МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Широковских Маргарита Сергеевна

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И СТИЛЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Специальность: 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Том 1

Научный консультант:
доктор культурологии, профессор
заведующая кафедрой искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А.И. Герцена
Ольга Сергеевна Сапанжа

Санкт-Петербург
2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ЛЕНИНГРАДСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ 28

1.1. Ленинградский художественный текстиль 1920–1990-х гг.: историография вопроса 28

1.2. Ленинградский художественный текстиль в пространстве профессиональной и публичной коммуникации: экспонирование и презентация 47

1.3. Методологические основания изучения ленинградского текстиля как целостного художественного явления 68

1.4. Принципы и методы изучения произведений ленинградского художественного текстиля 92

ГЛАВА 2. СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕКСТИЛЯ В ЛЕНИНГРАДЕ КАК ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ 107

2.1. Класс ткацкого и набивного дела в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица 107

2.2. Социально-экономические факторы развития художественного текстиля в первой половине XX века и становление системы специального образования 123

2.3. Ленинградские вузы текстильного и художественно-промышленного профиля и система подготовки специалистов для производства 146

2.4. Производственные практики и программы международного обмена в образовательном процессе ленинградских вузов и на предприятиях художественной промышленности 168

ГЛАВА 3. ТЕКСТИЛЬНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ ЛЕНИНГРАДА: ИНСТИТУЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЗНАКИ 189

3.1. История развития текстильной промышленности Санкт-Петербурга-Ленинграда 189

3.2.Этнические мотивы в художественном оформлении плательного, декоративного и сувенирного текстиля советских фабрик 205

3.3. Раппортные композиции в тканях ситценабивной фабрики имени Веры Слуцкой и их взаимосвязь с советской модой 220

3.4. Текстиль сувенирного характера: производственное объединение «Новость» в системе художественной промышленности Ленинграда 241

ГЛАВА 4. АВТОРСКИЙ ТЕКСТИЛЬ ЛЕНИНГРАДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА 271

4.1. Искусство гобелена: темы, сюжеты, приемы и техники ткачества 271

4.2. Панно и занавесы для общественных и жилых интерьеров: роспись по ткани в ленинградском художественном текстиле 296

4.3. Текстильный коллаж и аппликация как формы художественного высказывания: от традиции к эксперименту 318

4.4. Современный петербургский текстиль: диалог поколений и перспективы развития новых направлений декоративного и изобразительного искусства 338

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 361

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 369

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена проблеме формирования и эволюции ленинградского художественного текстиля в его авторских и промышленных формах бытования как явления проектной культуры, ставшего результатом взаимодействия институциональных компонентов, определивших стилевую специфику произведений.

Актуальность темы исследования. В настоящее время в социальных и гуманитарных науках происходит переход на новый уровень осмысления историко-культурного опыта советской эпохи. В центре внимания оказываются новые артефакты, повседневные практики и пространство художественной культуры. Области, сочетающие авторское искусство и промышленное производство, еще недавно не входившие в круг специального научного интереса, стремительно включаются в проблематику современного искусствознания. Художественный текстиль – одна из таких предметных областей, ставшая в последнее десятилетие объектом искусствоведческого исследования, наряду с изучением тиражного фарфора[1], эмальерного и ювелирного производства[2], художественного стекла[3]. В центре внимания

[1] Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950-1960-х гг. в контексте истории советского художественного фарфора: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2020. 22 с.; Коновалова Н.Е. Фарфор Первомайского завода в контексте развития отечественной художественной промышленности: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. М., 2022. 32 с.; Воропаева Т.А. Новгородский художественный фарфор второй половины XX века: производства, мастера, произведения: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. СПб., 2024. 22 с.

[2] Федоров А. Созвездие художников ленинградской ювелирной фабрики. СПб.: Реноме, 2024. 148 с.; Федоров А. История эмальерно-филигранной фабрики «ЛенИЗО». СПб.: Реноме, 2024. 84 с.; Сапанжа О.С. «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950-1960 гг. СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. 75 с.; Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: истоки и эволюция: дис. … канд. искусствовед. СПб., 2020. 368 с.

[3] Удрас Т.А. Рождение ленинградской школы советского художественного стеклоделия // Международный научно-исследовательский журнал. 2024. № 7(145); Спиридонова Ю.В. Эстонский круг художников Ленинградского завода художественного стекла // Художественное стекло: от мастера к музею: сборник докладов научно-практической конференции / под общ. ред. Ю.В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015; Мозолевская И.А. Мотивы традиционного русского искусства в изделиях ленинградского завода художественного стекла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15. № 4. С. 628-644; Подольская К.С. Современные предприятия художественного стекла: опыт осмысления наследия ленинградского завода

оказываются конкретные производства, региональная художественная промышленность, реже – отрасль в целом.

Так, несмотря на значительный интерес к искусству текстиля (прежде всего авторскому, уникальному), в современном отечественном искусствоведении не представлено научных системных обобщающих исследований, посвященных ленинградскому художественному текстилю как целостному художественному явлению в единстве уникального авторского творчества и тиражного производства. При этом сама проблема соотношения и связи авторского, малотиражного и промышленного искусства сегодня стала одной из значимых тем для теории и истории искусства – прежде формально сепарированные области творчества рассматриваются в границах единого научного подхода[4].

Наконец, чрезвычайно перспективным направлением сегодня стал анализ региональной специфики развития декоративно-прикладного и промышленного искусства советского периода. Ленинградский период (охватывающий большую часть советского периода) и ленинградский регион представляют уникальный материал для анализа развития конкретной отрасли, обладающей, при общих чертах развития советского искусства, ярко выраженной стилевой спецификой.

Все это позволяет говорить об актуальности исследования, рассматривающего взаимосвязь региональной проектной практики с развитием авторского уникального искусства, промышленным производством, системой художественного образования в области искусства текстиля.

Степень изученности проблемы. Феномен появления и развития ленинградского художественного текстиля как результата взаимодействия художественных,

художественного стекла 1950-1960-х гг. // Журнал интегративных исследований культуры. 2025. Т. 7. № 2. С. 205-212.

[4] Степанова Д.Г. Проблема развития и взаимодействия авторского творчества и тиражного производства в декоративно-прикладном искусстве Ленинграда: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. СПб., 2020. 26 с.; Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Мастерская – артель – завод. Камнерезное искусство Среднего Урала первой половины XX века. СПб.: Нестор-История, 2024. 168 с.

политических, социально-экономических явлений еще не был рассмотрен в искусствоведении. В целом опыт осмысления региональных стилистических общностей и художественно-промышленных школ носит эпизодический характер и представлен небольшим числом научных работ. Теоретико-методологической основой исследования являются научные труды по теории дизайна, моды и истории декоративного искусства, позволившие определить основные направления данной работы.

В конце 1970-х гг., когда своеобразие ленинградского текстиля проявилось достаточно отчетливо, в художественной критике появился термин «школа», зафиксированный в статьях и протоколах выставкомов. Тем не менее для последней трети XX столетия характерно не столько изучение школы, сколько выделение ее как явления, осознание самого факта ее существования.

Особенности возникновения отечественных школ дизайна попали в фокус исследования специалистов ВНИИТЭ еще в конце 1980-х гг., но текстиль был освещен лишь в публикации, посвященной московской школе[5]. В Екатеринбурге в этот период текстильная школа еще не сложилась, а в Ленинграде текстиль был отнесен к декоративному искусству, к «не-дизайнерскому» направлению, поэтому даже ткани и платки промышленного производства не рассматривались в контексте школы дизайна[6]. В течение нескольких десятилетий они были сферой, лишенной внимания искусствоведов, и стали объектом изучения только в 2010-х гг. в работах Н.И. Ковалевой и М.А. Сорокиной[7]. Необходимо отметить, что особенности развития печатного текстильного рисунка в России были исследованы Н.П. Бесчастным еще в 1998 г.[8] Российская школа искусства, моды и художественного текстиля была освещена

[5]Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. М.: ВНИИТЭ, 1991. 180 с.

[6] Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. М.: ВНИИТЭ, 1990. 100 с.

[7]Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея // Русский музей: Альманах. Вып. 534. СПб.: Palace Editions, 2018. 295 с.

[8] Бесчастнов Н.П. Художественное проектирование текстильного печатного рисунка в России: История, теория, практика: дис. … докт. искусствовед.:17.00.06. М., 1998. 600 с.

в его монографии, но с акцентом на систему образования в Московском текстильном институте[9].

Знаковым для ленинградского текстиля стал гобелен. Тесная связь монументальных гобеленов с архитектурной средой, освещение их в художественной периодике, трудоемкость и высокая стоимость выполнения на предприятиях художественной промышленности – все эти факторы способствовали формированию совокупности представлений о ленинградском гобелене как об одном из ключевых направлений развития декоративного искусства. В начале 2000-х гг. петербургский гобелен был обозначен как единая школа в диссертации Н.И. Бещевой[10]. В 2008 г. советский гобелен был рассмотрен в публикации Л. Семизоровой[11]. В 2011 г. была представлена к защите ее диссертация, посвященная особенностям развития искусства гобелена в Екатеринбурге[12], которая обозначила новый этап в осмыслении региональных школ текстиля. Достаточно подробно ленинградский гобелен освещен в статьях Н.В. Кураковой, которая проанализировала крупные заказы на Комбинате декоративно-прикладного искусства (далее – КДПИ) и обозначила роль кафедры художественного текстиля Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной (далее – ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) в развитии школы гобелена[13].

---

[9] Бесчастнов Н.П., Бесчастнов П.Н. Российская школа искусства, моды и художественного текстиля. Институт искусств РГУ им. А.Н. Косыгина: монография. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. 204 с.

[10] Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов. На примере московской и петербургской школ: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04 / МГХПУ им. С.Г. Строганова. М., 2004. 420 с.

[11] Семизорова Л.Б. Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13. № 2. С. 350-352.

[12] Семизорова Л.Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX–XXI вв.: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. Екатеринбург, 2011. 420 с.

[13] Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. № 2/27. С.145-149; Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 1. С. 155-160.

Такие текстильные техники, как шелкография (фотофильмпечать), аппликация и роспись по ткани (батик), в контексте развития ленинградской школы не изучались.

Текстиль развивался на стыке искусства и дизайна, ремесла и промышленного производства, системы образования и авторского видения. Сложность рассмотрения региональной проектной культуры состоит в отсутствии четких границ понятия «текстиль»: он может интерпретироваться как вид деятельности или как продукт этой деятельности; как материал или как способ его художественного оформления. В настоящее время для адаптации к меняющимся условиям информационной эпохи необходим пересмотр методик обучения искусству и дизайну, а также создание новых производственных цепочек бытовых вещей. Ленинградский художественный текстиль является уникальным примером взаимосвязи художественных практик с промышленным сектором и образовательными институтами. Его изучение способствует определению путей развития отечественной художественно-промышленной школы в целом.

Подробный историографический обзор работ, посвященных проблематике художественного текстиля, представлен в Главе 1, однако предварительный анализ круга исследований позволяет определить следующие актуальные направления научного поиска и создания базы для решения актуальных практических задач современного искусствознания:

1. *Необходимость создания целостной картины формирования и развития ленинградского художественного текстиля, включающего авторские произведения и изделия промышленного производства (имеющие в своей основе эталонный авторский образец)*. Выявление специфики ленинградского текстиля способствует пониманию процесса формирования определенного уровня проектной культуры.

2. *Появление в музейных собраниях и на арт-рынке ленинградских тканей, галантереи, гобеленов 1940–1990-х гг., обусловленное усилением интереса к советской эпохе, требует их атрибуции*. В связи с этим данные о ленинградском текстиле, и в

особенности о системе его проектирования и производства с учетом технологии и идеологии, представляют значительный интерес.

3. *Потребность в обновлении художественного оформления сувенирной продукции Санкт-Петербурга как крупного туристического центра*. В условиях перехода к экономике, основанной на знаниях и информации, решающее значение имеют данные о проектировании серийных вещей и способах их выполнения в материале. Примеры актуализации культурного наследия города, представленные ленинградской школой художественного текстиля, могут способствовать расширению подходов к проектированию современных сувениров. Это имеет значение для сферы предпринимательства в дизайне.

Материалы исследования. Материалы исследования составляют три группы.

Первая группа материалов представлена тканями, платками, шарфами, гобеленами, панно из музейных и частных коллекций: Государственный Русский музей, Музей истории Санкт-Петербурга[14], Музей декоративно-прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, личные коллекции художников и искусствоведов Москвы и Санкт-Петербурга.

Вторую группу составили неопубликованные материалы из петербургских архивов. В Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга (далее – ЦГА) были исследованы статистические отчеты фабрики художественной росписи тканей, артели, списки преподавателей Центрального училища технического рисования на получения жалованья. В Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее – ЦГАЛИ) были выявлены документы Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной, в том числе протоколы методических советов и обсуждений дипломных работ, переписка ректора с

[14] Просмотр альбомов ленинградских текстильных фабрик в музее истории Санкт-Петербурга производился в ноябре-декабре 2016 г.; Никольской мануфактуры – в октябре 2017 г., феврале 2018 г.

зарубежными вузами, протоколы заседаний кафедры мебельно-декоративных тканей, художественного совета научно-исследовательских экспериментальных мастерских (далее – НИЭМ). В ЦГАЛИ были обнаружены также протоколы выставкомов Союза художников, стенограммы обсуждения ленинградских выставок, неизданная рукопись монографии Р.М. Коваль[15]. Изображения цехов текстильных фабрик, предприятий художественной промышленности и учебных мастерских ЛВХПУ им. В.И. Мухиной хранятся в Центральном государственном архиве кинофотофондодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб). В Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб) были исследованы книги записей Товарищества мануфактур «Воронин, Лютш и Чешер».

К этой же группе отнесены и материалы личных архивов А. Кардашева, Ф. Лейбовича, Л. Мадорской, Н. Мальгуновой, М. Тажибаева, С. Бусыгиной, А. Щипакиной, семейные архивы Л. Звягина, М. Николенко. Художники и их семьи предоставили эскизы, гобелены, платки и подборки тканей промышленного производства, фотографии авторов и их произведений.

Третья группа представлена альбомами, иллюстрированными каталогами товаров художественной промышленности и выставок. Ткани, платки и панно появляются в изданиях с 1930-х гг. как примеры художественного текстиля и промысловой кооперации (1938, 1949), как новые образцы изделий художественной промышленности (1952, 1961), как декоративные ткани (1935, 1969), как текстильные товары (1961), как образцы народно-прикладного и декоративного искусства (1958). В этом блоке источников особое место занимают каталоги дипломных работ выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1959, 1973, 1977) и выставок, прошедших в Ленинградском

[15]Коваль Р.М. Современная русская шпалера. ЦГАЛИ СПб. Ф. 693. Оп. 1. Д. 8, 9.

отделении Союза художников (1941, 1951, 1956, 1958, 1973, 1976, 1979, 1983), Государственном Русском музее (2018)[16], Государственном Эрмитаже (1974)[17].

Границы исследования. Хронологические рамки исследования 1924–1991 гг. определяются как формальными показателями (переименование города: Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург), так и социально-экономической политикой, тесно связанной с развитием всех видов декоративного искусства и дизайна. К 1924 г. текстильная промышленность была окончательно перенесена из частного сектора в государственный, а институты художественной промышленности создавались и централизованно управлялись государством. Государственное управление сохранялось до 1991 г. Вместе с тем в позднесоветский период активизируется авторское творчество в области художественного текстиля.

Все ключевые предприятия прекратили свою работу в связи с экономическим кризисом и распадом СССР. В этом смысле ленинградский период является наиболее показательным с точки зрения развития художественной промышленности.

Авторский текстиль продолжил свое развитие после 1991 г., в связи с чем для всеобъемлющего анализа ленинградского художественного текстиля в исследовании кратко рассмотрены и произведения второй половины 1990–2020-х гг. Изучение «постленинградского» периода развития этого явления стало необходимым для выявления ряда его устойчивых характеристик, заложенных в советский период и определенных в диссертационном исследовании.

Географические рамки исследования определяются территорией культурного обмена Ленинграда и стран Балтийского региона, а также Чехословакии, при этом особое внимание отведено процессам взаимодействия национальных школ.

[16] Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея…

[17] Шпалеры Франции с XV века до наших дней, выставка из собрания Франции. Каталог. М.: Советский художник, 1974. 16 с.

Объектом исследования является декоративно-прикладное искусство ленинградского периода в его авторских, тиражных и промышленных способах бытования.

Предмет исследования – ленинградский текстиль (панно, ткани, гобелены, занавесы, платки и шарфы-кашне, выполненные вручную и промышленным способом) как художественная целостность, имеющая институциональное оформление и обладающая оригинальными стилевыми характеристиками.

Цель работы – осуществить комплексное искусствоведческое исследование этапов развития, институциональной истории, эталонных произведений и ключевых стилевых характеристик художественного текстиля как важной части декоративно-прикладного и промышленного искусства Ленинграда.

Основные задачи исследования:

- определить основные этапы развития ленинградского художественного текстиля;
- выявить институциональные структуры в процессе его формирования;
- изучить опыт и влияние отдельных художников на формирование традиций ленинградского художественного текстиля;
- выявить стилистические особенности ленинградского художественного текстиля 1920–1990-х гг., определить характерные темы, приемы работы с раппортом и мотивом в композиции, методы работы в материале;
- определить ключевые этапы научного интереса к проблеме советского текстиля и выявить корпус научных идей, касающихся изучения ленинградского художественного текстиля;
- рассмотреть историю презентаций произведений авторского и образцов тиражного ленинградского текстиля как элемента художественных и профессиональных дискурсивных практик;

- проанализировать и уточнить понятийно-терминологический аппарат исследования художественного текстиля и обосновать продуктивность категории «проектная культура» для изучения ленинградского художественного текстиля;

- разработать методологический подход к изучению ленинградского художественного текстиля, основанный на выявлении взаимосвязи функционального назначения, стилевых характеристик произведений и институциональной среды;

- проанализировать систему подготовки специалистов по ткацкому и набивному делу в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (далее – ЦУТР), выявить методические факторы, определившие формирование профессиональной проектной практики конца XIX – начала XX вв.;

- рассмотреть исторический контекст развития художественного текстиля в 1930–1960-е гг. и определить значение производственных, экспериментальных, образовательных структур в формировании профессиональной проектной практики;

- выявить особенности методики обучения на кафедре мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и их влияние на формирование проектной культуры Ленинграда; раскрыть значение программ международного обмена в развитии ленинградской школы художественного текстиля;

- исследовать историю текстильной промышленности Санкт-Петербурга, проследить изменения ассортимента фабрик в зависимости от экономических и исторических условий, а также оценить значение сохранившихся вещественных источников для искусствоведения;

- определить, как советские художники адаптировали традиционные орнаменты к промышленному производству, а также изучить влияние этнических мотивов на облик тканей и текстильных изделий, в том числе ленинградских;

- определить темы, сюжеты и приемы, задействованные в разработке раппортных композиций на фабрике им. В. Слуцкой в 1950–1990-е гг.;

- выявить художественные и технологические особенности выпуска текстильной и сувенирной галантереи в Ленинграде в 1960–1990-х гг.;

- установить основные центры ручного ткачества в Ленинграде; определить, для каких интерьеров были созданы первые крупные гобелены, обозначить авторов и тематику этих произведений; определить роль институциональных структур в становлении ленинградского гобелена;

- определить этапы внедрения росписи по ткани/батика в практику предприятий художественной промышленности Ленинграда; установить ассортиментный ряд изделий, оформленных этим способом, выявить круг художников, выполнявших произведения монументально-декоративного искусства для интерьеров общественных зданий;

- проанализировать исторические предпосылки для развития текстильного коллажа в СССР; технологические особенности работы с текстильными материалами, исследовать инновации ленинградских художников в области текстильного коллажа и аппликации;

- оценить преемственность художественного потенциала ленинградского художественного текстиля как явления проектной культуры через творческую и педагогическую деятельность мастеров;

- выявить значимость выставочных проектов как механизма сохранения и продвижения художественного текстиля в условиях экономических и социокультурных изменений конца XX – начала XXI вв.

