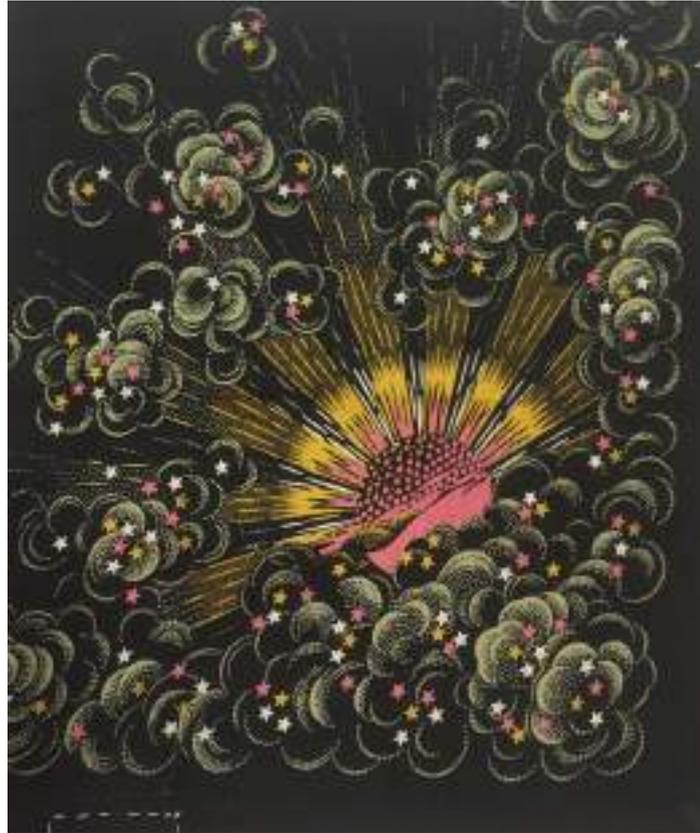


Рисунок 3.23. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 29 x 33,5 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-546. Фото автора



Рисунок 3.24. — Головной платок, XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 25 x 33,8 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-507. Фото автора



Рисунок 3.25. — Головной платок, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 25 x 33,8 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-542. Фото автора



Рисунок 3.26. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 30 x 27 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-502. Фото автора



Рисунок 3.27. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 30 x 27 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-535. Фото автора



Рисунок 3.28. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 30 x 23 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-497. Фото автора



Рисунок 3.29. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-560. Фото автора

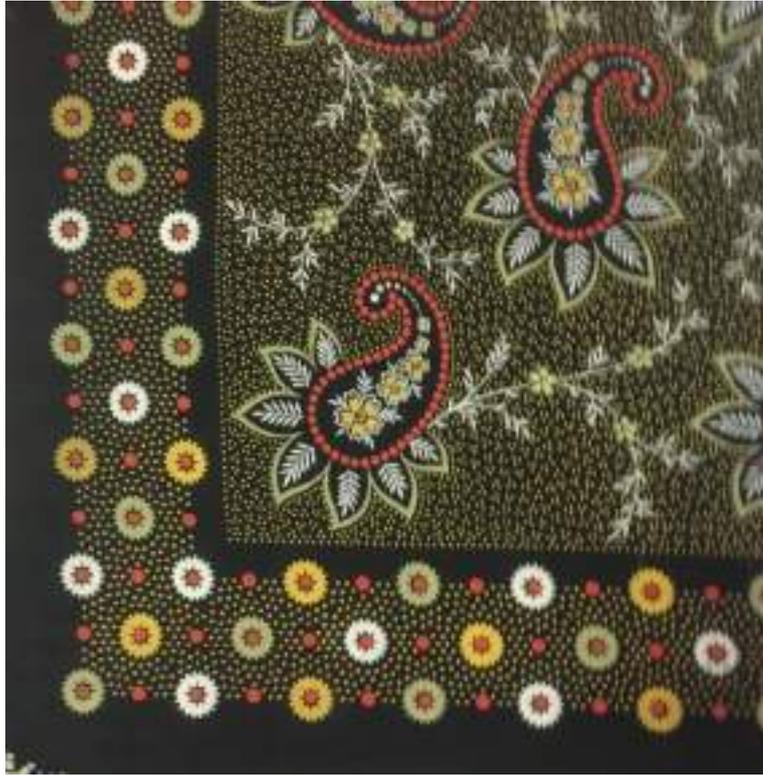


Рисунок 3.30. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-550. Фото автора