Гипотеза исследования. До начала работы над диссертационным исследованием ленинградский художественный текстиль рассматривался исключительно как шпалерное ткачество с акцентом на крупные гобелены, выполненные на базе КДПИ. Гипотеза данного исследования основывается на комплексном подходе к изучению художественного текстиля как явлению проектной региональной ленинградской культуры в единстве авторского творчества и тиражного производства, выявление и

изучение элементов которой позволит представить происходящие изменения в контексте исторического и художественного развития в единстве взаимодействия институциональных структур, оказывающих влияние на стилевые характеристики авторских произведений и продукции в области промышленного производства.

Методология исследования. Методологической основой исследования стал комплексный подход, предполагающий использование общенаучных, междисциплинарных и специальных методов. Работа основана на анализе значительного корпуса источников – письменных, вещественных, литературных. Общим контекстом исследования является история декоративно-прикладного искусства, дизайна и моды, промышленности и высшего образования. Публикации по истории ленинградского текстиля представлены в основном статьями о гобелене и обзорами выставок, поэтому в диссертации существенную роль играет фактология явлений с введением в научный оборот неизвестных ранее архивных документов и произведений художественного текстиля из частных коллекций.

В понимании исторических форм проектирования текстиля в границах проектной культуры диссертация опирается на работы М.А. Коськова[18].

В исследовании были выработаны следующие принципы:

- *принцип историзма*, который предполагает анализ ленинградского художественного текстиля в динамике социально-политических, экономических и культурных условий 1924–1991 гг.;

- *принцип институциональной обусловленности*, который рассматривает художественный текстиль как проектную практику, формирующуюся во взаимодействии образовательных, производственных, экспериментальных и экспертных институций;

[18]Коськов М.А. Волны российского дизайна: философско-культурологический анализ // Вестник. ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 200-209; Коськов М.А. Предметный дизайн (теория). СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012. 320 с.

- *принцип репрезентативности*, основанный на системном отборе произведений, отражающих ключевые художественные, технологические и культурные характеристики ленинградского текстиля XX в.;

- *принцип функциональности*, основанный на анализе художественных решений через назначение изделия;

- *принцип авторства и коллективности*, направленный на анализ соотношения индивидуального художественного высказывания и коллективных форм проектирования и производства в условиях советской художественной промышленности;

- *принцип городской идентичности*, который подразумевает анализ влияния исторического, архитектурного, климатического и культурного контекста города на декоративные решения.

При изучении предприятий художественной промышленности Ленинграда, их места в развитии ленинградской школы художественного текстиля, анализе промышленных тканей и штучных вещей были применены общенаучные методы, методы исторического и искусствоведческого анализа.

- *Иконографический метод* стал ведущим в изучении специфики произведений художественного и промышленного текстиля на основе их содержания, композиции, стилистики. Оперируя этим методом, удалось определить наиболее распространенные темы, сюжеты, художественно-выразительные и технические приемы. Метод позволил очертить круг образов Петербурга/Ленинграда в различных видах художественного текстиля.

- *Иконологический метод* позволил интерпретировать художественные образы в историко-культурном и идеологическом контексте эпохи, выявить их символические значения.

- *Знаточеский метод* использован при атрибуции тканей и платков, в том числе из частных собраний.

- *Архивно-документальный метод* основан на анализе учебных программ, методических материалов, производственной документации, протоколов художественных советов и выставкомов.

- *Историко-культурный метод* позволил изучить произведения художественного текстиля в контексте культурной среды, обозначенной временными рамками исследования. Применение этого метода позволило установить взаимосвязь текстильных рисунков и структур тканей с экономическими, политическими, социальными и культурными процессами своего времени.

- Значительные результаты были получены благодаря *применению биографического метода*, основным инструментом которого стали интервью с художниками. Несколько интервью было проведено с А.М. Кардашевым, первое из которых состоялось в 2014 г., а последующие – в 2023, 2024 гг. Эти беседы оказали решающее влияние на вектор исследования, его фокусировку на изделия промышленного производства (как на ранний этап в развитии ленинградской школы) и только потом на эталонные вещи. В 2016 г. было проведено интервью с Ф.И. Лейбовичем, в ходе которого были устранены пробелы в знаниях об организации работы художественной мастерской фабрики «Новость» в Банковском переулке, специфике работы на КДПИ. Кроме того, постоянный контакт с членом Союза художников профессором С.А. Бусыгиной способствовал уточнению ряда вопросов, связанных с авторским и фабричным текстилем. Интервью с колористом фабрики «Новость» Л.Г. Мадорской содействовало пониманию технологических аспектов производства текстильной галантереи. Диалог с Г. Годиной ускорил сбор данных об утраченных профессиях текстильной отрасли и их взаимосвязи с художественной практикой 1980–1990-х гг. Существенное движение в определении специфики проектирования рисунков для фабричных тканей произошло после интервью с московским искусствоведом А.А. Щипакиной. Пониманию проблем самовыражения

художников промышленности способствовала беседа с членом Союза художников И.М. Иконниковой.

- *Формально-стилистический анализ* предоставил возможность изучить и описать характерные черты ленинградской школы художественного текстиля, понять авторские замыслы, оценить вклад отдельных авторов в развитие региональной стилистической общности.

- *Сравнительно-типологический метод* был применен в первом разделе первой главы для определения уникальных черт региональных школ декоративного искусства и дизайна, а также для классификации и сопоставления образов, мотивов и художественных решений.

Применение формально-стилистического, историко-культурного, иконографического и иконологического анализа позволило выявить особенности цветового конструирования, описать выразительный язык материала, образно-символическое воплощение городской среды и устойчивые визуальные мотивы, а также систематизировать сюжетно-образное содержание произведений.

Историко-хронологический и биографический методы позволили реконструировать этапы творческого становления художников, выявить преемственность поколений и оценить влияние образовательных и профессиональных институтов на формирование художественного языка и профессиональной идентичности мастеров ленинградского текстиля.

Универсальность предложенного подхода обусловлена ориентацией не на описание локального материала, а на выявление структурных механизмов формирования художественного текстиля как явления проектной культуры. Модель анализа основана на рассмотрении взаимодействия культурного контекста и институциональной среды.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- введено и обосновано понятие «ленинградский художественный текстиль»;

- впервые на обширном историческом отрезке (1924–1991 гг.) проведено научное исследование процесса становления и развития ленинградского художественного текстиля как целостного явления;

- исследован и впервые введен в научный оборот систематически выверенный корпус иконографического материала;

- впервые в рамках единого подхода в исследования представлены уникальные авторские произведения и образцы для тиражного промышленного производства, что позволило рассматривать ленинградский художественный текстиль как явление проектной культуры;

- впервые периодизация развития отечественного декоративного искусства 1920–1990-х гг. была сопоставлена с развитием ленинградского художественного текстиля;

- впервые была проведена систематизация тканей и образцов текстильной галантереи, выпускавшихся предприятиями Ленинграда, что позволило их охарактеризовать, типологизировать, сопоставить и продемонстрировать основные пути развития отечественного художественного текстиля XX в.

Теоретическая значимость заключается в разработке нового подхода к пониманию ленинградского художественного текстиля как явления проектной культуры, в обобщении и структурировании материала, что создает основу для теоретических исследований в области искусства, дизайна и художественной педагогики, изучения иных региональных текстильных центров в единстве авторского творчества и тиражного производства.

Практическую значимость исследования определяет возможность его использования дизайнерами и художниками как в рамках автоматизированного проектирования, в том числе цифрового, так и при традиционном ручном способе создания эскизов. Разработки текстильных рисунков на ленинградских текстильных

предприятиях, почти не изученные в искусствоведческой практике, способны оказать помощь при оформлении изделий массового промышленного производства.

Сформулированные положения и выводы могут найти применение в музейно-выставочной и реставрационной практике, учебных программах по истории дизайна и декоративно-прикладного искусства, в методических разработках для практических и лабораторных занятий студентов. Материалы исследования могут быть использованы при подготовке курсов художественного проектирования, при создании коллекций тканей, ковров, сувенирного текстиля.

Результаты теоретического исследования нашли отражение в творческой и педагогической деятельности автора, что подтверждает их практическую значимость.

Внедрение научных результатов исследования. Основные положения диссертации внедрены в учебный процесс петербургских вузов. Данные о ленинградских сувенирах и гобеленах были использованы при подготовке выпускных квалификационных работ магистров Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (далее – СПГХПА им. А.Л. Штиглица) по специальности 54.04.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», выполненных под руководством автора диссертации: «Использование тематического орнамента в проектировании текстильных аксессуаров» (С.К. Гончарова, 2019); «Тематический орнамент в тканях молодежной группы» (В.А. Кившар, 2021); «Сказочные образы животных в текстильном искусстве XX–XXI вв.» (А.С. Белова, 2022); «Минимализм в художественном текстиле XX–XXI вв.: эстетический и экологический аспекты»» (Л.Е. Иванова, 2022).

Кроме того, были подготовлены художественно-творческие проекты на уровне бакалавриата и магистратуры в Российском государственном педагогическом университете имени А.И. Герцена (далее – РГПУ им. А.И. Герцена): серия платков «Старый Тбилиси» (П.В. Волкова, 2024); гобелен «Две гавани» (М.А. Коротаева, 2024); текстильное панно «Природные мотивы» (Л.Н. Киреева, 2024); панно «Залы

Эрмитажа» (П.А. Лешукова, 2024); палантины «Север» (Ю.А. Пожидаева, 2024); коллекция аксессуаров с архитектурными мотивами Санкт-Петербурга (Ху Цзиньцзе, 2024); коллекция палантинов «Метро» (Е.А. Минчик, 2025); серия декоративных панно «Растения» (П.А. Бондарева, 2025).

Практической реализацией результатов является использование данного материала в учебном процессе на кафедре декоративного искусства и дизайна РГПУ им. А.И. Герцена (лекционный курс «История декоративного искусства и дизайна» по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование»). Теоретические положения нашли отражение в учебно-методическом обеспечении дисциплин «Художественно-проектная деятельность в декоративном искусстве и дизайне», «Ручное ткачество», «Организация художественных проектов». Данные об особенностях применения техники батик на ленинградских текстильных фабриках, полученные в ходе исследования, были включены в учебно-методическое пособие «Художественный текстиль (роспись по ткани)» (2024).

Апробация работы. Материалы диссертационного исследования были представлены на конференциях различного уровня, среди них:

- Международная научная конференция «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии» (2017, 2024, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна);
- Международная научно-практическая конференция «Месмахеровские чтения» (2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, СПГХПА им. А.Л. Штиглица);
- Международная научно-практическая конференция «От ремесла к искусству. Керамика: технология, декор, стиль» (2018, СПГХПА им. А.Л. Штиглица);
- Всероссийская национальная научно-практическая конференция «Образ, знак и символ сувенира» (2016, 2018, СПГХПА им. А.Л. Штиглица);

- Научная конференция «Учителя и ученики» к 190-летию Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова (далее – МГХПА им. С.Г. Строганова) (2015);

-Всероссийская научно-практическая конференция «Экологический дизайн как практическая философия будущего» (2015, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина);

- Международная научная конференция «Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика» (2016, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна);

- Всероссийская научно-практическая конференция «Октябрь. Авангард. Дизайн» (2017, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина);

- Третий архивный съезд (2023, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург));

- Всероссийская научно-практическая конференция «Герценовские чтения. Искусство и художественная промышленность: проблемы взаимодействия» (2024, РГПУ им. А.И. Герцена);

- Международная научная конференция «Горизонты художественного образования и искусства XXI века» (2025, МГХПА им. С.Г. Строганова);

- Всероссийская научно-практическая конференция «Герценовские чтения. Искусство в пространстве города: к 70-летию открытия ленинградского метрополитена» (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 14–15 ноября 2025 г.).

Автор диссертации являлся основным исполнителем проекта «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х и их роль в формировании жизненной среды» гранта Российского научного фонда (№ 23-18-00419), осуществленного в 2023–2025 гг.

Достоверность результатов исследования обеспечена в первую очередь обращением к обширному кругу архивных документов, материалов личных коллекций, широкому кругу произведений, многие из которых ранее не были изучены. Кроме того, личный контакт и интервью с художниками позволили получить информацию от непосредственных участников процесса, занятых в художественной промышленности Ленинграда. Объективность результатов подкрепляется и масштабным рядом изобразительных материалов, относящихся к деятельности ключевых институтов, оказывающих влияние на развитие текстильной отрасли – Ленинградского отделения Союза художников, предприятий художественной промышленности и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и др.

Полнота изложения материалов диссертации в работах, опубликованных соискателем. Основные результаты диссертационного исследования опубликованы в 41 научной работе. В их числе альбом «Платки ленинградской фабрики “Новость” в 1960–1980 гг.» (2023), монография «Ленинградская школа текстиля: художники, институты, фабрики» (2024), коллективные монографии «Метафизика белых ночей» (2019), «Художественная промышленность Ленинграда. 1945–1965. Морфология и морфемика» (2024), «Художественная промышленность Ленинграда в зеркале институтов и творческих судеб» (2025). 20 статей опубликованы в рецензируемых научных изданиях из перечня ВАК, три статьи в журналах, входящих в международную базу цитирования Scopus, одна статья в журнале Web of Science.

Соответствие диссертации Паспорту научных специальностей. Работа соответствует Паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), в том числе следующим его пунктам:

38. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

39. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

43. Творческие судьбы и художественное наследие мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества.

44. Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

45. Формообразование предметов декоративно-прикладного искусства: история, теория и художественная практика.

46. Роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды.

48. Сохранение художественного наследия: принципы и методики научной атрибуции, консервации, реставрации и реконструкции произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; популяризация и актуализация (каталогизация, публикация и экспозиционные практики).

Положения, выносимые на защиту:

1. Ленинградский текстиль представляет собой целостное художественное явление, сочетающее области авторского уникального творчества и создания эталонных образцов для последующего тиражного промышленного производства. Изучение ленинградского художественного текстиля включает исследование процессов и результатов развития проектной культуры, представляющей собой комплекс приемов проектирования и способов авторской и тиражной работы в материале, детерминированный практиками взаимодействия различных институтов, сформировавшей собственные художественно-пластические и содержательные доминанты.

2. Ленинградский художественный текстиль необходимо рассматривать в контексте общей советской истории, истории советской художественной культуры и декоративно-прикладного искусства. Периодизация ленинградского художественного текстиля включает несколько этапов развития, ключевыми из которых являются:

- 1920–1930-е гг.: протопериод, характеризующийся национализацией фабрик, переходом к централизованному управлению, созданием первых художественных советов. Ведущее направление – массовый набивной текстиль с агитационными, а позднее сюжетными рисунками.

- 1940–1950-е гг.: послевоенный этап; время реформ художественно-промышленного образования и восстановления текстильного производства, ведущее направление – малые серии декоративных жаккардовых и ремизных тканей репрезентативного характера для интерьеров общественно значимых зданий. В Ленинграде открыты первые экспериментальные площадки – НИЭМ.

- 1960–1970-е гг.: этап интенсивного развития, отмеченный активными поисками эффективных образовательных методик, программами международного сотрудничества вузов, фабриками, творческими союзами; освоением техник гобелена, росписи и текстильного коллажа. Серийный и уникальный текстиль развивались параллельно.

- 1980-е гг.: этап кульминации с пиком творческой активности в авторском и массовом текстиле. Внедрение техник ткачества, росписи, текстильного коллажа в монументально-декоративный текстиль, выполненный в системе госзаказа. В проектировании раппортных рисунков для фабричных ситцев наметился отход от жестких канонов и появились возможности для индивидуального художественного высказывания.

3. Текстильное промышленное производство было ограничено ленинградским периодом – в постсоветский период все крупные предприятия (Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, ткацко-красильная фабрика им. А.И. Желябова, производственное объединение «Новость», комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана) прекратили свое существование. Однако при наличии двух направлений (авторского и тиражного, не оказывающего прямого взаимного влияния) ленинградский период оказал существенное влияние на развитие авторского художественного текстиля, пик которого приходится на 1990–2010-е гг. – «постленинградский» период, который

продемонстрировал новые возможности работы в материале. Появление новых форм профессиональной организации (ассоциации «Текстиль-Дизайн») способствовало обмену опытом, развитию индивидуального художественного стиля, усилению концептуальной составляющей выставочных проектов, укреплению статуса текстиля как самостоятельного вида искусства.

4. На развитие ленинградского художественного текстиля оказывали влияние институты разного уровня – образовательные (учебные заведения), производственные (производственные мастерские), экспертные (художественные советы), экспериментальные (комбинаты), профессиональные (творческие союзы и объединения), промышленные (заводы и фабрики). Институциональные влияния были различны для авторского творчества и тиражного производства, однако само сложение институциональных структур способствовало развитию ленинградского текстиля как явления проектной культуры. Среди ключевых элементов институциональной структуры необходимо назвать следующие: ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, НИЭМ, КДПИ, Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, ткацко-красильная фабрика им. А.И. Желябова, производственное объединение «Новость». Определенную роль в развитии ленинградского художественного текстиля играли внешние институциональные структуры. Совершенствование ленинградского художественного текстиля происходило не только в тесной взаимосвязи с развитием местной художественной промышленности, но и в рамках программ международного обмена с вузами Восточной Европы, участия во всесоюзных и международных выставках и симпозиумах, командировках в дома творчества.

5. В стилевом отношении ленинградский текстиль можно рассматривать как художественную целостность. При наличии авторских подходов и оригинальных решений перечисленные выше институциональные структуры формировали общие принципы создания ленинградского текстиля. В тематике ленинградского текстильного рисунка преобладали композиции, раскрывающие различные грани образа города,

северной природы и биоморфных мотивов, своеобразная трактовка русского народного искусства, не имеющего прямых промысловых корней в культуре северо-запада. Во всех видах ленинградского текстиля заметны композиции с выраженной политической составляющей, выполненные как сувенирные изделия к юбилейным датам. Они, с одной стороны, показывают централизованную систему управления на предприятиях художественной промышленности и роль государства в развитии декоративного искусства, а с другой – понятным образом отражают ключевые события революционной истории Ленинграда, которая была важной темой и для авторского, и для промышленного текстиля советского периода и имела свои возможности оригинальных художественных решений. Ключевые стилевые характеристики ленинградского художественного текстиля определялись специфическим цветовым конструированием («ленинградская формула цвета» – это монохромный тональный градиент, дополненный одним ярким оттенком) и выразительными средствами материала.

6. В ленинградский период развитие художественного текстиля шло по двум основным направлениям – авторское творчество и промышленное производство. В первом случае основными произведениями были панно, занавесы для сцены, расписные занавеси для окон, гобелены, предназначенные для общественных интерьеров, во втором – образцы тканей (портьерных, обивочных, плательных, рубашечных) и сувенирная продукция (платки, косынки, шарфы-кашне, текстильные календари). В современном культурном пространстве опыт развития ленинградского художественного текстиля достаточно востребован. В образовательных практиках и творческих проектах можно обнаружить общие приемы, сформированные в период интенсивного развития ленинградского текстиля как явления проектной культуры, что проявляется в переосмыслении городской идентичности молодым поколением художников. В работах молодых мастеров заметно желание выйти за пределы поверхностно-туристического восприятия архитектурного наследия, освоить художественную традицию, сопоставить себя с другими, заглянуть в будущее через экологические проблемы региона. Зрелые

авторы продолжают экспериментировать в области рельефного ткачества, редко преступая границы, обозначенные в 1980-х гг.

Структура и объем диссертационной работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка источников, включающего 356 наименований, двух приложений. Объем работы составляет 408 страниц без учета трех приложений.

ГЛАВА 1. ЛЕНИНГРАДСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Ленинградский художественный текстиль 1920–1990-х гг.: историография вопроса

В отечественной научной традиции проектная культура последовательно осмыслена как многомерный феномен, включающий философские, методологические, педагогические и социокультурные аспекты. В рамках настоящего диссертационного исследования теоретико-методологической основой анализа ленинградского художественного текстиля выступает концепция проектной культуры, разработанная в трудах исследователей дизайна и материально-художественной культуры. Идеи К.М. Кантора[19] о единстве художественного и утилитарного в предметной среде позволяют рассматривать художественный текстиль как форму проектной культуры.

Положения И.О. Генисаретского[20] о проектной культуре[21] и институциональной обусловленности проектной деятельности создают основу для анализа художественного текстиля в контексте функционирования образовательных и проектных институций Ленинграда. Проблематика проектной культуры в системе дизайнерского образования получила развитие в работах В.Ф. Сидоренко[22], где дизайнерское образование рассмотрено как пространство трансляции проектной культуры с акцентом на связи проектной деятельности и общекультурных и методологических оснований дизайна.

[19] Кантор К.М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры. М.: Искусство, 1967. 240 с.
[20] Генисаретский О.И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: автореф. дис. ... докт. искусствед.: 17.00.06 / ВНИИ технической эстетики. М., 1990. 36 с.
[21] Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм [Электронный ресурс] // Сборник научных трудов ВНИИТЭ. 1987. № 52. / Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/library/articles/2682 (дата обращения: 11.12.2025).
[22] Сидоренко В.Ф. Проблемы дизайнерского образования в контексте проектной культуры // Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы. М.: ВНИИТЭ, 1989. С. 5-11.

Современные подходы к осмыслению проектной культуры представлены в исследованиях Т.В. Пойдиной[23].

Для понимания феномена возникновения текстильной школы в Ленинграде необходимо изучение всех направлений развития текстиля. В первую очередь к этой сфере относят «эталонные» вещи – расписные занавесы и панно, гобелены для общественных интерьеров. Тем не менее такая важная часть, как текстиль промышленного производства, вышла из поля зрения искусствоведов более чем на десятилетие несмотря на то, что он был одним из главных направлений развития текстильной школы. Почти все выдающиеся мастера ленинградского текстиля начинали как художники (иногда разрисовщики, дессинаторы, копировщики) на текстильных фабриках, и только в 1970–1980-е гг. многие из них перешли от разработки ситцевых и платочных рисунков к созданию гобеленов и панно.

Так развивался текстиль не только в Ленинграде, но и во всей стране, и надо признать, что первые попытки определения задач художественного текстиля как части декоративно-прикладного искусства были предприняты в послевоенный период. В 1946 г. Вера Мухина обозначила основные категории «эталонных» и серийных вещей, выделив продукцию «экстра-класса для отдельных правительственных заданий, музеев и подарков», которая оказывает непосредственное влияние на развития декоративного искусства[24]. Само название ее очерка («О художественных мануфактурах») определяет место предприятий художественной промышленности в общем культурном процессе.

В 1930-е гг. публикаций, которые освещали вопросы художественного проектирования и художественной промышленности, еще не было, тем не менее в этот период появилось одно из первых исследований предметного мира нового советского

[23] Пойдина Т.В. Аксиологические аспекты проектной культуры и формирование проектно-компетентной культуры студентов в системе профессионального обучения (дизайн) // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2 (82). С. 189-193; Пойдина Т.В. Проектная культура: современные подходы к осмыслению феномена // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5 (36). С. 10-13.

[24] Мухина В.И. О художественных мануфактурах // Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1960. 227 с.

государства – «Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности»[25]. В 1960-е гг. вышли в свет первые монографии, посвященные роли художника в производстве бытовых вещей[26], среди которых можно выделить труд Иосифа Вакса[27], первого директора Ленинградского художественно-промышленного училища. Необходимо отметить, что и в XXI в. продолжился пересмотр ключевых понятий декоративного искусства и дизайна. Исследования теоретиков и практиков в этой области отражены в коллективной монографии «Прикладное, декоративное, дизайн», опубликованной по материалам круглого стола в 2019 г.[28]

Блок исследований, раскрывающих особенности формирования и эволюции понятия «школа», представлен диссертацией В.В. Бабияка[29], статьями Е.В. Ильиной[30], А.Н. Гуменюк и О.В. Хмельницкой[31]. В последней осуществлена попытка сравнения понятий «художественная школа» и «школа дизайна». «Дизайн-школа» обозначена авторами как сложный организм с системой культурных, педагогических, художественных, организационных и других традиций, а также системой продуктивных связей с внешней средой.

Отечественным школам дизайна был посвящен цикл статей, подготовленный специалистами Научно-исследовательского института технической эстетики. В рамках этих публикаций был сделан краткий экскурс в историю художественно-промышленных

[25]Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М.: Изогиз, 1932. 173 с.

[26] Швили В.В. Искусство и производство: социально-экономический очерк о союзе труда и красоты. М.: Экономика, 1964. 88 с.

[27] Вакс И.А. Художник в промышленности. Л.-М.: Искусство, 1965. 120 с.

[28]Казакова Л.В. К вопросу терминологии // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. М.: ИП Павлов, 2019. С. 109-116.

[29]Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начала XX века): автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.04 / РГПУ им. А.И. Герцена. СПб., 2005. 46 с.

[30]Ильина Е.В. Предпосылки возможного определения понятия архитектурная школа // Международный научно-исследовательский журнал. 2013. № 3 (10). С. 123-125.

[31]Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. Школа дизайна и художественная школа: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. 2023. № 2 (74). С. 106-112.

вузов Москвы, Ленинграда и Екатеринбурга; проанализированы методические установки; намечены перспективы развития школ дизайна[32]. В начале XXI в. изучение санкт-петербургской школы промышленного дизайна было проведено С.В. Мирзоян[33]. Среди ее публикаций есть статьи, посвященные проблемам эволюции понятий и их реальному значению в промышленном дизайне[34]; основателю школы И.А. Ваксу[35]; истории развития дизайнерского образования в Ленинграде/Санкт-Петербурге[36]. Подобных исследований в области текстильного дизайна проведено не было, и одна из причин тому – пограничное положение художественного текстиля между дизайном и декоративным искусством.

Этапы развития художественно-промышленного образования в России на примере Строгановского училища обозначены в работе О. Голубевой и А. Лаврентьева[37]. Особенности учебной и проектной графики московской школы рассмотрены в издании «Строгановская школа XIX – начала XX вв.»[38].

---

[32] Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы / сост. М.А. Бобковская, С.Ф. Бойцов. М.: ВНИИТЭ, 1989. 115 с.; Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. М.: ВНИИТЭ, 1990. 100 с.; Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. М.: ВНИИТЭ, 1991. 180 с.

[33] Мирзоян С.В. Становление и развитие санкт-петербургской школы промышленного дизайна. Конец XIX – начало XX в.: дис. ... докт. искусствовед.:17.00.04. М., 2017. 615 с.

[34] Мирзоян С.В. Проблемы эволюции понятий в формировании основных терминов и их реальное значение в промышленном дизайне // Дизайн. Материалы. Технология. 2013. № 2 (27). С. 152-156.

[35] Мирзоян С.В. Иосиф Александрович Вакс – Учитель // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 19-33.

[36] Мирзоян С.В. Истоки дизайнерского образования и сохранение традиций ЦУТР-ЛХУ-ЛВХПУ-СПГХПА (первая половина XIX – начало XXI в.) // Дизайн. Материалы. Технология. 2015. № 3 (38). С. 21-23.

[37] Голубева О.Л., Лаврентьев А.Н. Строгановская школа композиции. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005. 352 с.

[38] Строгановская школа XIX – начала XX вв: Рисунок – проект – материал. Каталог выст. работ учащихся Строганов. центр. худож.-пром. училища / сост. М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская; авт. вступит. ст. М.М. Зиновеева. М.: Школа акварели Сергея Андрияки, 2003. 31 с.

Данные об эволюции учебного процесса в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной представлены в справочной и учебно-методической литературе, каталогах дипломных работ студентов, альбомах[39].

В монографии Н.П. Бесчастного и П.Н. Бесчастного отечественная школа художественного текстиля и моды рассмотрена на примере московского текстильного института[40]. В фокусе внимания исследователей оказался учебный процесс, роль художественного образования, этапы его развития и современное состояние.

Закономерности выпуска малотиражных серий декоративных тканей были освещены в статье Н.Г. Рудина[41], а особенности оформления тканей массового производства – в его монографии[42].

В советской периодике 1950–1990-х гг., представленной в первую очередь журналом «Декоративное искусство СССР», поднимались проблемы промышленного текстиля, вопросы декора жилых и общественных интерьеров, массовой и уникальной продукции предприятий художественной промышленности[43]. Это издание оказало значительное влияние на формирование новых стилистических тенденций в

---

[39] Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Ленинградское художественно-промышленное училище [бывшее Штиглица: Справочник для поступающих]. Л.: Типография Сталинец, 1946. 32 с.; Молодые мастера декоративного искусства: сборник дипломных работ 1955-1957 гг. Альбом / общ. ред. и вступит. статья доцента Я.Н. Лукина. Л.: Художник РСФСР, 1959. 96 с.; Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Работы студентов 1951-1970 / сост. Лазарев Е.Н. Л.: Художник РСФСР, 1973. 112 с.; Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Выставка, посвященная 30-летию училища. Каталог / сост. Е.Г. Мыльникова и др. Л.: [б. и.], 1977. 62 с.; СПГХПА им. А.Л. Штиглица: альбом / под общ. ред. А.Н. Кислицыной, ред. А.И. Бартеньев, Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. 272 с.

[40] Бесчастнов Н.П., Бесчастнов П.Н. Российская школа искусства, моды и художественного текстиля. Институт искусств РГУ им. А.Н. Косыгина: монография. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. 204 с.

[41] Рудин Н.Г. Советский декоративный текстиль // Архитектура и строительство. 1946. № 17-18. С. 18, 19.

[42] Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей. М.: Экономика, 1964. 172 с.

[43]Воейкова И. Декоративные ткани в квартире: Советы художника // Декоративное искусство СССР. 1959. № 3. С. 45-47; Салтыков А. Массовость и уникальность //Декоративное искусство СССР. 1958. № 3.

декоративном искусстве 1960-х гг. Одной из ранних публикаций, подготовленных художником с целью рассказать широкому кругу читателей о специфике разработки текстильного рисунка, была статья Е. Шумяцкой[44].

В 1970-х и начале 1980-х гг. художественные особенности тканей промышленного производства освещались в периодических изданиях достаточно регулярно[45]. В первую очередь это были статьи, посвященные работе художников крупных московских фабрик, но упоминания предприятий Сибири и Северо-Западных областей страны немногочисленны[46]. Творческим персоналиям художников и дизайнеров в журнале «Декоративное искусство СССР» были посвящены разделы «Панорама молодых» и «Профили» (статьи в них носят скорее описательный характер[47]). Выделяется в этой группе источников исследование Л. Соловьевой[48], в котором рассмотрена актуальная в то время тема народного орнамента. Внимание к работам ленинградских текстильщиков не было повышенным[49]; исключением можно считать публикации о гобеленах Бориса Мигаля, подготовленные Т. Стриженовой[50] и И. Василевской еще в 1980-х гг.[51] В 2000-х гг. были опубликованы альбомы ленинградских художников, в которых

---

[44] Шумяцкая Е. Как создаются рисунки для тканей // Декоративное искусство СССР. 1958. № 8. С. 25-28.

[45]Стриженова Т.К. Узоры московских тканей // Декоративное искусство СССР. 1971. № 1 (158). С. 46-49; Каплан Н. Показ шелковых тканей // Декоративное искусство СССР. 1972. № 5. С. 47; Каплан Н. Рисунки и ткани // Декоративное искусство СССР. 1973. № 7. С. 4-9; Кабанова О. Показывают художники промышленности // Декоративное искусство СССР. 1982. № 3. С. 29, 30; Стриженова Т.К. Особенности работы художников промышленного текстиля // Советское декоративное искусство: 73/74. М.: Советский художник, 1975. С. 49-59.

[46] Закс Е. Красноярские ткани // Декоративное искусство СССР. 1977. № 1 (230). С. 26, 27; Томская Н. Смоленский лен // Декоративное искусство СССР. 1976. № 4. С. 28-30.

[47] Сыркина Ф. Ткани и гобелены Наталии Кирсановой // Декоративное искусство СССР. 1975. № 6. С. 6-8; Рюмина И. Декоративные ткани Николая Федорова // Декоративное искусство СССР. 1978. № 9 (250). С. 31, 32.

[48] Соловьева Л. Народные традиции в творчестве Е. Шумяцкой // Декоративное искусство СССР. 1979. № 8 (261). С. 42-44.

[49] Феликс Лейбович. Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. 1970. № 3; Чижова И. Художник и педагог // Декоративное искусство СССР. 1980. № 10. С. 13-14.

[50] Стриженова Т.К. Созвучие времени. Борис Мигаль // Советское декоративное искусство. 1984. № 7. С. 112–122.

[51] Василевская И. Борис Мигаль // Декоративное искусство СССР. 1987. № 10. С. 28, 29.

представлены данные об их работе в области текстильного искусства[52], и статья А. Заславского о Феликсе Лейбовиче[53].

В 1970-х гг. эталонные и серийные образцы художественной промышленности были рассмотрены в контексте выставочной практики и задач производства. В статье Н. Романовой была отмечена необходимость выпуска экспериментальных серий новых тканей по перспективным эскизам[54]. В публикации Л. Монаховой сказано о переосмыслении текстиля, нитей, волокна как материала для создания пластических пространственных структур[55]. Тенденции развития художественного массового текстиля обозначены в публикации Т. Стриженовой[56]; проблемы проектирования текстильных рисунков для серийного производства сформулированы в очерке Н. Жовтис[57]. Из монографий по данной теме выделяется труд С. Малаховой[58]; из учебно-методических работ – конспект лекций И. Емельянович[59]. Группу диссертационных исследований, раскрывающих основные аспекты проектирования текстильных рисунков, представляют работы Н.П. Бесчастнова[60], Г.О. Пархаева[61], З.А. Таньшиной[62].

---

[52] Боровский А., Дашкова М., Вострецова Л. Михаил Звягин. Живопись. СПб.: Иван Федоров, 2000; Алла Давыдова. Ткань времени: гобелены, графика, живопись: альбом / авт. статей А. Заславский, В. Мейланд. СПб.: НП-ПРИНТ, 2007. 84 с.

[53] Заславский А.С. Текстильные тексты // Декоративное искусство. 2012. № 2. С. 140-143.

[54] Романова Н. Заботы художников текстиля // Декоративное искусство СССР. 1972. № 2 (171). С.1-5.

[55] Монахова Л. Текстиль в дизайне // Декоративное искусство СССР. 1972. № 2 (171). С. 39-41.

[56]Стриженова Т.К. Художественный текстиль и массовое производство // Декоративное искусство СССР. 1973. № 7 (188). С. 10, 11.

[57]Жовтис Н. Текстильная промышленность: заказ торговли – на уровень моды // Декоративное искусство СССР. 1976. № 10. С. 6, 7.

[58]Малахова С.А. Специальная композиция печатного рисунка на текстильных материалах. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984. 208 с.

[59]Емельянович И.И. Графические средства разработки орнаментальных мотивов в печатных рисунках. Конспект лекций. М.: МТИ, 1988. С. 21.

[60]Бесчастнов Н.П. Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 / Всерос. НИИ техн. эстетики. М., 1993. 17 с.

[61]Пархаев Г.О. Принципы и методы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.06. М., 2009. 22 с.

[62]Таньшина З.А. Художественное проектирование набивных тканей для отечественной промышленности 1920-1930-х гг.: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. М., 2009. 26 с.

В последней четверти XX в. гобелен набирает все большую популярность и становится объектом искусствоведческих исследований. Одной из знаковых публикаций, до настоящего времени представляющей собой значимый обзор выдающихся работ в области ручного ткачества, стал альбом «Современный советский гобелен», составленный В.И. Савицкой[63]. Технологические аспекты ткачества и возможности их применения в авторском гобелене раскрыты в диссертации преподавателя ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Любови Хоманько[64], которая в 1980-е гг. только начинала свою научную и педагогическую деятельность. Она исследовала проблему возможностей взаимосвязи художественно-выразительной и технологической сторон в ручном ковроткачестве 1970–1980-х гг.

Наибольшее влияние на раскрытие темы оказали публикации Р. Коваль[65] и Г. Габриэль[66], так как в этих работах впервые была осуществлена попытка выделения ключевых характеристик авторского ленинградского текстиля.

Исследовательская работа Розы Коваль имела решающее значение в процессе самоопределения ленинградской школы художественного текстиля. Искусствовед провела большую подготовительную работу для публикации монографии «Современная русская шпалера», рукопись которой находится в Центральном государственном архиве литературы и искусства[67]. Этот труд освещает сначала ленинградскую школу гобелена (с момента ее возникновения в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и до середины 1980-х гг.) и вслед за ней – московскую. Р. Коваль привела данные о формировании учебных заданий по ручному ткачеству в стенах училища начиная с 1940-х гг.; о стажировках

---

[63] Современный советский гобелен. Альбом /авт. вступит. статьи и сост. В.И. Савицкая. М.: Советский художник, 1979. 215 с.

[64]Хоманько Л.Н. Проблемы художественно-выразительных возможностей технологии современного ручного ковроткачества: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.05. М., 1983. 25 с.

[65] Коваль Р.М. Ленинградский текстиль // Декоративное искусство СССР. 1974. № 9(202). С. 15-19; Коваль Р.М. Современная ленинградская шпалера // Декоративное искусство СССР. 1971. № 2. С. 40-43.

[66]Габриэль Г.Н., Софьина К.Ф. Выставка ленинградского текстиля // Советское декоративное искусство. 1983. № 7. С. 247-251.

[67] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8.

ленинградских текстильщиков в страны Восточной Европы и Прибалтики; перечислила гобелены, показанные на всесоюзных выставках; рассмотрела гобелены для интерьеров общественных зданий. Безусловно, этот неопубликованный труд перекликается с диссертацией Н.И. Бещевой[68], в которой был проведен сравнительный анализ московской и ленинградской школ гобелена, но акценты у Р. Коваль расставлены иначе и представлено больше важных для специалистов деталей.

2000–2010-е гг. стали новым этапом на пути изучения региональных школ декоративного искусства в целом и текстиля в частности. Одним из самых значительных исследований в этой группе представляется докторская диссертация Л.Г. Крамаренко. Ценность этого объемного источника состоит прежде всего в том, что автор являлась активным участником художественной жизни страны как критик и искусствовед[69]. Значимой для понимания ленинградской специфики декоративного искусства является диссертация Ю.В. Гусаровой, посвященная ленинградской керамике[70]. Результаты научного осмысления искусства гобелена отражены в статье Л. Семизоровой[71]. Можно отметить, что именно ленинградский гобелен вызывал научный и исследовательский интерес в первой четверти XXI в. Почти через 20 лет после исчезновения «системы госзаказа» и банкротства почти всех предприятий художественной промышленности ленинградский гобелен стал восприниматься как основа ленинградской школы текстиля, как неотъемлемая часть региональной школы декоративного искусства и дизайна.

[68]Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов. На примере московской и петербургской школ: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. М., 2004.
[69]Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.04. М., 2005. С. 47-50.
[70]Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04 / СПГХПА им. А.Л. Штиглица. СПб., 2011. 264 с.
[71]Семизорова Л.Б. Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. …

В статье Г.Н. Габриэль обозначены предпосылки развития изобразительно-пластического языка «современной санкт-петербургской шпалеры»[72].

В статьях Н.В. Кураковой, опубликованных в научных журналах почти на 30 лет позднее, чем статьи Р.М. Коваль, были проанализированы гобелены большого размера для общественных интерьеров, определена роль кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в процессе развития ручного ткачества[73].

Художественная роспись по ткани, распространенная на предприятиях художественной промышленности Ленинграда в 1930–1980-х гг., почти не исследована. Расписанные вручную занавесы, портьеры, театральные задники, панно и платки, имеющие меньшую, чем гобелены, плотность и большую склонность к выцветанию, быстро разрушались. Занавесы и портьеры в ресторанах, кафе и фойе обновлялись раз в 5–10 лет (для создания нового проекта мог быть приглашен новый автор). В 1960–1970-е гг. продукция Ленинградской фабрики художественной росписи тканей почти не становилась предметом искусствоведческого анализа. Данные об этой сфере текстиля представлены в основном в архивных источниках и методической литературе. Но особенности работы некоторых авторов все же описаны в советской периодике. В один из выпусков сборника «Художники Ленинграда», посвященный декоративно-прикладному искусству, были включены две статьи об авторах текстильных рисунков. В них содержатся ценные данные о художниках, которые работали на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, ткацкой фабрике им. Н.И. Желябова, в артели «Промхудожник»[74]. Росписи по ткани Н. Парфацкой была посвящена отдельная

[72]Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 176. С.137-146.