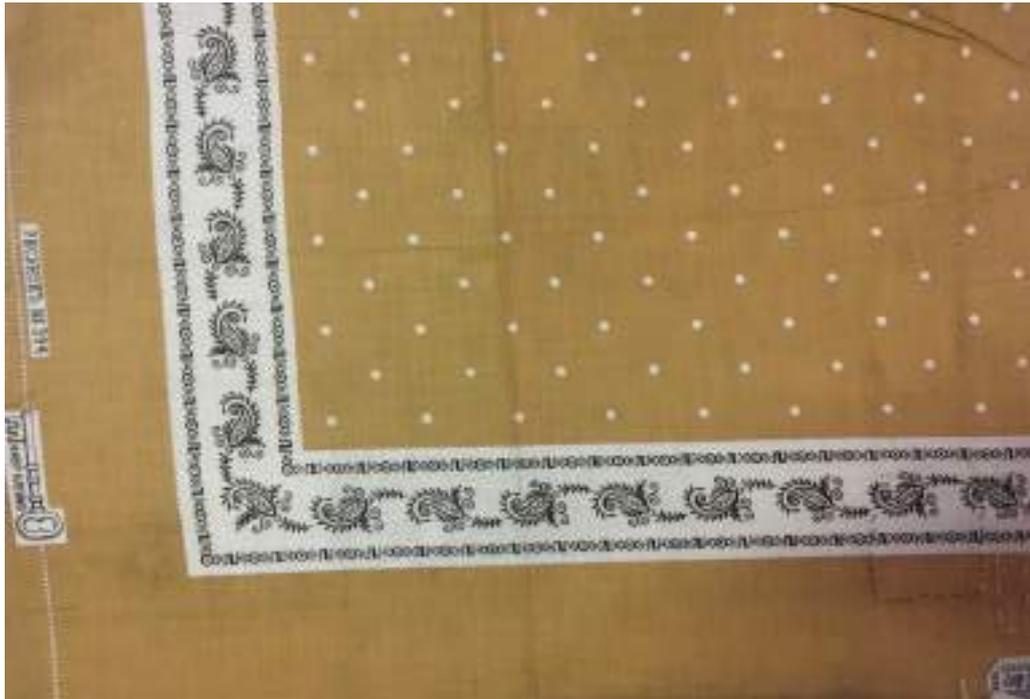


Рисунок 3.31. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 27 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-555. Фото автора



Рисунок 3.32. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 24 x 31,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-515. Фото автора



Рисунок 3.33. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 22,5 x 30 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-516. Фото автора



Рисунок 3.34. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 34 x 26 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-531. Фото автора



Рисунок 3.35. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 29,2 x 45 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-559. Фото автора



Рисунок 3.36. — Головной платок для экспорта в Туркестан, конец XIX — начало
XX вв.,

х/б ткань, механическая печать, 29,2 x 45 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-523. Фото автора



Рисунок 3.37. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 25 x 31 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-521. Фото автора



Рисунок 3.38. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 31 x 36 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-522. Фото автора



Рисунок 3.39. — Головной платок, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань, механическая печать, 33 x 25,5 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-520. Фото автора



Рисунок 3.40. — Платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Даниловская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-575. Фото автора