[73]Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. № 3. С. 159-163; Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера…; Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена…

[74] Каменская М. Хороший рисунок ткани – большое искусство // Художники Ленинграда. Л.: Художник РСФСР, 1960.

статья[75]. Эти публикации, как и статья Н. Милявской[76], показывают, что художественный текстиль был одним из основных векторов развития декоративного искусства в 1960-е гг.

Анализ учебной и методической литературы, а также периодики показывает, что рисунки и структуры авторских тканей проектировались с учетом их назначения, и в особенности взаимосвязи с интерьером[77]. Исследователи все больше обращались к теме текстиля для общественных пространств. В этой группе источников следует отметить публикацию Н.В. Мельниковой[78]. В 1970-х гг. вышли статьи В. Савицкой[79], И. Страуманиса[80], Г. Палладиной[81] и Ж. Теминой[82], а также статья[83] и монография Л. Жоголь[84], в которых были представлены данные о крупных панно и занавесах, выполненных художниками Москвы, Ленинграда, Киева, балтийских стран.

Сведения, необходимые для изучения текстильной галантереи, были получены и из литературы технического и справочного характера, которая стала появляться в России в связи с распространением техники батик еще в начале XX столетия. Одними из первых изданий, относящихся к этой группе, были краткое руководство к живописи на тканях Карла Робера[85] и пособие Ю. Петрова[86].

---

[75] Шрайбер М. Композиции Н. Парфацкой // Художники Ленинграда. Л.: Художник РСФСР, 1960.
[76] Милявская З. Ткани ручного производства нужны // Декоративное искусство СССР. 1960. № 7.
[77] Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере. М.: Легкая индустрия, 1966. 40 с.
[78] Мельникова Н.В. Монументально-декоративный текстиль // Советское декоративное искусство. 1945-1975. М.: Искусство, 1989. С. 68-73.
[79] Савицкая В. Гобелен и пространство // Декоративное искусство СССР. 1975. № 3. С. 6-9
[80] Страуманис И. Гобелен и интерьер // Декоративное искусство СССР. 1975. № 3. С. 10-12.
[81] Палладина Г. Художественный стиль современных интерьеров // Декоративное искусство СССР. 1970. № 2. С. 7, 8.
[82]Темина Ж. Декоративно-прикладное искусство в современном интерьере // Художники Ленинграда. Л.: Художник РСФСР, 1977. С. 68-74.
[83] Жоголь Л.Е. Новым гостиницам – новые ткани // Декоративное искусства СССР. 1962. № 10 (59). С. 1-4.
[84] Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. Киев: Будівельник, 1978. 104 с.
[85]Робер К., Нетыкса М. Краткое руководство живописи на тканях. М.: Типо-Литография М.Г. Грамакова, 1910.
[86] Петров Ю. Батик: Новый вид живописи по бумажным, льняным, шерстяным и шелковым тканям, а также по бумаге, коже, картону. М.: М.П. Петров, 1916.

В 1950-х гг. техника батик была включена в технологическую цепочку производства шелковых платков и шалей на предприятиях народных промыслов и в художественных артелях, поэтому учебных пособий по ручной росписи тканей становилось все больше[87]. Уменьшение доли ручной росписи и набойки в производстве сувенирной продукции и галантереи 1970–1980-х гг. было отражено в технической литературе, адресованной специалистам текстильной промышленности[88]. В этом блоке материалов содержатся ценные данные о предприятиях художественной промышленности, методах декорирования и последующей обработке текстиля, которые объясняют характер текстильных рисунков. В этот период советский батик соответствовал аналогичным разработкам в Европе и Северной Америке, где опыт совмещения ручной разрисовки и печати применялся в учебном процессе и хобби-практиках. Обзор опубликованных на английском языке источников показал, что в США и Великобритании батик опирался на традиционную яванскую технологию резервного окрашивания и печати[89], впоследствии она была усовершенствована и адаптирована для малотиражного серийного производства[90], но на уровень промышленности так и не вышла. В СССР благодаря созданию таких предприятий художественной промышленности, как КДПИ Художественного фонда и НИЭМ при ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, удалось вывести технику художественной росписи по ткани в сферу

[87]Технология росписи тканей. Пособие для художников и мастеров / под ред. А.В. Бельского. М.: КОИЗ, 1957. 169 с.; Технология росписи тканей / О.В. Танкус, Л.И. Гороховская, П.В. Морозов, Н.В. Трифонова. М.: Легкая индустрия, 1969. 182 с.

[88]Бельцов В.М. Технологическое оборудование отделочных фабрик текстильной промышленности: учебник. Л.: Машиностроение, 1974. 295 с.; Гавриленко С.А. Типовой проект организации рабочих мест набойщиков рисунков вручную в производстве изделий художественной росписи. М., 1975. 44 с.; Дмитриевская И.В. Опыт предприятий по художественной росписи текстильно-галантерейных изделий. М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1971. 19 с.; Регламентированные технологические режимы производства изделий с печатным рисунком и художественной росписью / под ред. В.П. Горбуновой. М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1987. 72 с.; Толотов В.Н. Новый способ наводки контура рисунка на ткань резервирующим составом. М., 1975. 8 с.

[89] Mijer P. Batiks, and how to make them. New York: Dodd, Mead and company, 1921. 86 p.

[90]Birrell V. The textile arts: A handbook of fabric structure and design processes ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques. New York: Harper & brothers, 1959. 514 p.

почти промышленных масштабов. Метраж расписанных вручную тканей, предназначенных для декора интерьера, исчислялся в десятках квадратных метров.

Некоторые произведения художественного текстиля, оформленные методом фотофильмпечати (шелкографии) или ручной росписью (батиком), можно отнести к сфере сувенирной продукции. И если в 1950-х гг. проектирование сувениров рассматривалось в контексте международных мероприятий[91], то в 1970-х гг. в периодических изданиях появились статьи, посвященные проблемам проектирования сувенирной продукции и их роли в культуре быта[92]. В этот период сувениры массово производились на предприятиях народных промыслов, а их разработкой занимались специалисты Научно-исследовательского института художественной промышленности[93]. В это время выходит и учебное пособие Р. Бардиной, в котором не только описана история развития сувениров и их классификация по материалу, но и приведены требования к упаковке, транспортировке и организации торговли сувенирными товарами[94].

В 2000-е гг. выросло число исследований, ставивших своей целью изучение стилистических черт и социально-экономических явлений периода «хрущевской оттепели». К наиболее значительным работам этого блока относятся диссертация Т.В. Красильниковой[95] и монография Ю.Я. Герчука[96], в которой одна из глав посвящена проблемам декоративного искусства. Концепции моды и потребительской культуры

[91]Воронова Л. Сувениры к молодежному фестивалю // Творчество. 1957. № 1.
[92]Медведев В. Памятный подарок или предмет обихода? // Декоративное искусство СССР. 1976. № 6 (223). С. 20, 21; Смолицкий В. Сувенир! Сувенир? Сувенир… // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 25, 26.
[93]Богуславская И. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров // Советское декоративное искусство. 1977-1978. № 9. С. 116-122.
[94] Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
[95]Красильникова Т.В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. М., 2004. 198 с.
[96] Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. 416 с.

периода оттепели раскрыты в статьях Ю.Б. Карповой[97], И.З. Винченко[98] и А.Н. Гмырак[99], опубликованных в научных журналах.

Значительный объем информации о специфике создания тканей представлен в публикациях по истории текстильных предприятий Санкт-Петербурга. Одним из первых к истории текстильных фабрик города обратился Н.И. Дмитриев, который в своей монографии[100] привел данные об обстоятельствах возникновения ситценабивного дела рядом с Санкт-Петербургом. Автор изучил историю Красносельской фабрики, принадлежавшей англичанам У. Чемберлену и Р. Козенсу, которые в XVIII столетии получили особые привилегии для развития текстильной промышленности. В книге описана история Шлиссельбургской мануфактуры, разрушенной в период немецкой оккупации во время Второй мировой войны и не восстановленной впоследствии. Этапы формирования текстильной промышленности в дореволюционном Петербурге определены в сборнике «Очерки истории Ленинграда» в текстах М.П. Вяткина[101], Н.П. Киреева[102], Э.Э. Крузе[103], а также в статье А. Труевцева и В. Галкина[104] . В 1970–1980-е гг. вышли издания, посвященные отдельным крупным предприятиям города:

[97] Карпова Ю.Б. Из области памяти в область истории: к проблеме исторического изучения советской моды хрущевской эпохи // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 198. Мода в контексте культуры. Вып. 5. СПб.: СПбГУКИ, 2013. С. 108-115.

[98]Винченко И.З. Советская мода периода «оттепели»: концепция и пути реализации // Омский научный вестник. 2010. № 4. С. 44-47.

[99]Винченко И.З., Гмырак А.Н. Концепция советского вкуса в моде и потребительской культуре периода оттепели // Омский научный вестник. 2011. № 5 (101). С. 237-241.

[100]Дмитриев Н.И. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. М.-Л., 1935. 310 с.

[101]Вяткин М.П. Экономическая жизнь Петербурга в период разложения и кризиса крепостничества // Очерки истории Ленинграда. Т. 1. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 447-505.

[102]Киреев Н.П. Промышленность. Экономика и население пореформенного Петербурга // Очерки истории Ленинграда. Т. 2. 1957. С. 75-125.

[103] Крузе Э.Э. Промышленное развитие Петербурга в 1890-1914 гг. // Очерки истории Ленинграда. Т. 3. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 9-60.

[104] Труевцев А., Галкин В. Первая петербургская чулочная мануфактура // В мире оборудования. 2007, май. № 4 (71). С. 34, 35.

«Фабрика на взморье»[105], «Фабрика Красное знамя»[106], «Из Истории петербургской промышленности XIX–XX вв.»[107].

В 2000-х гг. хранитель отдела тканей и знамен Государственного музея истории Санкт-Петербурга С.И. Кузнецова дополнила лакуны в области знаний о фабриках Товарищества мануфактур «Воронин, Лютш и Чешер» и Товарищества «Торнтон». Фокус ее исследования был направлен в первую очередь на фабрику тонких и технических сукон им. Э. Тельмана, которая была основана англичанином Д. Торнтоном. Результаты изучения архивных материалов и ассортиментных альбомов из коллекции музея представлены в ряде публикаций в сборниках научных трудов[108].

Еще в 1970-х гг. набивные ткани 1920–1930-х гг. из собрания Русского музея стали предметом искусствоведческого анализа в работах И.М. Ясинской[109]. В начале 2000-х гг. М.А. Блюмин[110] исследовала коллекцию тканей из собрания музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии.

В 2010-е гг. линию изучения текстиля из коллекций петербургских музеев продолжили статьи Н.И. Ковалевой, содержавшие исторический обзор памятных

[105]Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива Ленинградской Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени ситценабивной фабрики им. Веры Слуцкой / Т.В. Павлова, Е.И. Кулагина, Л.М. Антюфеев и др. Л.: Лениздат, 1973. 272 с.

[106]Сукновалов А.Е., Фоменков И.Н. Фабрика «Красное знамя». Очерки истории Ленинградской государственной Ордена Ленина трикотажно-чулочной фабрики «Красное знамя». Л.: Лениздат, 1968. 448 с.

[107]Ходанович В.И., Каневский А.С. Из истории петербургской промышленности в XIX–XX вв.: Чернореченская бумагопрядильня – ОАО «Советская звезда». СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУПТД», 2011. 270 с.

[108]Кузнецова С.И. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». По материалам Центрального Государственного исторического архива Санкт-Петербурга и Государственного музея истории Санкт-Петербурга // Поставщики Императорского двора. Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2013. С. 176-189.

[109]Ясинская И.М. Ткани 1920-х годов в собрании Русского музея // Сообщения Государственного Русского музея. 1974. Вып. 10. С. 78-83.

[110]Блюмин М.А. Коллекция советских набивных тканей 1920-1930-х гг. Музея прикладного искусства СПГХПА: к вопросу истории формирования // Месмахеровские чтения. СПб.: СПбГХПА, 2002. С. 74-78.

платков и анализ художественных особенностей платочных рисунков с изображениями города[111]. Платки ленинградских текстильных фабрик, произведенные в 1950–1980-е гг., были представлены в 2018 г. на выставке в Государственном Русском музее[112].

Определенный вклад в исследуемую проблему внесли данные, полученные из каталогов советских выставок, которые можно условно разделить на три группы. К первой относятся каталоги выставок, на которых были представлены ткани, текстильная галантерея и ковры, произведенные на предприятиях художественной и текстильной промышленности СССР. К одной из самых ранних публикаций этой группы относится каталог выставки промысловой кооперации, организованной в Москве в 1938 г.[113] В послевоенный период ткани, произведенные на фабриках, часто экспонировались вместе с произведениями народного искусства и изделиями художественных промыслов[114]. В конце 1950-х гг. на подобных выставках стали демонстрировать дипломные работы студентов художественно-промышленных вузов, в том числе жаккардовые ткани выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной[115]. В следующем десятилетии ткани и галантерея все больше отдаляются от народных промыслов, что также отражено в каталогах тематических выставок[116].

---

[111]Ковалева Н.И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные платки в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. СПб.: Русский музей, 2019. С. 190-206; Ковалева Н.И. Образ города в памятных платках XIX-XX вв. // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). С. 51-69.

[112]Платки и шали в России XVIII-XXI веков / ред. Г. Ивашевская, сост. Н.И. Ковалева, Н.И. Сорокина, Ю. Шлядинская. СПб.: Palase Editions, 2018. 216 с.

[113]Выставка художественного текстиля промысловой кооперации, организованная Институтом художественной промышленности Всекопромсовета в Центральном парке культуры и отдыха им. А.М. Горького в Москве. Июнь-июль 1938 г. / сост. Н.П. Халтурин. М.: КОИЗ, 1938. 16 с.

[114]Выставка произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР. 1952. Москва. Каталог // сост. Г.А. Ростовцева, М.Н. Каменская. М.: Академия художеств СССР, 1952. 269 с.; Всесоюзная выставка текстильных товаров. Каталог / сост. А.В. Романов, К.Н. Никахристо, Е.А. Евдокимова. М.: [б. и.], 1961. 101 с.

[115]Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР 1956-1957 гг. Каталог / под ред. Д.С. Суслова; сост. М.В. Розанова-Кругликова, Е.В. Членова, А.И. Коломинец. М.: [б. и.], 1958. 278 с.

[116]Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года / Всесоюз. ин-т ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды. М.: [б. и.], 1961. 87 с.; Выставка произведений художников льнокомбината. Каталог. Смоленск: [б. и.], 1967. 23 с.

Вторую группу каталожных изданий составляют сборники, запечатлевшие художественную жизнь Ленинграда 1940–1980-х гг. В этот период ткани экспонировались вместе с эскизами текстильных рисунков[117], произведениями керамики, стекла[118], живописи и графики[119]. К середине 1970-х гг. текстиль стал неотъемлемой частью выставок в залах Ленинградского отделения Союза художников[120]. Ткани, гобелены и расписные занавесы составили отдельный блок и в экспозициях молодежных выставок Ленинграда[121].

В третью категорию можно выделить каталоги специализированных текстильных выставок, оказавших существенное влияние на развитие ленинградской школы художественного текстиля. К ним относятся такие выставочные проекты, как «Шпалеры Франции»[122], «Выставка польских художественных тканей»[123], «Гутное стекло. Расписной текстиль»[124].

Группу источников, способствующих пониманию роли текстиля в пространстве профессиональной и публичной коммуникации, составляют статьи и каталоги выставок. Официальные каталоги Международной выставки декоративных искусств и

---

[117] Выставка женщин-художников Ленинграда. Каталог / под ред. П. Коротковой. Л.: [б. и.], 1941. 11 с.
[118] Выставка работ ленинградских художников в промышленности и декоративно-прикладном искусстве. 1950. Каталог / под ред. Н.Т. Ягловой. М.-Л., 1951. 120 с.
[119]Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Каталог. 1958 / сост. А.Н. Свешникова. Л.: Художник РСФСР, 1959. 95 с.
[120]Каталог осенней выставки произведений ленинградских художников 1971 г. / сост. И.А. Александрова, В.Н. Келлар, Л.В. Фадеева, Л.Л. Шапошникова. Л.: Художник РСФСР, 1973. 63 с.; Изобразительное искусство Ленинграда: Живопись, скульптура, графика, театрально-декорационное искусство, декоративно-прикладное искусство. Каталог выставки. Л.: Художник РСФСР, 1976. 326 с.; Искусство принадлежит народу. Выставка произведений художников Ленинграда / сост. и авт. предисл. Н.Г. Леонова. Л.: Художник РСФСР, 1979. 16 с., 48 л. илл.; Зональная выставка произведений ленинградских художников 1980 года. Каталог / сост. Е.И. Жукова, В.И. Долицкая, Л.Н. Лунина, Л.С. Антонышева, К.Ф. Софьина. Л.: Художник РСФСР, 1983. 79 с.
[121] Молодость страны. Выставка произведений молодых ленинградских художников. 1982 г. Каталог / сост. В. Торбик, Т. Дегтярева. Л.: Художник РСФСР, 1983. 46 с.
[122]Шпалеры Франции с XV века до наших дней, выставка из собрания Франции. Каталог…
[123]Выставка польских художественных тканей / авт. вступит. ст. К. Кондратюк. Рига: Государственный музей зарубежного искусства Латвийской ССР, 1969. 43 с.
[124]Гутное стекло. Расписной текстиль. Республиканская художественная выставка. Москва – Ленинград, 1985. Каталог / авт. вступит. ст. Л.А. Константинова, Н.Н. Мазуренко. М.: Советский художник, 1986. 37 с.

художественной промышленности в Париже 1925 года[125] позволяют реконструировать состав экспозиций и определить институциональный статус декоративного искусства в ранний советский период. Одним из немногих источников, посвященных вопросам экспонирования текстиля в советский период, является статья А. Чекалова[126]. Теоретические подходы к художественному проектированию выставочного пространства представлены в работах В.Ю. Федоровой[127] и О.В. Веселицкого[128], которые рассматривают экспозицию как результат проектной деятельности, в которой пространственная организация, модульность и сценарий восприятия играют ключевую роль. В публикации Л.П. Баруткиной[129] анализируется роль мультимедийных средств в музейной экспозиции, а в статьях М.В. Бирюковой[130] и А.Н. Балаш[131] внимание сосредоточено на кураторской концепции и выставке как художественном произведении. Опора на эти работы позволяет рассмотреть экспозиции художественного текстиля как форму публичной коммуникации, посредством которой институциональная среда создает художественные и ценностные установки.

Выводы. Таким образом, имеющийся объем данных о тканях, панно, гобеленах, образцах текстильной галантереи и эпизодах их экспонирования выдвигает на повестку дня проблему комплексного изучения ленинградского художественного текстиля.

---

[125] Catalogue des oeuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le pavillon de l'U.R.S.S." au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides Exposition internationale (1925; Paris). Section soviétique. Auteur du texte. 233 p. P. 62; Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925: Liste des rècompenses [Список наград]: [фр.] / Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Paris : Imprimerie Nationale, 1925. P. 88.

[126] Чекалов А. Об экспозиции выставки тканей//Декоративное искусство СССР. 1961. № 5. С. 14-20.

[127] Федорова В.Ю. Модуль в проектировании выставочного пространства // Научный альманах. 2016. № 6-2(19). С.176-180.

[128] Веселицкий О.В. Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 121-125.

[129] Баруткина Л.П. Мультимедиа в современной музейной экспозиции//Вестник СПбГУКИ. 2011. № 12. С. 106-108.

[130] Бирюкова М.В. «Куратор как художник» и «Выставка как произведение искусства» в западной культуре второй половины XX века. Харальд Зееман и его выставочные проекты//Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. № 3. С.181-185.

[131] Балаш А.Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019, июнь. № 2 (39). С. 16-21.

Анализ научных работ, периодики, каталогов, рукописей из архивов позволил установить, что вопрос формирования и развития художественного текстиля в Ленинграде как явления проектной культуры предшествующими авторами фундаментально не изучался. Дальнейшее исследование этой темы в контексте взаимосвязи фабричного производства, художественно-промышленного образования и выставочной практики дает возможность восполнить имеющиеся пробелы в области знаний о предприятиях художественной промышленности, истории и культуре быта города.

1.2. Ленинградский художественный текстиль в пространстве профессиональной и публичной коммуникации: экспонирование и презентация[132]

Восприятие текстиля зависит не только от художественных характеристик, но и от способа его презентации. Одна и та же ткань может быть представлена в музейной экспозиции как художественный объект, в рамках дефиле как часть модной индустрии, в общественном интерьере как элемент пропаганды. Анализ способа презентации текстиля способствует пониманию того значения, которое ему приписывалось в конкретной культурной ситуации.

Для исторического анализа ленинградского текстиля важно осознание его социально-исторической интерпретации. Экспозиции выставок позволяют оценить экономические условия его создания, художественные течения, моду и идеологию второй половины XX в. Необходимо отметить, что экспонирование предполагает выставочную форму показа тканей и штучных вещей, дополненную кураторским контекстом. Презентация являет собой более широкую форму публичного представления, своеобразное культурное высказывание с акцентом на идею, место текстиля в истории, экономике, политике.

Разнообразие форм художественного текстиля усложняет формы его презентации. Экспонирование тканей, произведенных промышленным способом, имеет свои особенности и иногда сильно отличается от экспонирования произведений искусства. Для набивных тканей может быть использован иной, чем для гобеленов способ развески. Объемно-пространственные композиции и панно, выполненные в технике росписи (батика), требуют особого подхода. Нередко при подготовке выставок, где представлены живопись, графика, скульптура, включение в экспозицию гобеленов представляется сложной задачей. Демонстрация же серийных тканей с раппортным рисунком

[132] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2017. № 3 (59). URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025).

оказывается невозможной. Развешенные «в складку» декоративные или плательные ткани вне зависимости от техники их выполнения (жаккардовое или ремизное ткачество, шелкография, набойка) вызывают протест у художников и кураторов тем, что создают ощущение «магазина тканей». Но иного способа подачи объектов текстильного дизайна они предложить не могут.

Формы представления тканей и ковров развивались вслед за эволюцией художественного текстиля. Ленинградский текстиль был включен в общее художественное поле СССР и с середины 1920- гг. экспонировался на всесоюзных и международных выставках. В Москве первыми значительными выставками, на которых был представлен художественный текстиль, стали выставки промысловой кооперации, которые были призваны показать разнообразие текстильных техник[133]; документы, свидетельствующие об участии в них ленинградских артелей, обнаружить не удалось. На первых советских выставках демонстрировались ткани промышленного производства.

Хлопчатобумажные ткани Ленинградского текстильного треста[134] были отмечены медалью на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 г. В списке почетных дипломантов был и Ленинградский институт декоративно-прикладного искусства (бывшее ЦУТР)[135].

В 1931 г. в Русском музее началась работа по подготовке к выставке «Борьба за качество текстиля», призванной продемонстрировать возможности тканей в сфере агитации. Ткани, собранные И.В. Гинзбург на ленинградских, московских и ивановских

---

[133] Выставка художественного текстиля промысловой кооперации, организованная Институтом художественной промышленности Всекопромсовета в Центральном парке культуры и отдыха им. А.М. Горького в Москве. Июнь-июль 1938 г. / сост. Н.П. Халтурин. М.: КОИЗ, 1938. 16 с.

[134] Catalogue des oeuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le pavillon de l'U.R.S.S." au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides Exposition internationale (1925 ; Paris). Section soviétique. Auteur du texte. 233 p. P. 62.

[135] Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925: Liste des rècompenses [Список наград]: [фр.] / Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Paris: Imprimerie Nationale, 1925. 176 p. P. 88.

предприятиях, составили часть экспозиции выставки «Советское искусство реконструктивного периода». На выставке были представлены не только «показательные образцы» живописи, скульптуры, архитектуры, но и продукция фабрик и «самодеятельных организаций»[136]. Эта выставка стала началом коллекции агитационного текстиля Русского музея. В 1946 г. часть собрания была передана в музей воссозданного после войны художественно-промышленного училища на Соляном переулке. Тем не менее на рубеже 1940–1950-х гг. эти ткани не вызвали большого интереса у сотрудников учебного музея[137], только спустя десятилетия они стали предметом пристального изучения (илл.1–4).

В 1930-е гг. обозначилось такое направление художественной практики, как монументально-декоративный текстиль, к которому относились интерьерные ткани и занавесы. Несмотря на то что эти произведения были предназначены для закрытого для широкой общественности объекта (Дворца Советов), они оказали существенное влияние на процесс реставрации штофных тканей для музейных комплексов, происходивший в 1940–1950-х гг. Одними из первых в Ленинграде были воссозданы ткани Елагиноостровского дворца[138] – в продолжение традиции музейного экспонирования текстиля в реконструктивно-презентационной форме.

Во второй половине 1950-х гг., когда основное внимание было перенесено на промышленное изготовление декоративных тканей, они появились не только в музейном пространстве, но и на торгово-промышленных выставках. Для развития декоративных тканей большое значение имели всесоюзные конкурсы мебели, которые прошли в 1959

[136] Блюмин М.А. История формирования коллекции советских набивных тканей 1920-1930-х годов в музее прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица // Советские набивные ткани 1920-1930-х годов / сост. Г.Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. С.12-15.
[137] Там же. С. 15.
[138] Мельникова Н.В. Монументально-декоративный текстиль//Советское декоративное искусство. 1945-1975. М.: Искусство, 1989. С. 68-73.

и 1961 гг., выставка «Искусство в быт» и выставки интерьеров новых квартир с образцами мебели и отделочного текстиля[139].

Промышленный текстиль органично вошел в экспозицию предметов прикладного искусства – произведений художественного металла, керамики, стекла, мебели. В данном разделе автор ставит своей целью определить выставки, на которых экспонировался ленинградский художественный текстиль 1950–1990-х гг., выявить способы его развески, художников – авторов рисунков и ответственных за экспозицию специалистов. В качестве основного источника были использованы периодические издания (в том числе издания ВИАлегпрома[140]), часть сведений получена в ходе изучения архивных материалов. Проблема экспозиции промышленного и художественного текстиля не была исследована достаточно, тем не менее уже в 1970-х гг. она была осознана и поднималась в советской периодике.

Как отмечал А. Чекалов, ткани представляют собой материал немой и однообразный, в котором намного меньше экспрессии и содержательности, чем в картинах и скульптуре, но они легко поддаются экспозиционным приемам[141]. В 1961 г. в московском Манеже состоялась «Общесоюзная выставка текстильных товаров», главным художником которой был Е. Розенблюм. Кроме непосредственно демонстрации тканей (илл. 5) в рамках выставки осуществлялись показы фильмов, продажа сувениров, демонстрация работы художников и комната консультаций. Критики отмечали, что единой экспозиционной композиции не получилось: отдельные колонны, вазы, пирамиды и фонтаны из ткани вырастали вне ритма; щиты с изображением костюмов отвлекали внимание от тканей; неудачная компоновка тканей не позволила разглядеть и оценить в полной мере их художественное оформление; применялся прием «выкладки навалом» – в рулонах. Ощущение хаотичности и нагромождения сопровождало зрителя почти во всех частях выставки, но все-таки ряд удачных экспозиционных приемов был

[139] Там же. С. 69.
[140] Всесоюзного института ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды.
[141] Чекалов А. Об экспозиции выставки тканей//Декоративное искусство СССР. 1961. № 5. С. 15.

найден. Критика положительно отзывалась о стендах Латвии и Эстонии, в которых лоскуты ткани были включены в коллаж с архитектурой старого города (илл. 6) или в интерьер. В целом выставка продемонстрировала разные формы презентации тканей: фиксацию полотна на листах картона, на обручах, на железных прутьях; развеску на штангах вдоль стены или на трехмерных стендах; объемные фигуры из тканей на металлическом каркасе. Сегодня, когда выставочное оборудование имеет два направления (модульные системы и средства мультимедиа)[142], способы экспозиции советских тканей выглядят довольно разнообразными. А. Чекалов сравнивает эту выставку с экспозицией прикладного искусства на выставке «Советская Россия» и с витринами крупных магазинов в Ленинграде и Москве, что в очередной раз подчеркивает неопределенное положение текстиля в «иерархии» искусств и наук. Торговый принцип и общая художественная идея выставки еще не раз сталкивались при развеске промышленных и даже расписанных вручную тканей.

Набивные, ремизные и жаккардовые ткани были результатом деятельности огромного сектора экономики – текстильной промышленности, и потому были представлены не столько как художественный объект, сколько как достижения советской системы. Советская периодика давала исключительно положительную оценку и позитивный прогноз; в литературе, как правило, приводились цифры без сравнения с другими странами («17 тыс. экспонатов», «2 тысячи отрезов», «800 комплектов» и т.д.). Но ни имен художников, ни подробного описания тканей, ни тем более их фото представлено не было. Это можно объяснить тем, что при комплектовании текстильных коллекций для международных выставок основной задачей было продемонстрировать количество и разнообразие текстильной продукции СССР, возникшее в связи с различными климатическими условиями и многонациональным составом. Подобные выставки служили и демонстрацией того, что государство стремилось удовлетворить

[142] Федорова В.Ю. Модуль в проектировании выставочного пространства // Научный альманах. 2016. № 6-2(19). С.177.

различные вкусы и запросы «советских» людей[143]. Оценить визуальный ряд экспозиции ленинградских тканей мы можем лишь благодаря сохранившейся в Санкт-Петербургском архиве кинофотофондодокументов фотохронике ЛенТАСС (илл. 7).

Продукция фабрики им. В. Слуцкой, наряду с тканями московских предприятий (фабрики «Красная Роза», комбинатов им. П.П. Щербакова, им. Я.М. Свердлова), фабриками Литвы и Эстонии, упоминается почти во всех доступных источниках. Ткани этого предприятия были представлены во Фрунзенском универмаге Ленинграда (илл. 8) еще в конце 1940-х гг. и на выставке в столичном ГУМе в начале 1950-х гг.[144] Через десять лет в универмаге «Гостиный двор» уже функционировал специальный отдел по продаже «василеостровских ситцев», созданный с целью изучения спроса. Необходимо отметить, что ткани в нем были представлены в традиционной для торговой площади форме – на невысоких (до 3 м) стендах и в складку[145].

Экспозиции иного рода были созданы на Всемирной выставке в Брюсселе. На выставке было представлено около двадцати образцов тканей, они стали частью советского павильона рядом со станками, копией атомного ледокола и космических спутников, макетами и машинами. Форма подачи тканей в данном случае была иной: экспонаты крепились к высоким (5–8 м) металлическим конструкциям и размещались не строго вертикально, плотно одна к другой (как в магазине), а длинными диагонально направленными лентами; гардинные полотна висели «в складку» (илл. 9).

Существенное их отличие состояло в том, что они были созданы специально для данной выставки (суровье было произведено фабриками «Октябрьская», «Рабочий» и им. А.И. Желябова, а отделка выполнена на фабрике им. В. Слуцкой[146]). Брюссельская выставка стала успехом для ленинградской фабрики: после получения серебряной

[143]Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года… С. 3.
[144]Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 167.
[145] Там же. С. 201.
[146] Рисунки для маркизета, поплина, батиста, сатина были разработаны художниками И. Ракитиной, В. Заикиной, Н. Косовичем, Н. Сорокиным. См.: Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива…

медали была расширена зона экспорта тканей. В начале 1960-х гг. ткани ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой экспортировались в семнадцать стран, а в 1972 г. – в двадцать три. После показа тканей в Брюсселе качество тканей повысилось, актуальное художественное оформление было теперь осознанной необходимостью, к их дизайну (термин этот не был широко распространен в СССР) подходили с большей степенью ответственности.

С начала 1960-х гг. до 40 % образцов советских тканей, представленных на международных выставках, были отделаны фабрикой им. В. Слуцкой[147]. Так называемый «знак качества» был присвоен двум тканям: малосминаемому сатину и ткани комбинированного переплетения «Юбилейная», которая набивалась только активными кубовыми красителями[148]. Весьма интересно с художественной точки зрения оформление экспортной этикетки: в прямоугольник вписан овал с изображением лося; на ленте внизу надпись: «Хлопчатобумажная промышленность СССР / Cotton textile industry USSR. Made in USSR» (илл. 10). Этикетка была выполнена в цвете с контрастным цветовым решением фона и сближенными тонами в центральном мотиве.

В 1970 г. маркизет, оформленный фабрикой им. В. Слуцкой, был отмечен золотой медалью Международной выставки в Пловдиве (Болгария)[149].

С 1957 г. продукция фабрики постоянно была представлена в павильоне ВДНХ[150]. В стенах павильона «Текстильная промышленность» на ВДНХ было представлено более полутора тысяч образцов тканей. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой занимала отдельный стенд, на котором демонстрировались хлопчатобумажные штапельные ткани для женских платьев, гладкоокрашенные поплины для мужских сорочек, сатины с тиснением и шелковистой отделкой, детская фланель. В обзоре, составленном главным инженером павильона, отмечены разнообразные по рисунку

[147] Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 204, 205.
[148] Там же. С. 230.
[149] Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 231.
[150] Там же. С. 174.

маркизеты, вуаль «Ленинградская», летняя курортная ткань «Чио-Чио-Сан» (илл. 11). Но основное внимание уделено не дизайну, а технологической стороне вопроса: демонстрировались ткани с новыми видами отделки (малосминаемой, малоусадочной, не требующей глажения), новыми структурами (ткань «Утро», которая вырабатывалась с вискозным утком, хлопчатобумажная ткань «Волна», фасонная ткань «Рябинушка» с утком из вискозного шелка, блузочная ткань «Молодость») – всего около трехсот образцов[151]. В том же обзоре представлена информация о новой модели сверхскоростной фильтровальной станции, предназначенной для очистки воды, поступающей в производство[152].

Известно, что во Всесоюзной выставке текстильных товаров (илл. 12), проходившей в 1961 г. в Москве, кроме ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой[153], принимали участие Ленинградский комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана, суконная фабрика «Ленсукно», гардинно-тюлевая фабрика им. К.Н. Самойловой[154].

Материалы одного из отчетов о зарубежных выставках и ярмарках текстильной и легкой промышленности дают возможность составить представление о способах демонстрации тканей и текстильных изделий в 1960 г. В данном сборнике, кроме уже упомянутых предприятий, отмечена ленинградская фабрика «Красное знамя», продукция которой представляла собой трикотажные изделия, декорированные способом фотофильмпечати[155].

---

[151] Долинская Г.Б. Новые виды тканей и отделочного оборудования на Выставке достижений народного хозяйства СССР//Крашение и отделка тканей. Научно-технический сборник. 1962. № 11. С. 5.
[152] Там же. С. 6.
[153]Романов А.В., Никахристо К.Н., Евдокимова Е.А. Всесоюзная выставка текстильных товаров. Каталог / Союзглавторг и ВИАЛегпром при Госплане СССР. М.: [б. и.], 1961. С. 33.
[154] Романов А.В., Никахристо К.Н., Евдокимова Е.А. Всесоюзная выставка текстильных товаров. Каталог... С. 77, 93.
[155] Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года… С. 6.

Демонстрация текстиля на зарубежных выставках преследовала в основном цель показа технических усовершенствований в данной области, достижения в художественном оформлении были второстепенными. В связи с этим мы можем объяснить и способ формирования экспозиций текстиля, соседствовавшего с новыми моделями спутников, телевизоров, холодильников, пищевыми продуктами и кондитерскими изделиями. На Промышленной выставке СССР в Багдаде (10–30 апреля 1960 г.) для изделий текстильной и легкой промышленности (к этой группе относились также ковры, меха, фарфор, хрусталь) было отведено место в дальнем левом крыле выставочного павильона. Вдоль стены были расположены меха, ковры и ткани. На фоне ковров в узком застекленном стенде размещались льняные изделия, декорированные вазами и игрушками. На постаменте высотой 60 см находился 12-метровый стенд тканей. В виде веера высотой 6–7 м демонстрировались хлопчатобумажные ткани; таким же образом были скомпонованы жаккардовые и набивные шелковые ткани[156]. После проведения выставки были заключены торговые соглашения на продажу хлопковых и штапельных тканей.

На международной выставке-ярмарке в Милане (12–27 апреля 1960 г.) ткани экспонировались на трех стендах: по типу волокна (шерсть, шелк, хлопок). Льняные ткани и столовые приборы демонстрировались на отдельной витрине[157].

Характер экспозиции в каждом отдельном случае зависел от возможностей павильона. Выставка достижений СССР в области науки, техники и культуры (9 мая – 9 июня 1960 г., Прага) была примером создания сложной объемно-пространственной экспозиции: «В центре высокого зала располагалась центральная конструкция. В средней ее части стремились вверх радужные лучи из шелковых тканей. На нижней части – подиуме длиной 10 м, шириной 5 м и высотой 2 м – демонстрировались шерстяные ткани. … Между металлическими решетками в горизонтальном и

[156] Там же. С. 17, 18.
[157] Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года… С. 20, 23.

вертикальном направлениях были натянуты хлопковые, шелковые и льняные ткани, сочетавшиеся со свободными складками более легких тканей»[158]. На выставке привлекали внимание сочностью расцветок, интересными решениями набивного рисунка и новизной структуры тисненый сатин и набивной маркизет фабрики им. В. Слуцкой.

На Международной промышленной ярмарке в Будапеште ткани демонстрировались на трех стендах и на двух специальных решетчатых установках, которые располагались на подиумах; ткани были подобраны по ассортименту и оригинально оформлены по рисунку и колориту. Штучные изделия (скатерти, полотенца, платки) на этой выставке были представлены на подиуме[159].

Большое количество тканей было представлено на Первой советской выставке в Норвегии (25 июня – 10 июля 1960 г., Осло). Стенд тканей представлял собой сложную конструкцию и имел вид красочного опрокинутого шатра диаметром 30 м. Над центральным круглым стендом под потолком крепились шелковые и хлопчатобумажные ткани, которые в виде натянутых стягов спускались к центру основания подиума. Внизу на круглом подиуме была сделана выкладка тканей; всего на нем было экспонировано около семидесяти отрезов шелка. На стендах по боковым стенам были представлены: вечерние шелковые ткани, декоративные и «одежные» хлопчатобумажные, шерстяные плательные, костюмные и пальтовые. Все они так же, как и на центральном стенде, крепились на балках у потолка и в свободном движении спускались к шести подиумам абстрактной формы. Внизу они крепились у основания стенда. На стендах и между ними были размещены манекены с готовым платьем. Льняные и штучные изделия были представлены вместе с фарфором в витринах[160].

[158] Там же. С. 28.
[159] Там же. С. 34.
[160] Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года… С. 46.

В виде динамичных лент промышленные ткани размещались также на выставках в КНДР (Пхеньян), Турции (20 августа – 20 сентября 1960 г., Измир), Болгарии (18 сентября – 2 октября 1960 г., Пловдив), Индонезии (Джакарта), Тунисе, Польше (Познань)[161].

Одной из форм презентации тканей можно считать «худсоветы», проходившие в ассортиментном зале фабрики (илл. 13). Стены зала были оформлены лучшими образцами продукции, кроме того, проходили показы моделей из новых тканей в форме дефиле. Новые рисунки оценивались членами художественных советов по ряду показателей, одним из которых было соответствие тенденциям моды. Подобные комиссии формировались из руководителей и ведущих специалистов; в их составе были модельеры, искусствоведы, технологи, конструкторы, и, конечно, художники. Ценность таких собраний состояла не только в ознакомлении с новыми образцами текстильного дизайна, но и в возможности общения в среде профессионалов. Изображения ассортиментного зала сохранилось в фотохронике ЛенТАСС; в начале 1990-х гг. демонстрация моделей проходила не в ассортиментном кабинете, а в актовом зале.