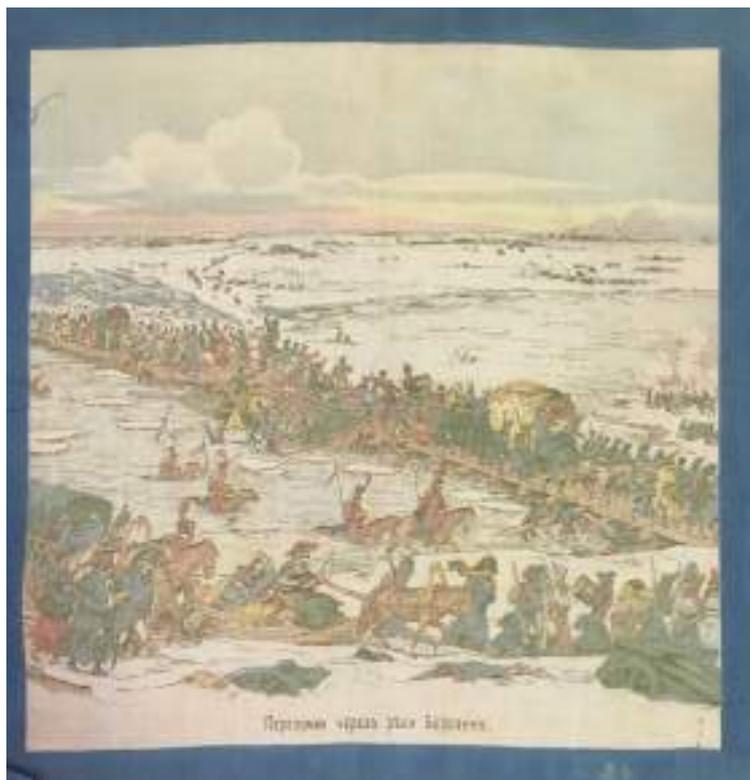


Рисунок 3.41. — Платок носовой, XIX в. х/б ткань, механическая печать, Даниловская мануфактура, Россия // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-576. Фото автора

4. Раппортные декоративные ткани



Рисунок 4.1. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 35 x 50 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-587. Фото автора



Рисунок 4.2. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 27 x 49 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-582. Фото автора



Рисунок 4.3. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 29 x 49 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-581. Фото автора



Рисунок 4.4. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 29 x 50 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-583. Фото автора



Рисунок 4.5. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34 x 48 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-579. Фото автора



Рисунок 4.6. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 33 x 46 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-580. Фото автора



Рисунок 4.7. — Ткань декоративная, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 34,5 x 32 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-584. Фото автора



Рисунок 4.8. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 28,5 x 49,5 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-585. Фото автора



Рисунок 4.9. — Ситец декоративный, XIX — начало XX вв.,
х/б ткань, механическая печать, 33 x 50 см, Россия, Шлиссельбург //
Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-586. Фото автора



Рисунок 4.10. — Ситец декоративный, конец XIX — начало XX вв., х/б ткань (креп), механическая печать, 34 x 50 см, Россия, Шлиссельбург // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ТК-600. Фото автора