Ленинградский текстиль, представленный на международных выставках, не был ограничен только тканями, текстильная галантерея также составляла весьма заметную его часть. В отчете, представленном ВИАлегпромом, отмечено, что в 1972 г. изделия текстильно-галантерейной промышленности экспонировались на пяти международных выставках и ярмарках: В ГДР (Берлин), Турции (Измир), Чехословакии (Прага), Венгрии (Будапешт), Монголии (Улан-Батор)[162]. В данном случае группы изделий для выставок названы «коллекциями», в каждую из которых отбирались изделия из натурального (крепдешин, газ-шифон, туаль, фуляр) и ацетатного шелка. Известно, что половину из всех экспонированных платков составляли изделия московского производственного текстильно-галантерейного объединения «Художественная роспись». Ленинградское

[161] Там же. С. 49-53, 58-61, 66-69, 70-79.

[162]Обновление и расширение ассортимента изделий текстильно-галантерейной промышленности: (Отчет за 1972-73 гг.) / под ред. Мартыновой В.П., Мазаевой Т.В. М.: [б. и.], 1973. С. 43.

текстильно-галантерейное объединение «Новость» представило в 1972 г. платки для двух выставок в Чехословакии, а гардинно-тюлевая фабрика им. Самойловой – для семи выставок[163]. Экспонаты для каждой выставки отбирались комиссией, в состав которой входили представители Минлегпрома СССР, Всесоюзных объединений «Экспортлен» и «Востокинторг», Всесоюзной торговой палаты и ВИАлегпрома.

В 1970-х гг. ВИАлегпром выступил организатором выставок-ярмарок. На данный момент не удалось найти сведения о том, каким образом была составлена их экспозиция и какую роль в ней играл именно ленинградский промышленный текстиль. Но, принимая во внимание тот факт, что целью этих ярмарок было сотрудничество между представителями торговли и производителями[164], можно предположить, что демонстрация потребительских качеств на таких выставках была важнее выделения художественных достоинств.

В выставочных залах Союза художников платки чаще экспонировались как предмет искусства, даже если они были выполнены в производственном цехе или в мастерской специально для выставки.

На основе доступных данных можно отметить два способа презентации платков и палантинов: двухмерный и пространственный; при этом оба эти способа осуществлялись как в открытой экспозиции, так и в стеклянных витринах. Двухмерный способ предполагает развеску изделия в расправленном виде (без складок) с фиксацией на раме, подрамнике, картоне или на рейке с утяжелителем снизу. Пространственный способ предполагает драпировку изделия на манекене или живой модели (как часть ансамбля костюма), на плоском подиуме или в витрине. Для набивных платков промышленного производства чаще применялся пространственный метод; для авторских платков, расписанных вручную, или сувенирных с архитектурными мотивами – двухмерный.

---

[163] Там же. С. 44, 45.

[164] Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР. М.: ИРН, 2013. С. 153.

Способ развески промышленных тканей и изделий имеет огромное значение, поскольку от дизайнерского решения монтажа экспозиции зависит степень ее воздействия на зрителя[165]. В том случае, если сценарием выставки не предусмотрено выделение промышленного текстиля, к нему подходили с критериями, естественными при восприятии уникальных штучных вещей[166]. Промышленные образцы могут показаться скучными и невыразительными в сравнении с разнообразными мотивами гобеленов и расписных панно. Величина раппорта воспринимается по-разному в зависимости от характера экспозиции: плательная группа тканей в просторном зале зачастую выглядит как однотонное пятно – рисунок на ней не просматривается. Декоративные ремизные, жаккардовые и набивные ткани легче было вписать в экспозицию: масштаб мотивов в них более крупный, композиции более эффектные, цветовые сочетания контрастные. Но не всегда являлась удачной попытка развески тканей в качестве фона для экспозиции керамики, стекла, произведений художественного металла. Наиболее интересны выставки, на которых декоративные и плательные ткани демонстрируются рядом с предварительными набросками, зарисовками, этюдами. Такая форма презентации позволяет составить полное представление о творческой манере художника и дизайнера. В подобных выставках серийная ткань предстает произведением орнаментального искусства; зритель может оценить путь, проделанный дизайнером от созерцания природного мотива до построения логичной раппортной сетки. К сожалению, подобных выставок проводится не так много. В советский период они с успехом проходили в Москве и демонстрировали шелковые ткани комбинатов «Красная Роза», им. П.П. Щербакова, им. Я.М. Свердлова[167].

[165] Баруткина Л.П. Мультимедиа в современной музейной экспозиции//Вестник СПбГУКИ. 2011. № 12. С. 106-108.
[166] Коваль Р.М. Ленинградский текстиль…
[167] Каплан Н. Показ шелковых тканей… С. 47.; Каплан Н. Рисунки и ткани…; Сыркина Ф. Ткани и гобелены Наталии Кирсановой//Декоративное искусство СССР. 1975. № 6. С. 6-8.

Экспозиционная деятельность музеев позволяет трансформировать ткани в объект показа, выявить при этом их историко-культурную, научную, эстетическую ценность. Подобный подход позволяет включить их в современную культуру. Грамотно составленная экспозиция должна представлять собой концептуально продуманное, функционально насыщенное целостное и эстетически выразительное произведение[168]. В настоящее время выделяют три основных метода проектирования музейных экспозиций: коллекционный, иллюстративный, музейно-образный[169]. С этой точки зрения экспозиции тканей ленинградских фабрик на международных выставках можно отнести к иллюстративному типу (несмотря на то что группа изделий для каждой выставки обозначалась как «коллекция»), а на выставках в Союзе художников – к коллекционному.

Ткани промышленного производства тоже могли быть представлены в общественном здании, например в гостинице[170]. Учитывая масштаб производственной линии фабрик им. В. Слуцкой и Н. Желябова, ленинградские гостиницы, дома отдыха, театры были декорированы портьерами и мебельными тканями местного производства. Тем не менее нам не удалось обнаружить данные о заказах на коллекции тканей, выпущенные ленинградскими фабриками специально для зданий города.

Что касается авторского[171] ленинградского текстиля, оформленного вручную самим художником (иногда при помощи ткачей/разрисовщиков из штата КДПИ, НИЭМ), то его презентация проходила в двух направлениях – интерьер общественных зданий и художественные выставки.

---

[168]Веселицкий О.В. Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций//Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 121-125.

[169] Там же. С. 123.

[170] Жоголь Л.Е. Новым гостиницам – новые ткани…

[171] К авторскому текстилю мы относим гобелены, панно, занавесы, декоративные шторы, выполненные в технике ручного ткачества, батика/росписи или ручной набойки.

В 1960–1970-х гг. общественный дискурс был обращен к роли декоративного искусства в современном общественном интерьере[172]. В этот период смысл декоративно-прикладного искусства был обозначен как «точное выражение средствами декоративного искусства эстетической концепции архитектурного пространства»[173], отмечалась связь гобелена с пространством помещения[174]. Гобелен, представляя собой сложный синтетический сплав сразу нескольких жанров, в некоторых случаях мог диктовать интерьеру архитектурные решения[175]. Нарастающая популярность гобелена, подкрепленная опытом художников Прибалтики, сделала гобелен полноправным участником пространственного ансамбля. Несмотря на то что этот вид искусства всегда был тесно связан с интерьером, в 1970-е гг. его связь с архитектурой стала органичнее и прочнее благодаря новому прочтению. В. Савицкая отмечала, что из жанра аристократического гобелен становиться искусством демократическим, ибо он призван украшать в первую очередь общественный интерьер[176].

Сотрудничество ленинградских архитекторов (например, С. Сперанского) с художниками по текстилю задало высокую степень ответственности и спровоцировало обращение к кругу образов значительного исторического содержания в гобелене. Самый первый проект – «Синий гобелен» для гостиницы «Ленинград» – имел большой общественный резонанс. Все гобелены в гостиницах города впоследствии невольно проходили этап сравнения с этим гобеленом. Он был не просто крупной работой, а показывал результаты сотворчества группы специалистов.

Гобелены, созданные в классической технике (полотняное переплетение), развешивались вдоль стен. Согласно классификации форм взаимодействия между

---

[172] Палладина Г. Художественный стиль современных интерьеров//Декоративное искусство СССР. 1970. № 2. С. 7, 8.
[173] Рюмина И. Литовский опыт//Декоративное искусство СССР. 1971. № 4. С. 12-14.
[174]Сута Т. Латышская школа современного гобелена//Декоративное искусство СССР. 1971. № 6. С. 21-24.
[175] Савицкая В.И. Гобелен – пластика активная//Декоративное искусство СССР. 1972. № 4. С. 2, 3.
[176] Савицкая В.И. Гобелен и пространство//Декоративное искусство СССР. 1975. № 3. С. 6-9.

интерьером и гобеленом, предложенной И. Страутманисом[177], это произведение можно отнести к форме «гобелен – декоративная плоскость» (так как габариты гобелена почти полностью совпадали с отражающей пространство плоскостью). К этой группе работ можно отнести гобелен «Слава Петербургу» для гостиницы «Пулковская», триптих «Осенний парк» для лихтеровоза «Севморпуть», серию «Зеленый луч» для санатория «Дюны».

Пространственных гобеленов в ленинградском текстиле почти не было. Произведение «Паруса» для речного вокзала, открытое для обзора со всех сторон, является одним из немногих примеров формы «гобелен – пластика»[178].

Декоративные портьеры и занавесы, выполненные в технике батика или аппликации, составляли значительную часть ленинградского текстиля. Они были представлены в домах культуры, ресторанах, фойе театров не только в Ленинграде, но и в других городах страны – так была устроена система заказов КДПИ. Эти виды текстиля так же, как и гобелен, зависели от структуры и габаритов архитектурного пространства и соотносились с масштабом интерьера. Занавесы, кроме перечисленного, соответствовали параметрам и механизации сценического портала. Вид занавеса (подъемно-опускной, раздвижной и пр.) оказывал решающее значение на способ крепления готового изделия.

Декоративные шторы и занавесы-панно (перекрывающие панорамные окна или стены) могли быть развешены со складками и без. Такие работы были выполнены, например, для ресторанов гостиниц «Москва» и «Россия» в Ленинграде; для Аварского театра в Махачкале; для ресторана «Русь» в Череповце. На выставках занавесы развешивались «в складку» (выставка «Мир и молодежь» в центральном выставочном зале «Манеж» в Ленинграде, 1985). Небольшие панно, закрепленные на подрамнике, развешивались вдоль стен; крупные панно могли быть вмонтированы в нишу,

[177] Страуманис И. Гобелен и интерьер//Декоративное искусство СССР. 1975. № 3. С. 10-12.
[178] Там же.

полностью покрывая поверхность стены. Ярким примером интеграции декоративного текстиля в исторический интерьер стала дипломная работа В.М. Лихачевой, выполненная специально для зала Ученого Совета в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Во времена ЦУТР на стенах зала висели шпалеры, которые после 1917 г. перешли в собрание Государственного Эрмитажа. Интерьер был оформлен в духе историзма и вдохновлен Итальянским Ренессансом. Темный цвет деревянных резных панелей по всему периметру зала и оформление дверных порталов сами по себе уже были мощным декоративным тезисом, который сложно было дополнить. В 1980-е гг. в технике холодного батика В.М. Лихачева выполнила два больших панно с видами Царского Села. Каждое панно было собрано из нескольких вертикальных полос расписанного вручную шелка. Обращение к архитектуре неоклассицизма и орнаментальное обрамление панно, напоминающее кайму шпалеры, стало попыткой создать пространственно-историческую иллюзию, своеобразное окно во вневременной пейзаж, связанный с «гением места». Глубокие оттенки красно-коричневого и золотистого способствовали соединению панно с интерьером, перекликаясь с цветом стен.

Вторым примером интеграции панно в интерьер является серия, выполненная А.М. Кардашевым в начале 1990-х гг. для зала ожидания в аэропорте «Пулково». Художник принял за основу композиционный и тематический ряд барочных шпалер, разместив виды Петергофа в богато разработанный бордюр: статуи, маскароны, гирлянды и картуши обрамляли пейзаж. Панно, выполненные в технике холодного батика по шелку, были закреплены на подрамниках и вставлены в деревянные рамы, совпадающие с размером стен. Таким образом, все стены помещения были полностью покрыты панно.

Выставки в центральном выставочном зале «Манеж» или иных залах города знакомили широкий круг зрителей и представителей профессионального сообщества с последними тенденциями в области художественного текстиля. Они также являлись

формой диалога в социуме; посредством выставок осуществлялось распространение новых идей, ценностей, образов.

Любая экспозиция была направлена на демонстрацию определенных характеристик текстиля. В Союзе художников первостепенной была эстетическая составляющая; выставки-ярмарки подчеркивали «потребительские» свойства; международные выставки, ассортиментные залы и «худсоветы» фабрик объединяли в себе задачи производства и реализации текстиля, учитывая актуальный дизайн, стойкость к воздействию температуры и воды, сминаемость и пр. Данные об участии художников в промышленных выставках часто отсутствовали в периодике, имен авторов рисунков представлено не было. На наш взгляд, это объясняется тем, что вопросу авторства в советский период не уделялось должного внимания: оригинальный дизайн воспринимался в первую очередь как результат деятельности всего предприятия или результат образовательного процесса (художественной школы).

С середины 1980-х гг. форма презентации художественного текстиля меняется. Разрушение системы госзаказа привело к почти полному исключению гобеленов и панно из общественного интерьера. Некоторые из утвержденных в КДПИ и НИЭМ эскизов так и не были воплощены в материале после 1991 г.

На протяжении 1990-х – начала 2000-х гг. некоторые художники, имеющие опыт работы на предприятиях художественной промышленности, сумели адаптироваться под резкую смену экономической системы и создавали текстиль для частных интерьеров. Следует отметить ткани Елены Шнайдер, выполненные в технике ручной набойки. Художница выполнила множество портьерных и штофных тканей с раппортными рисунками, применяя лишь картонный трафарет и масляную краску. Ее ткани и панно вошли в экспозиции петербургских музеев (Всероссийского музея А.С. Пушкина, Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского, музея Г.Р. Державина и русской словесности его времени) и музея-усадьбы Алексея Толстого в Самаре.

Гобелен «Связь времен», выполненный мастерской Н.В. Першиной и представленный в залах Союза художников[179], стал одной из последних заказных работ, представленных широкой общественности.

Декоративного текстиля для общественных интерьеров, сопоставимого с советским, в этот период произведено не было. Ткани и платки ленинградских фабрик, только во второй половине 1980-х гг. ставшие полноправным участником художественных выставок и осмысленные как часть региональной проектной культуры, полностью исчезли в связи с банкротством предприятий в 1990-х гг. Таким образом, ленинградский художественный текстиль перешел к практике автономного авторского высказывания и был ориентирован исключительно на выставочную среду.

Необходимо отметить, что во второй половине XX в. возник новый тип выставочной практики, в основе которого ясно прослеживалась концепция, а отобранные произведения отвечали потребностям цельного, формального и содержательного образа выставки. Задача репрезентации одного или нескольких художников сменилась задачей репрезентации идеи, символического образа, художественной ситуации или неких абстрактных социальных или философских реалий[180]. Роль куратора возросла; а распространение коллективного кураторства, в том числе «кураторства художников», которые стали объединяться в сложные творческие коллаборации[181], привело к появлению новых выставочных проектов.

Ассоциация «Текстиль-Дизайн», созданная в 1990-е гг. выпускниками ЛВХПУ им. В.И. Мухиной 1980-х гг., стала центральным звеном в пространстве профессиональной и публичной коммуникации. Идеологи и художники этого объединения были ориентированы на демонстрацию новых произведений, включение в

[179] 20–25 марта 2018 г.

[180] М.В. Бирюкова. «Куратор как художник» и «Выставка как произведение искусства» в западной культуре второй половины XX века. Харальд Зееман и его выставочные проекты//Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. № 3. С. 181.

[181] Балаш А.Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект// Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019, июнь. № 2 (39). С.17.

международный художественный дискурс, переосмысление собственной идентичности. Ведущим проектом ассоциации стал фестиваль «Белые ночи». Принципы пространственной организации художественного текстиля не изменились. Год от года увеличивалась доля объемно-пространственных произведений, но революционных способов экспонирования ассоциацией «Текстиль-Дизайн» предложено не было.

В 2010-е гг. была образована «Гильдия текстильщиков», формально на основе ассоциации «Текстиль-Дизайн», но, по сути, являясь «кураторской инициативой» нового поколения выпускников кафедры мебельно-декоративных тканей (тех, кто окончил вуз в 1990-е). Этот период отмечен количественным и качественным изменением выставочной практики, разнообразием концептуального решения выставок. Необходимо отметить ретроспективный характер ряда проектов, которые либо были посвящены мастерам ленинградской школы текстиля[182], либо приглашали к участию их ранние произведения, апеллируя к исторической преемственности[183].

Выводы. В середине 1920-х гг. художественный текстиль, представленный на международных и всесоюзных выставках, вышел в поле публичной коммуникации. Высокая оценка ленинградских хлопчатобумажных тканей на Всемирной выставке в Париже 1925 г., а затем и включение их в экспозицию «Борьба за качество текстиля» в 1931 г. свидетельствуют о том, что ткани с набивным рисунком уже воспринимались как носители художественных и идеологических смыслов. В 1940–1950-е гг. (с ростом разнообразия текстильных техник и видов изделий) демонстрации декоративно-прикладного искусства дополнились специализированными, экспериментальными и торговыми выставками.

Ленинградский художественный текстиль был представлен в экспозициях четырех типов. К первому типу можно отнести развеску тканей на выставках-ярмарках и в

[182] I Международный фестиваль художественного текстиля имени Бориса Мигаля (20-25 марта 2018 г.) прошел в выставочных залах Санкт-Петербургского Союза художников и с тех пор не повторялся.
[183] Основные проекты «Гильдии текстильщиков»: Триеннале художественного текстиля «Созвездие», триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ».

торговых универмагах. Второй тип экспозиции – международные выставки, где текстиль был размещен рядом с промышленными и научными достижениями. Третий тип экспозиции – выставки в залах Союза художников.

К четвертому типу можно отнести экспозицию тканей и платков в ассортиментных залах фабрик, дополненную демонстрацией моделей в период «худсоветов». Надо отметить, что способ развески раппортных тканей во всех этих экспозициях был одинаковым (на горизонтальной опоре, в складку, полотна 3–4 метра в высоту). На международных выставках мог применяться иной способ развески, предусмотренный архитектором павильона, это могли быть как объемно-пространственные композиции, так и развеска тканей «веером».

Таким образом, основными формами презентации ленинградского художественного текстиля были:

- экспозиции художественных, торговых и промышленных выставок;
- интерьеры общественных зданий и кораблей;
- музейные экспозиции;
- художественные советы и дефиле.

1.3. Методологические основания изучения ленинградского текстиля как целостного художественного явления[184]

Ведущим понятием исследования является «художественный текстиль», для которого в современной терминологии отсутствует единое определение. Такой показатель, как «художественность», характерен не только для произведений, выполненных вручную в единственном экземпляре (гобеленов, занавесов), но и для предметов серийного производства (тканей, текстильной галантереи). В советском искусствоведении тиражные изделия были отнесены к сфере декоративно-прикладного искусства ввиду их «художественности», а именно художественного оформления на стадии проектирования эталонного образца, которое могло быть выполнено только профессионалом. В контексте данного исследования к области художественного текстиля были отнесены предметы декоративно-прикладного искусства и объекты текстильного дизайна, а также комплекс методик их проектирования и выполнения в материале.

Ленинградский художественный текстиль – комплексное явление с выраженной региональной спецификой, которое выносит на первый план вопрос его целостности как художественного феномена, обладающего общностью на двух уровнях – институциональном и стилистическом. Для дальнейшего анализа необходимо определить ключевой концепт его изучения.

Возможным основанием изучения может стать понятие «школа», конкретизированное в «школе ленинградского текстиля».