5. Технология производства печатных ситцевых тканей

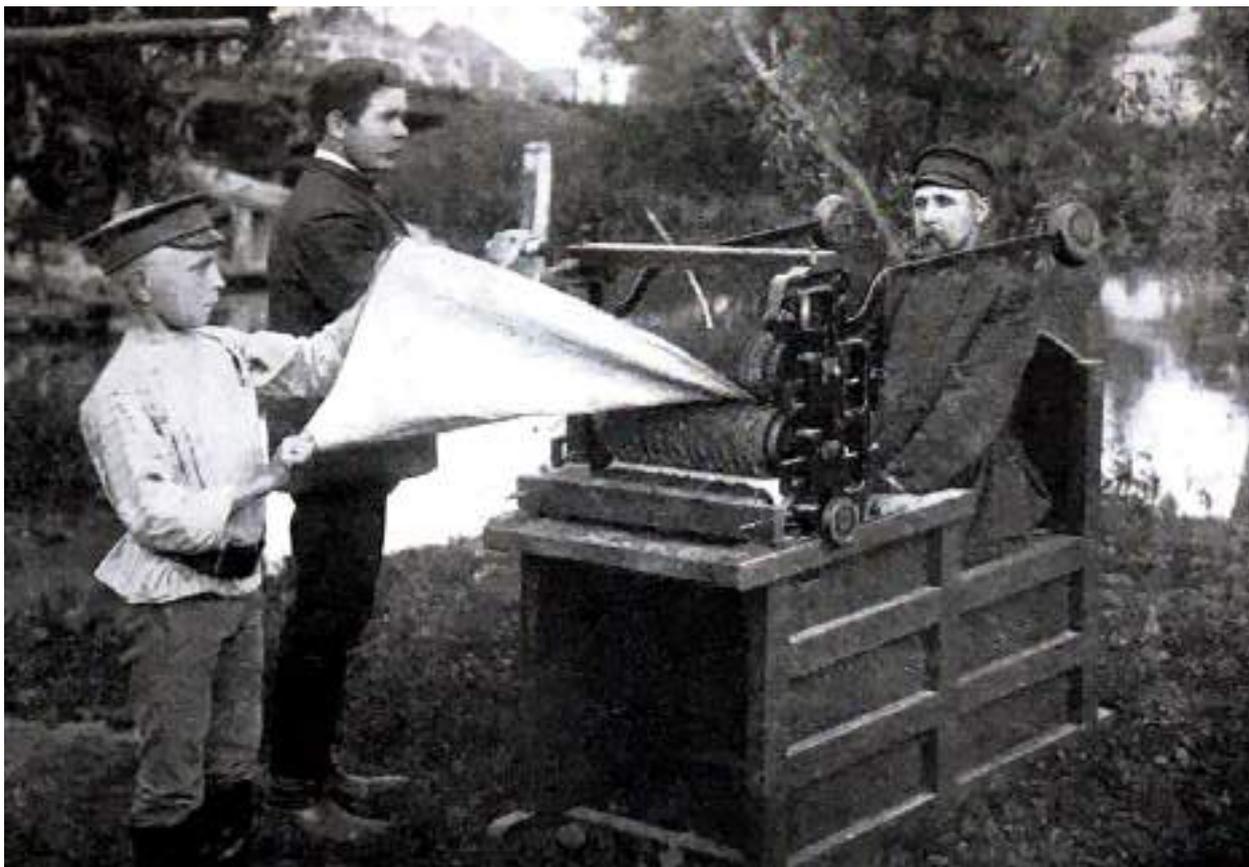


Рисунок 5.1. — Ручная набивная машина работы И. А. Филатова
из города Сапожа, Рязанская губерния //
Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб., 1913. Т. 1. С. 458

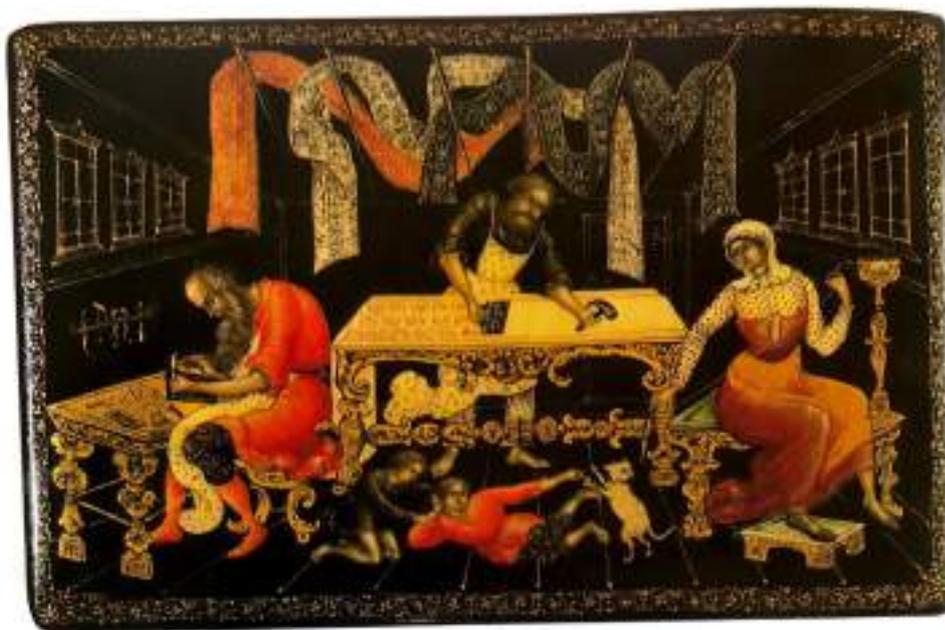


Рисунок 5.2. — Миниатюра Д. Н. Буторина «Набойная изба» с изображением процесса производства печатных тканей, 1926 г. // Ивановские ситцы: альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 10

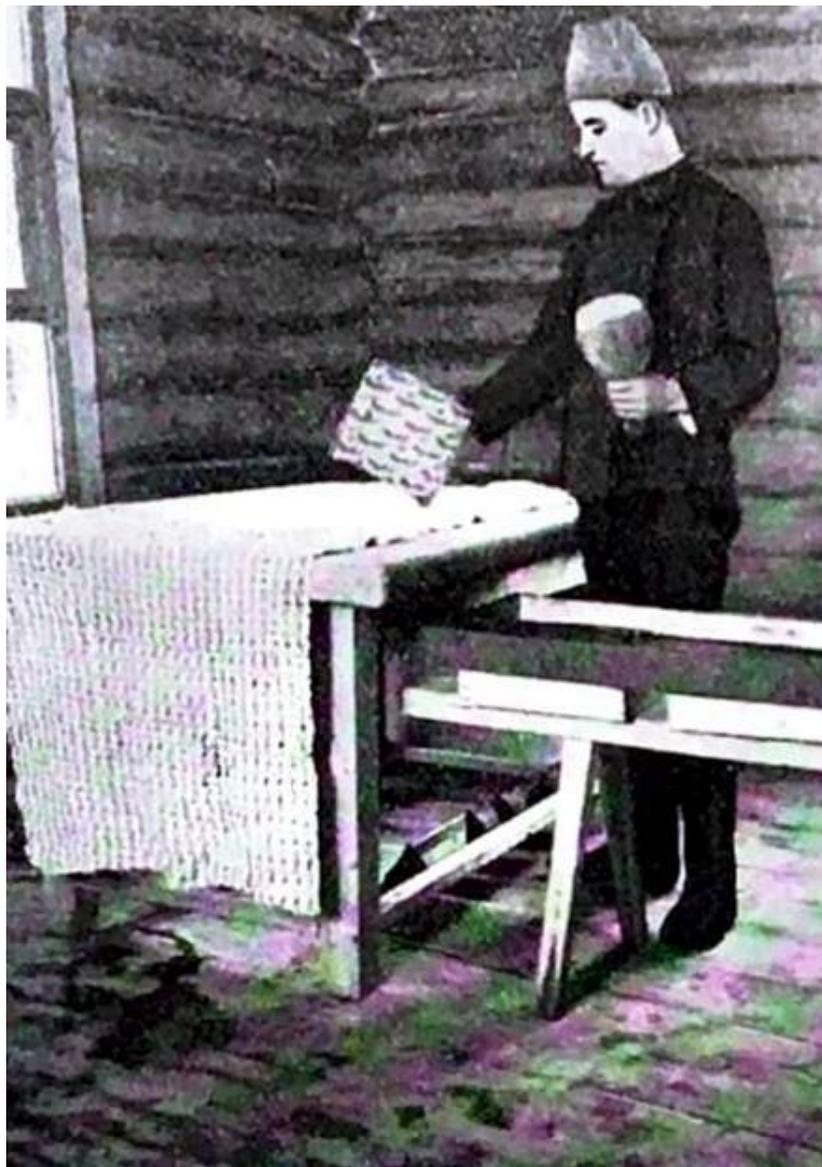


Рисунок 5.3. — Набойка холста ручным способом // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб., 1913. Т. 1. С. 440