Для школы характерны определенные признаки, к которым относятся наличие традиции, взаимодействие мастера и ученика, преемственность художественных принципов и методов, а также выраженное художественное единство. Термин «школа» может быть использован для обозначения исторически сложившейся территориально

[184] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. К определению понятия «школа» в декоративном и промышленном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 2 (71). С. 13-22.

локализованной образовательной системы, отвечающей требованиям общественно-политической и социокультурной ситуации, если эта система осуществляет профессиональное обучение изобразительному искусству. В статье Е.В. Ильиной осуществлена попытка уточнения термина «архитектурная школа»; автор обратилась к анализу семантически родственных понятий «научная школа» и «художественная школа»[185].

Необходимо отметить, что часто употребляемое определение школы как «направления, связанного единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов»[186] допустимо в области художественного текстиля, хотя и не отражает полностью его специфику.

Большие затруднения вызывает и точная формулировка таких, казалось бы, устоявшихся понятий, как «декоративное искусство», «дизайн», «промышленное искусство». Чем больше мы конкретизируем предметную область (текстиль, керамика, художественная обработка дерева, металла и пр.), тем больше они требуют уточнения.

В странах Западной Европы и в России процесс развития декоративного и промышленного искусства был настолько сложным и многогранным, что в некоторых случаях четко разделить понятия «декоративное искусство» и «промышленное искусство» невозможно. В некоторых видах производства участие художника требовалось еще в XVII столетии. Главным образом это касается отраслей легкой промышленности. Разработка и изготовление мебели, рисунков для текстиля, керамических и ювелирных изделий уже в эпоху мануфактурного производства предполагали значительный вклад «ученого рисовальщика».

Под термином «декоративно-прикладное искусство» понимают в первую очередь художественное оформление бытовых изделий и среды. С середины XX в. советские исследователи все чаще использовали термин «декоративное искусство», являющееся

[185]Ильина Е.В. Предпосылки возможного определения понятия архитектурная школа // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 3 (10). – С. 123–125.
[186] Большая советская энциклопедия / ред. А.М. Прохоров. Т. 29. 1978. С. 424.

более широким понятием, включающим как оформление предметно-пространственной среды, так и ее художественное проектирование[187]. Декоративное искусство, тесно связанное с материальным производством и архитектурой, играет ведущую роль в формировании стилистических принципов жилой среды; нельзя отрицать и его воздействие на другие виды изобразительного искусства. Ряд бытовых предметов и изделий, имеющих более долгую историю формирования, медленно меняют свой внешний вид, в то время как объекты, не имеющие прототипов в прошлом, сразу получают логично обусловленную их функцией форму.

Промышленное искусство предполагает серийный выпуск изделий и особую методику их проектирования; оно охватывает вопросы технологии, искусства, маркетинга. Круг объектов промышленного искусства достаточно широк и включает разнообразные бытовые предметы, бытовую технику, виды транспорта, оборудование и станки. Таким образом, одни и те же виды изделий (ковры, посуда, мебель) могут быть отнесены как декоративному, так и к промышленному искусству.

Проблема современной терминологии была затронута в рамках круглого стола, организованного Отделением искусствознания и художественной критики и НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (4 октября 2018 г.)[188]. Его участники отмечают, что важным поворотным этапом можно считать 1940–1950-е гг., когда В.И. Мухина впервые подняла вопрос о низком уровне продукции художественной промышленности, изложив свои размышления в докладной записке в Правительство СССР. Скульптор использовала такие термины, как «образцы для промышленности», «предметы широкого потребления», «продукция необходимого

[187] Перфильева И.Ю. К истории терминологии в контексте живого процесса эволюции отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины XX – начала XXI века // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. М.: ИП Павлов, 2019. С. 12, 13.

[188] Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. М.: ИП Павлов, 2019. 160 с.

художественного качества». Кроме того, она упоминала и «продукцию экстра-класса для отдельных правительственных заданий, музеев и подарков», которые, по ее мнению, способствовали развитию техники и эстетики прикладных искусств[189]. Таким образом, уже в 1946 г. задачи оформления бытовых и художественных предметов были обозначены по-разному, и в нашей стране сложились два вектора художественно-стилистического развития «бытового искусства»: в первом из них доминировала функциональность, а во втором – художественно-образное решение[190].

В начале 1960-х гг. в качестве основного уже применялся термин «декоративно-прикладное искусство», объединяющий всякую деятельность в области предметного мира. К «промышленному искусству» относились разработки художников-конструкторов: автомобили, станки, бытовые приборы (утюги, швейные машины, телефоны и пр.), но они еще не назывались дизайном. Один из немногих примеров использования этого термина в 1960-х гг. есть в книге И.А. Вакса. Он называет известного американского проектировщика Р. Лоуи «дизайнером», сопровождая свои слова комментарием: «так за рубежом называют художников, работающих в промышленности»[191]. Окончательное закрепление термина «дизайнер» присутствует в публикации В.И. Казариновой[192].

По мнению Л.В. Казаковой[193], термин «дизайн» не был широко распространен в СССР в сфере производства предметов быта. Художники, которые работали в

---

[189] Мухина В.И. О художественных мануфактурах // Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1960. С. 32.

[190]Перфильева И.Ю. К истории терминологии в контексте живого процесса эволюции отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины XX – начала XXI века… С. 18-21.

[191]Вакс И.А. Художник в промышленности. Л.-М.: Искусство, 1965. С. 24.

[192] Казаринова В.И. Красота. Вкус. Экономика. М.: Экономика, 1985. С. 47.; Сапанжа О.С. Проблемы организации нового предметного мира на страницах научно-популярных изданий // Художественная промышленность Ленинграда в зеркале институтов и творческих судеб. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. СПб.: ИПК «НП-Принт», 2025. С. 17, 18.

[193]Казакова Л.В. К вопросу терминологии // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. М.: ИП Павлов, 2019. С. 109-116.

промышленности (на текстильных, керамических, стекольных, ювелирных фабриках), не считали и не называли себя дизайнерами, а термин «дизайн» применялся только в сфере производства приборов и средств транспорта. Отчасти это объясняется внушительными объемами ручного труда и выпуском малосерийных декоративных образцов, который всегда занимал важное место в советской художественной промышленности. С другой стороны, сотрудники заводских мастерских стремились быть художниками, а не проектировщиками. Они должны были постоянно совершенствовать свое мастерство, и создание уникальных выставочных произведений было той экспериментальной площадкой, где они могли вести поиски нового и раскрыть свой творческий потенциал[194].

Словосочетание «школа дизайна» в отечественной искусствоведческой практике активно используется только с 1980-х гг. Термину «дизайн» в Советском Союзе была найдена альтернатива – «художественное конструирование» или «художественное проектирование», при этом первый вариант относился к проектным работам, связанным с машиностроением.

В 1945–46 гг. в нашей стране было создано архитектурно-художественное бюро, в задачи которого входило проектирование внутренней отделки морских и речных судов, а также городского автотранспорта. В 1962 г. был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (далее – ВНИИТЭ). Кроме центрального отделения в Москве он был представлен филиалами в Ленинграде, Свердловске, Вильнюсе, Киеве, Харькове, Минске, Хабаровске, Баку, Ереване, Тбилиси[195].

В 1960–1970-е гг. ВНИИТЭ сотрудничал с вузами и проводил исследование проблем дизайнерского образования. В конце 1980-х гг. эта работа была продолжена, ее

[194] Казакова Л.В. К вопросу терминологии… С. 111.

[195] Аронов В.Р. Формирование и развитие терминологии в дизайне // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. М.: ИП Павлов, 2019. С. 47-62.

результатом стала серия публикаций, обозначивших портреты трех основных дизайнерских школ нашей страны – московской, ленинградской и уральской. Авторы не только описали исторические особенности формирования региональных школ дизайна, но и обозначили проблемы их самоопределения. Почти все исследователи отмечали значение для дизайн-образования таких школ, как Баухауз, Высшие художественно-технические мастерские (далее – ВХУТЕМАС, с 1927 г. – ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт)), Ульмская высшая школа дизайна, которые были не только учебными заведениями по подготовке кадров, но и центрами формирования и распространения определенной проектной культуры.

К элементам школы исследователи относят мастерство, имидж профессии, стиль, метод формообразования, стратегию, методологию, образцы профессионального мышления. Именно в этой форме проектная культура являет свою самобытность, оригинальность и «творческую развитость». По их мнению, для формирования «школы дизайна» недостаточно только учебного заведения – необходимо слияние творческого взлета проектной культуры с образовательным процессом конкретного вуза, имеющего мировое значение[196]. Авторы отмечают тождественность понятий «школа» и «культура», так как школа – это одна из форм существования и воспроизводства культуры: культура переходит из поколения в поколение через школу, в форме школы[197].

Попытка сравнения понятий «художественная школа» и «школа дизайна» уже была осуществлена в исследовании А.Н. Гуменюк и О.В. Хмельницкой[198], где первое определено как локально выраженное художественное единство, имеющее общность стилистических черт. «Дизайн-школа» обозначена авторами как сложный организм с

[196]Сидоренко В.Ф. Проблемы дизайнерского образования в контексте проектной культуры//Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы. М.: ВНИИТЭ, 1989. С. 5–11.

[197] Сидоренко В.Ф., Валькова Н.П. Проблемы и процесс самоопределения Ленинградской школы дизайна // Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: методические материалы. М.: ВНИИТЭ, 1990. С. 3-12.

[198] Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. Школа дизайна и художественная школа: общность и различия понятий//Вестник культуры и искусств. 2023. № 2 (74). С. 106-112.

системой культурных, педагогических, художественных, организационных и других традиций, а также системой продуктивных связей с внешней средой. Авторы приходят к выводу, что «школа дизайна» не может быть представлена одним мастером и его последователями; она связывает коллектив профессионалов, сформировавших единую методику, в рамках которой объединены художественные и технические дисциплины. Дизайн-школа тоже предполагает единую творческую концепцию, общность стилистических черт, долгосрочное художественное единство. Но у школы дизайна иное назначение – она внедряет художественную культуру в область промышленного производства[199].

К общим чертам художественных и дизайн-школ можно отнести и то, что они, как правило, развиваются в пределах географических районов. Одна из первых причин тому – экономические интересы регионов, где создаются (и финансируются) школы. Изучение истории зарубежных и отечественных школ дизайна показывает, что дизайнерские училища и колледжи в Германии, США, Японии должны были выпускать специалистов для промышленных предприятий, расположенных в конкретных землях, префектурах, штатах этих стран. На начальном этапе формирования художественно-промышленных школ в Российской Империи, странах Европы и Северной Америке производство часто было мануфактурным, полукустарным или основывалось на местных промыслах и ремеслах[200]. Особую роль играет и локальная культура региона, являющаяся точкой отсчета в развитии эстетических концепций школы. Но если региональные школы декоративного искусства опираются на народные традиции, то в дизайн-школах могут быть задействованы художественно-стилистические черты отдельных ремесел (керамика, текстиль, мебель). Такой подход оправдан в том случае,

[199] Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. Школа дизайна и художественная школа: общность и различия понятий… С. 111.
[200] Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы / сост. М.А. Бобковская, С.Ф. Бойцов...

если школа готовит дизайнеров для работы в узких проектных областях (производство посуды, одежды, тканей).

Обращаясь к трем отечественным школам дизайна – московской, петербургской/ленинградской и уральской – стоит выделить, что каждая из них формировалась в тесной связи с определенными промышленными предприятиями, культурными традициями региона и преподавательским составом местных вузов. Необходимо отметить, что у московской и ленинградской школ много общего, в то время как уральская имеет особую историю.

Строгановское училище, открытое в 1825 г., было родоначальником именно «художественной» промышленности и не имело прочных связей с «большой» промышленностью, а учебный процесс был ориентирован на ремесленное, кустарное и мануфактурное производство. Однако в этом и состоит одно из главных преимуществ московской (строгановской) школы: ориентация на развитие навыков самостоятельного изготовления изделия в материале[201]. Подобный подход предполагал, что на этапе проектирования автор сам может выполнить «эталонное произведение» в материале, без участия другого специалиста.

Педагоги ленинградской (петербургской) школы (в особенности на таких отделениях, как текстиль, металл и керамика) также уделяли большое внимание материалу. Но принципиальное отличие этих центров дизайна состоит в том, что в Северной столице никогда не подчеркивали какую-либо связь с народной культурой, в то время как в Москве эта связь стала одной из базовых концепций. В очерке В.Ф. Сидоренко и А.Г. Устинова отмечено, что существенное развитие эта концепция получила в последней трети XIX в., когда «строгановцы» обратились к корням народного искусства.

[201]Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. М.: ВНИИТЭ, 1991. 180 с.

Первоначально строгановская школа рисования ставила своей задачей подготовку «ремесленников-изобретателей», а с 1860 г. выпускала «художников прикладного искусства» и «ученых рисовальщиков». До 1840-х гг. основным методом обучения являлось копирование оригиналов (эстампов, рисунков, слепков); с 1850-х гг. в программу включают рисование с натуры – сначала пейзажей, растений, животных, а потом и живой натуры для рисунка[202]. Важно, что одним из главных направлений подготовки выпускников была текстильная промышленность, и «ученые рисовальщики» специализировались в области ткацкого и набивного дела. Из пяти мастерских, открытых в 1860-е гг., две были текстильными.

В 1920–1930-е гг. развитие строгановской школы осуществлялось в направлении университетской формы обучения, которая предполагает равнозначность и равноправность всех факультетов. Курс пропедевтики во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН был одинаков для всех студентов[203], но равнозначность отделений не была абсолютной. В этот период на первый план выходили промышленно ориентированные факультеты.

Существенные изменения произошли в процессе воссоздания училища после Второй мировой войны. Перед архитекторами и художниками была поставлена задача развития возникшего еще до войны «неоклассицизма», ярко выраженного в архитектуре. В связи с этим в Московском высшем художественно-промышленном училище (далее – МВХПУ), бывшем Строгановском, наблюдалось усиление факультетов скульптуры и архитектуры, а художественный вкус в декоре определялся последователями и учениками зодчего И. Жолтовского. Методика обучения в этот период опиралась на «сквозной» ансамблевый подход в проектировании: здание – часть городского ансамбля; интерьер – часть ансамбля здания; мебель, оборудование и предметы искусства – часть ансамбля интерьера. Все эти элементы должны быть выполнены в едином стиле и спроектированы одним автором или коллективом под руководством одного ведущего

[202] Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище… С. 8, 12.
[203] Там же. С. 10.

специалиста. Подобный подход сформировал в учебном проектировании традицию, которая основывалась на стремлении к ансамблевости среды и ее стилевому единству. С другой стороны, первое послевоенное десятилетие характеризуют как период «украшательства», который не уничтожил полностью идею университетской структуры МВХПУ. Базовые кафедры, составлявшие основу Строгановского училища (обработка тканей и изделий из них, керамика, обработка стекла), были возвращены и дополнены новыми (художественная обработка пластических масс). В начале 1960-х гг. было открыто первое «дизайнерское» направление – кафедра промышленного искусства.

В контексте данного исследования особый интерес представляет текстильное отделение вуза. В 1959 г. оно было открыто как кафедра мебельно-декоративных тканей и ставило своей задачей подготовку художников для работы на производстве. В это время активно развивались такие направления для работы в материале, как ручное и машинное ткачество, роспись по ткани и фотофильмпечать, но главным было все-таки внедрение проектных разработок студентов в промышленное производство. Именно поэтому в советский период училище поддерживало контакты с «производственной базой» – текстильными фабриками, среди которых были Боровская, Зеленокумская и Реутовская ткацкие фабрики, предприятия «Красный октябрь», «Авангард», Юрьев-Польская фабрика[204]. В советский период дипломные задания выполнялись по техническим условиям текстильных предприятий, а проекты мебельно-декоративных тканей, разработанных студентами, были внедрены в массовое производство на текстильных фабриках страны.

Второй центр декоративного и промышленного искусства развивался в Санкт-Петербурге, где в 1876 г. было основано ЦУТР барона Александра Штиглица, в котором студенты изучали художественные и технические дисциплины, а сама концепция

[204]Пирогов С.В., Устинов А.Г. Методика обучения проектированию на кафедре мебельно-декоративных тканей // Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. М.: ВНИИТЭ, 1991. С. 90-93.

учебного процесса базировалась на изучении практического опыта прошлых эпох. К моменту создания училища в Европе уже были сформулированы меры для улучшения подготовки художников для промышленности. К этим мерам немецкий архитектор и теоретик Готфрид Земпер относил в первую очередь изучение практического опыта художественных ремесел прошлого, поэтому художественно-промышленные учебные заведения объединялись с музейными собраниями. В последней трети XIX столетия в Берлине, Вене, Лондоне, Гамбурге были открыты музеи нового типа, в коллекции которых входили произведения, демонстрирующие не только различные отрасли художественных ремесел, но и изделия промышленного производства. Подобный музей был открыт в Петербурге еще в 1870 г. при школе Общества поощрения художеств, но большее значение приобрела коллекция, созданная при ЦУТР, традиции которого восходили к немецкому образцу художественно-промышленных школ. В их основе была заложена классификация ремесел по видам художественной обработки материала.

В Петербурге/Ленинграде школа дизайна сформировалась в условиях взаимодействия ЦУТР (в советский период ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) и промышленных предприятий, первыми из которых были текстильные фабрики.

Необходимо отметить, что на сломе эпох в конце 1980-х – начале 1990-х гг., когда региональные школы дизайна пересматривали свою историю и намечали новые направления развития, текстиль был представлен как полноценная часть московской школы дизайна. В очерке, вышедшем во ВНИИТЭ, отделению текстиля посвящен отдельный параграф[205]. В то же время очерк о ленинградской школе дизайна, опубликованный годом ранее, посвящен исключительно кафедрам факультета дизайна ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Авторы очерка отмечали, что кафедра промышленного искусства с момента своего создания не вписывалась в стереотип художественного училища и сохранилась заметная изоляция промышленного дизайна от традиционных

[205]Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище… С. 90-109.

художественных ремесел и прикладных искусств (интерьера, мебели, текстиля, одежды). Причина этого кроется в различных подходах, задачах и методах обучения. По мнению Н.П. Вальковой, идея дизайн-школы в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной развивалась постепенно и была реализована путем создания в 1963 г. кафедры промышленного искусства, которая восходит к традиции дизайн-школ «нового типа» (Баухауз, ВХУТЕМАС). Тем не менее в 1990 г. в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной все еще не было определенной концепции развития вуза как единой школы дизайна[206]. Таким образом, процесс самоопределения ленинградской школы дизайна происходил иначе, чем в Москве: кафедры были строго разделены на «дизайнерские» и «недизайнерские» вне зависимости от их реальной связи с производственной базой.

Теоретики ленинградской школы дизайна разделяют в своем исследовании «дизайн-школу» и «Училище», отмечая, тем не менее, «родовую связь» с выпускников с «Alma-Mater», которую они подсознательно проносят через всю профессиональную жизнь как художественную традицию Школы: «Сама история Училища оседает в памяти как легенда, миф, ритуал, знаковая система, соотнесенная с бездной смысла и способностью творчески развертывать его, актуализировать в проблемных ситуациях»[207].

Возможно, благодаря этой изоляции промышленного дизайна от «недизайнерских» кафедр не проводилось исследований, посвященных тканям и текстильной галантерее, выпущенным фабриками Ленинграда. Советский текстиль рассматривался как часть декоративно-прикладного искусства, и соответственно изучение его фокусировалось исключительно на «эталонных» образцах – коврах/гобеленах и панно, выполненных вручную. Текстильного дизайна, проектных разработок фабричного текстиля как будто не существовало. В то же время авторы очерка о ленинградской школе дизайна подчеркивают, что ЦУТР было гораздо сильнее

[206]Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. М.: ВНИИТЭ, 1990. С. 5.
[207] Там же.

связано с промышленностью, чем современное ему Строгановское и Школа Общества поощрения художеств. В советский период текстильные, керамические, деревообрабатывающие предприятия выпускали большие объемы продукции, и выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной работали в основном на производстве. Значит, связь «недизайнерских» кафедр с промышленностью не была утрачена, но и не была осознана в полной мере. В настоящее время специалисты из других российских вузов также подчеркивают, что, например, художественная керамика тесно связана с производственным процессом[208].