Рисунок 5.4. — Перенос рисунка на печатную форму // Соболев Н. Н.
Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912.
С. 88



Рисунок 5.5. — Создание рельефа на деревянной форме // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 90



Рисунок 5.6. — Создание рельефа на деревянной форме путем инкрустации металлических пластин и иголок // Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. С. 93

6. Расположение наиболее крупных Санкт-Петербургских ситценабивных производств второй половины XVIII — начала XX вв.



Рисунок 6.1. — Современный вид на фасад Шлиссельбургской мануфактуры.
 Адрес: Ленинградская область, город Шлиссельбург, ул. Фабричный остров 2а //
 Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/M273> (дата обращения: 24.11.2022)

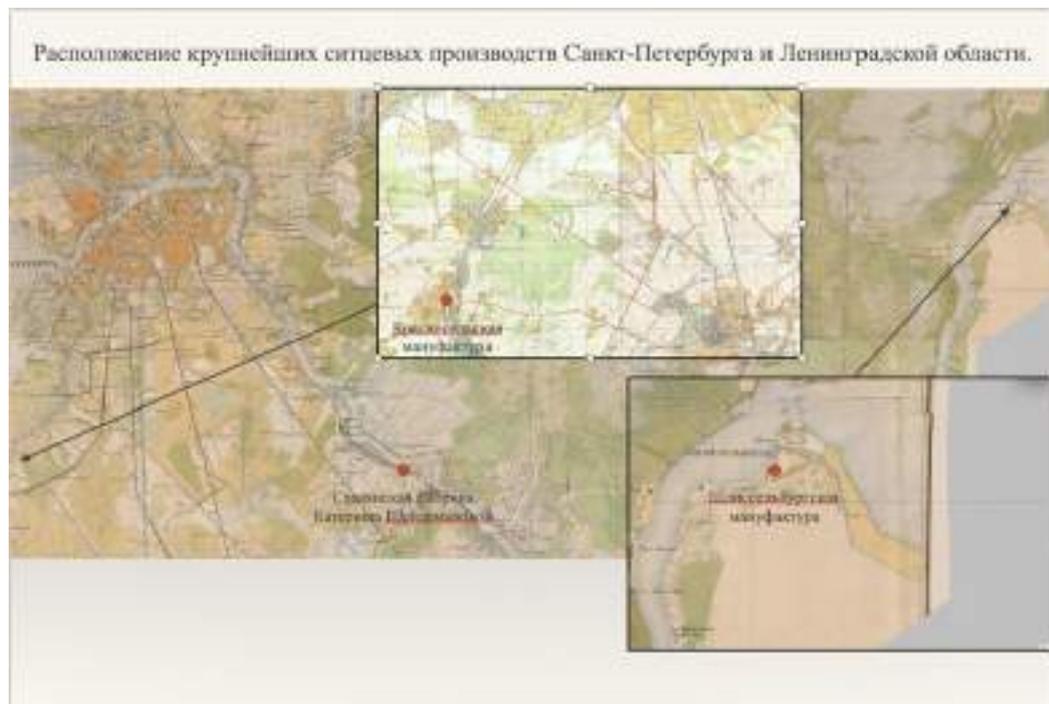


Рисунок 6.2. — Расположение крупнейших ситцевых производств Санкт-Петербурга и Ленинградской области второй половины XVIII — начала XX вв. //

RetroMap. URL: http://retromap.ru/1418959_z12_59.906672,30.638122
(дата обращения: 14.12.2022)