Кафедра промышленного искусства ЛВХПУ им. В.И. Мухиной формировалась в иных условиях и в иной исторический период, чем большинство «базовых» кафедр, образованных в ЦУТР в последней четверти XIX в. Нельзя не учитывать тот факт, что сама промышленность значительно изменилась, появились новые ее отрасли, техническое оснащение перешло на новый уровень. И.А. Вакс и Л.С. Катонин создавали кафедру, приняв за основу «принцип творческой мастерской». Творческая личность педагога была важнее формализованных методик и типового учебного плана[209]. Но демократичность ленинградской школы дизайна была обусловлена не только равноправным сосуществованием творческих концепций учебного дизайна, но и общим «духом свободы», характерным для периода хрущевской оттепели. В пропедевтическом курсе И.А. Вакс и его коллеги следовали принципам школы «Баухауз» и стремились научить скорее определенным методам мышления, чем «голым правилам». Большое внимание уделялось и развитию высокого художественного артистизма в связи с динамикой стиля и моды в художественно-проектной культуре.

И.А. Вакс подчеркивал, что первый опыт подготовки художника-конструктора (или художника промышленности) в Советском Союзе был осуществлен в Ленинграде

[208]Ткаченко Л.А., Ткаченко А.В. Освоение современных и традиционных технологий производства как основа профессионального образования художника-керамиста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 248.
[209]Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной… С. 7.

в 1957 г. В Москве этот процесс был начат двумя-тремя годами позднее, а в регионах факультеты промышленного искусства стали открываться после 1963 г.[210] Постепенно кафедра промышленного искусства увеличилась до факультета, в котором были созданы отделения художественного конструирования промышленного оборудования, средств транспорта и товаров культурно-бытового назначения, промышленной графики и упаковки, программного дизайна. Квалификации «дизайнер» и «дизайнер-график» были введены только в 1988/89 учебном году взамен квалификаций «художник-конструктор» и «художник-график». В конце 1980-х гг. почти все дипломные и более половины курсовых работ факультета выполнялись по заказам, поступавшим от промышленных предприятий северо-запада страны.

При обращении к истории ленинградской школы дизайна обнаруживается много общего с московской школой. Во-первых, основание и Строгановского училища, и ЦУТР было осуществлено по инициативе частного лица с привлечением его собственного капитала. Во-вторых, причиной создания выступала осознанная необходимость реформации сферы художественного проектирования в связи с развитием промышленного производства. В-третьих, как в московском Строгановском училище, так и в петербургском ЦУТР важную роль играло собрание музея, надолго определившее методические установки вуза. Обе школы были закрыты после революции, а потом воссозданы в связи с необходимостью восстановления архитектурно-художественного облика страны после Второй мировой войны.

Иной была ситуация на Урале, где центром возникновения дизайн-школы был Уральский политехнический институт, на базе которого сначала возник Свердловский архитектурный институт, а в нем впоследствии была выделена кафедра промышленного искусства. Возникновение и развитие уральской школы дизайна было связано с новым этапом развития художественного конструирования в стране, когда значение профессии художника-конструктора было переосмыслено. Только уральская школа дизайна

[210] Вакс И.А. Художник в промышленности. Л.-М.: Искусство, 1965. С. 14.

изначально специализировалась на промышленном оборудовании и средствах транспорта. С момента своего создания (1968 г.) она была связана со сферой технического образования, поэтому инженерно-технической подготовке дизайнеров всегда уделялось пристальное внимание.

Значительный импульс к образованию уральской школы дизайна был получен после выхода Постановления Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 г. «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». На кафедре архитектуры строительного факультета Уральского политехнического института был введен курс «Художественное конструирование», ориентированный на конструкторов подъемно-транспортных машин, станков и инструментов. В его основу была заложена программа, разработанная в МВХПУ. В 1966 г. для архитектурной специальности на строительном факультете была введена учебная дисциплина «Промышленный интерьер с элементами технической эстетики», которая предполагала выполнение практических заданий по проектированию интерьеров заводов химической, металлургической и машиностроительной промышленности. Учебный план, принятый за основу в Свердловске, также был разработан в МВХПУ. Связь с ведущими столичными школами дизайна осуществлялась не только через обмен учебными программами, но и в форме участия педагогов в работе государственной экзаменационной комиссии (из Ленинграда в Свердловск приезжал И.А. Вакс).

В 1960-е гг. крупные промышленные предприятия Урала были реконструированы, в связи с этим возникла необходимость организовать производственную среду и рабочие места по-новому. Кроме того, продукция уральских заводов модернизировалась: средства транспорта, горные машины и станки должны были соответствовать последним мировым тенденциям. Основные заказы, которые были адресованы художникам-

конструкторам, можно разделить на два больших направления – проектирование промышленных интерьеров и модернизация промышленных изделий[211].

В декоративном искусстве школа призвана транслировать социальный, художественный и даже экономический опыт в истории культуры. Отправным моментом школы декоративного искусства может выступать «творческий гений» мастера или «подвиг просвещенной благотворительности» мецената. В промышленном искусстве школа предполагает слияние научных знаний с художественным мастерством, в связи с этим особое значение в процессе ее развития приобретают не только формообразующие и композиционные факторы, но и технологические. Школа промышленного искусства, как и декоративного, нередко наследует культурные традиции региона, но не может существовать вне серийного производства и развитой промышленности; ее создание и эволюция предполагают участие коллектива специалистов, вклад которых равнозначен.

Изучение особенностей развития отечественного художественно-промышленного образования показывает, что училища в Москве и Санкт-Петербурге сформировались в особых социально-экономических условиях. Отечественные школы декоративного и промышленного искусства представляли собой систему художественных и педагогических принципов, обозначенную границами региона. Возникнув в эпоху мануфактурного производства как школы декоративного искусства, они эволюционировали во второй половине XX столетия в школы промышленного искусства/дизайна. «Точкой роста» всегда выступало учебное заведение, но оно было лишь частью системы «училище – производство – художник». Таким образом, частная инициатива представителей аристократии и буржуазии, дополненная их собственным капиталом, стала импульсом для развития центров изучения декоративного искусства, а в дальнейшем – центров проектной культуры.

[211]Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте…

Ключевыми узлами проектной культуры выступали также производственные, экспериментальные и экспертные площадки.

Крупнейшими предприятиями Ленинграда были ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой и ткацкая фабрика им. А.И. Желябова. Производство галантерейной и сувенирной продукции осуществляли фабрики росписи тканей и текстильно-галантерейное объединение «Новость», работала гардинно-тюлевая фабрика им. Самойловой[212]. Соединение художественного и инженерного проектирования в большей степени проявлялось на таких предприятиях, как Ленинградская экспериментальная трикотажная фабрика[213], трикотажное объединение «Красное знамя»[214], комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана.

Разработку проектных решений для текстиля на фабриках осуществляли штатные художники, тесно взаимодействуя с технологами по печати, колористами, гравировщиками, что способствовало формированию междисциплинарной проектной среды. Расчет переплетений и прогнозирование фактуры ткани, работа с ее «материальной логикой» выводила авторов за рамки художественности, делая их не только проектировщиками формы, но и проектировщиками свойств. Промышленное производство тканей было частью устойчивой системы художественно-технологического проектирования, которая, в свою очередь, была интегрирована в образовательную и научную инфраструктуру города.

Роль экспериментальных площадок выполняли НИЭМ и КДПИ. Предполагалось, что специалисты НИЭМ и КДПИ будут вести научно-исследовательскую работу по изготовлению образцов изделий художественной промышленности. В архивных документах 1960-х гг. обнаружены только три заказа для массового производства

[212] Основана в 1837 г. как «Товарищество тюлевой фабрики», национализирована в 1918 г., в настоящее время продолжает работу.
[213] ЛЭТФ, до 1956 г. – артель «Красная заря».
[214] Труевцев А., Галкин В. Первая петербургская чулочная мануфактура // В мире оборудования. 2007, май. № 4 (71). С. 34, 35.

текстиля[215], основным направлением их работы были «эталонные образцы». Текстильная мастерская КДПИ изначально была ориентирована на декоративный текстиль и не предполагала коллаборацию с фабриками. В Положении о коллективных мастерских[216] отмечено, что они предоставляли возможность художникам выпускать авторские и малые авторизированные тиражные изделия по образцам, созданным в мастерских и утвержденным к выпуску художественным советом по декоративно-прикладному искусству Ленинградской организации Союза художников РСФСР (далее – ЛОСХ).

Эксперименты в области художественного текстиля предполагали исследование новых материалов (в гобелене, текстильном коллаже), красителей (в батике/росписи, пряже для ткачества), но главным достижением стало концептуальное и критическое осмысление роли текстиля в архитектурной среде (не просто украшение, а пространственное искусство). Эксперимент состоял в выработке алгоритма создания монументально-декоративных произведений, за которыми стоял коллектив авторов (архитектор, художник, ткач). КДПИ и НИЭМ являются примером институциональной новизны: в условиях плановой экономики они объединяли художников и обеспечивали стабильные условия для обновления стилистики и технологии выполнения художественного текстиля.

К экспериментальным площадкам можно отнести и учебные мастерские ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В ткацкой мастерской были установлены ремизные и жаккардовые станки, на которых отрабатывались приемы создания переплетений. В мастерской набойки ткань рассматривали как ритмически организованную плоскость, осуществляя поиск оптимального распределения орнаментальных мотивов, соотношения плотных и пустых зон, модульности раппортной композиции. Экспериментальный характер носили

[215] Проекты для вышивки болгарским крестом для артели «Бытпром» и рисунки для махровых полотенец для Кренгольмской мануфактуры в Нарве (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 5. Л. 6, 65). Ткань для стереофонических установок (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 16. Л. 13).
[216] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 695. Л. 26, 27, 37.

проектные решения для конкурсов, в которых принимали участие студенты[217], и некоторые дипломные работы[218].

Практика государственного управления в сфере искусства способствовала тому, что основной экспертной институцией являлись художественные советы[219], приоритетную задачу которых составляли экспертиза произведений искусства и разработка методических рекомендаций и нормативов. Состав художественного совета формировался в зависимости от профиля организации. На текстильных фабриках членами совета были главный художник, инженер, представители министерства, сотрудники ВИАлегпрома, домов моделей и торговых организаций, начальники участков фабрик, искусствоведы. Совет оценивал эскизы и готовые ткани, контролировал соответствие массового тиража авторскому прототипу (эскиз/крок).

В состав художественного совета, НИЭМ и КДПИ входили педагоги, художники, искусствоведы, представители организаций, для которых выполнялся заказ. Эти советы, кроме оценки уровня эскизов, художественного качества готовых изделий, проводили консультации для художников и определяли стандарты качества, рекомендовали эталоны к массовому выпуску.

В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной художественные советы работали над утверждением учебных заданий и тем дипломных работ, рассмотрением возможности применения студенческих работ для нужд города. Советы в вузах, как и состав экзаменационных комиссий, состояли по большей части из педагогов и представителей производств.

---

[217] Конкурс проектов женского головного платка, посвященного Международному женскому дню, был проведен в 1961 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 16. Л. 1-2.
Конкурс обивочных тканей, организованный Международным центром искусств и костюма Палаццо Грасси (Италия) в 1956 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 384. Л. 3.

[218] Комплекс тканей для вагона первого класса по запросу завода имени Егорова в 1951 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 195. Л. 19, 46.

[219] Типовое положение о Художественном совете по изобразительному и декоративно-прикладному искусству при Совете Министров автономной республики, краевом, областном, городском. (гг. Москвы, Ленинграда) исполкоме: [Утв. М-вом культуры РСФСР и Гос. ком. Совета Министров РСФСР по делам местной промышленности и худож. промыслов 28/IX 1961 г.]. М.: ЦБНТИ ММП РСФСР, 1970. 5 с.

Влияние государственной цензуры проявлялось в присутствии представителей коммунистической партии («парторг») во всех художественных советах. В разных организациях советы формировали разные критерии оценки художественного текстиля. Художественные советы, собранные специально для выставок, назывались «выставкомы»; их состав менялся в зависимости от статуса экспозиции: всесоюзные и международные проекты отличались от региональных присутствием членов Академии художеств, народных художников, высокопоставленных чиновников из министерств.

Для комплексного изучения ленинградского художественного текстиля продуктивнее обращение не к категории «школа», хотя ряд ее признаков обнаруживаются в истории ленинградского художественного текстиля, а к категории «проектная культура», которая отвечает требованиям изучения и уникального, и тиражного искусства, имеющего в своей основе авторский эталонный образец. Кроме того, концепция проектной культуры позволяет выделить два основных взаимосвязанных ракурса изучения текстиля как художественной целостности – институциональный и стилевой. В дальнейшем анализ конкретных институций и произведений будет основан именно на этих двух составляющих.

Ленинградский художественный текстиль – явление настолько масштабное, что выходит за рамки понятия «школа». Междисциплинарный характер (на стыке искусства, технологии, архитектуры, дизайна) и решение конкретных задач города и общества способствовали исследованию среды и разработке новых концепций. Все это позволяет определить ленинградский художественный текстиль как явление проектной культуры.

Термин «проектная культура» по-разному интерпретируется в различных отраслях науки, но базовой основой выступает осмысление этого феномена как категории современного мышления и представление о проектировании как об универсальном типе деятельности[220].

[220]Пойдина Т.В. Аксиологические аспекты проектной культуры и формирование проектно-компетентной культуры студентов в системе профессионального обучения (дизайн) // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2 (82). С. 189-193.

К.М. Кантор определял проектную культуру как «социально прогрессивную творческую деятельность субъектов образовательного процесса, … при этом являющуюся диалектическим единством процессов опредмечивания (создания ценностей, норм) и распредмечивания (освоения культурного наследия), направленную на преобразование окружающей их действительности; на всемерное выявление и развитие сущностных сил участвующих в проектировании субъектов[221]».

Получив новое осмысление в конце 1980-х гг., связанное с концептуальной составляющей, проектная культура стала одним из ключевых понятий междисциплинарного научного аппарата. О.И. Генисаретский в диссертации, посвященной методологическому и теоретическому анализу состояния и перспектив развития проектной культуры, дал следующие ее дефиниции: реальность проектируемой среды обитания; концепция, определяющая направленность проектных усилий; система ценностей, идеал, питающий самосознание дизайнерского сообщества. Он идентифицировал проектную культуру как «фазовое состояние, в развитии проектирования, в котором проектная установка впрямую сопрягается с собственным тематизмом проектной деятельности»[222], иными словами, как высший уровень сферы дизайна.

Согласно О.И. Генисаретскому[223], проектная культура включает в себя: ценностно значимые образы проектируемой предметной среды (образы, наблюдаемые в среде, и образы, замышляемые и как-то документируемые проектировщиками); творческие концепции и программы с выраженными в них ценностными ориентациями субъектов проектирования; ценности и достижимые ценностные состояния творческого сознания/воли, необходимые для личностной реализации проектного процесса.

---

[221] Кантор К.М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры. М.: Искусство, 1967. 240 с.
[222] Генисаретский О.И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна… С. 2, 6, 17.
[223] Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм…

Новые явления в проектной культуре отмечены культурно-экологической направленностью, что выражается в постановке проблем «традиции-инновации», «специфическое-универсальное», «местное-глобальное».

Т.В. Пойдина отмечает, что современный тип проектной культуры актуализирует обращение к теме «регионализма», значимости региональных проблем, специфики развития проектной культуры регионов[224].

Итак, условием формирования проектной культуры является наличие круга институтов, обеспечивающих саму проектную деятельность.

В 1970-х гг. Ленинград был одним из центров проектной культуры. Кроме филиала ВНИИТЭ в городе функционировали экспериментальные площадки (НИЭМ, КДПИ, Дом моделей одежды), образовательные (ЛВХПУ им. В.И. Мухиной), экспертные (художественные советы, выставкомы) и проектно-производственные (художественные мастерские текстильных фабрик). Все эти организации формировали проектную культуру мышления, уделяли внимание осмыслению формы, материала и контекста.

Важный аспект проектной культуры – наличие среды (в нашем случае – художественной) и выраженной содержательной составляющей (в нашем случае – стилевой).

Авторский и серийный/массовый текстиль воспринимался как осмысленный социально ориентированный проект. Художники фабрик и студенты ЛВХПУ им. В.И. Мухиной исследовали культуру быта и социальные аспекты моды, проектировали сценарии повседневности через текстиль. Сотрудники НИЭМ и КДПИ участвовали в процессе развития городской среды – крупные гобелены, панно, занавесы учитывали местную архитектуру, были ориентированы на общественное пространство и играли значительную роль в процессе его восприятия социумом. Ленинградский художественный текстиль отражал локальную идентичность, взаимодействовал с

[224] Пойдина Т.В. Проектная культура: современные подходы к осмыслению феномена//Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5 (36). С. 10-13.

«памятью места», вовлекая в образный строй специфические ленинградские мотивы (архитектуру, историю государственности, природу). Он был связан с культурным контекстом региона, выходя за рамки прикладного дизайна. Художественность разных видов ленинградского текстиля формировала их образ и смысловой характер, а проектность обеспечивала интеграцию в архитектурную среду или ансамбль костюма (который, в свою очередь, зависел от местного климата и образа жизни). За декоративностью (первостепенной задачей текстиля) следовала культурная значимость и функциональная ценность. Необходимо отметить и постоянное усложнение проектной проблематики, выраженное в постановке все более значимых задач художественного и технического характера.

Итак, ленинградский художественный текстиль в рамках искусствоведения продуктивно рассматривать как явление проектной культуры, представляющее собой процессы и результаты разных способов работы в текстильном материале, осуществляемые художниками в границах авторского уникального творчества и художниками-проектировщиками эталонных образцов для дальнейшего серийного производства на предприятиях художественной промышленности, имеющие собственную содержательную и пластическую специфику (художественные стилевые характеристики) и развивающиеся во взаимодействии круга площадок – образовательных, производственных, экспериментальных, экспертных, промышленных (институциональные основания).

Институциональные основания – это устойчивая система структур и механизмов, через которые формируются, воспроизводятся и репрезентуются практики проектной культуры в пределах конкретного региона.

Таким образом, фокус данного исследования направлен на изучение следующих институций:

1) ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, которое формировало профессиональную традицию региона, – анализ учебных мастерских, программ и заданий, производственных и творческих практик, педагогического состава;

2) Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, Ткацко-красильная фабрика им. А.И. Желябова, производственное объединение «Новость» – анализ специфики художественного оформления тканей и текстильных изделий промышленного производства, проблемы воплощения авторского замысла в условиях индустриальных ограничений.

3) КДПИ и НИЭМ – анализ институций, обеспечивающих разработку, апробацию и внедрение новых художественных и технологических решений.

4) художественные советы вуза, фабрик, Союза художников, комбинатов и мастерских – анализ механизмов экспертной оценки, определявших отбор произведений, корректировку художественных решений и формирование тематических параметров.

Стилевые характеристики – это совокупность формальных, образных и технологических признаков, которые в устойчивом сочетании формируют единую художественную общность и позволяют относить произведение к локальному явлению проектной культуры. К стилевым характеристикам ленинградского художественного текстиля относятся цветовое конструирование, образно-символическое решение города и северо-западного региона, выразительный язык материала и техники.

Институциональные основания и стилевые характеристики как важнейшие составляющие позволяют изучить ленинградский художественный текстиль как целостность.

1.4. Принципы и методы изучения произведений ленинградского художественного текстиля

В исследовании ленинградского художественного текстиля как целостного явления предметом анализа являются предприятия художественной текстильной промышленности, художники, серийная текстильная продукция и выставочные произведения. Каждый из них является компонентом единого явления, определяющего процессы и результаты развития художественного текстиля в ленинградский период. Сочетание предметного, персонологического и институционального компонентов требует применения специфического набора принципов и методов.

Художественность объектов текстиля может оцениваться с точки зрения его образности (соответствия формы его художественному содержанию). Рассмотрению подлежит также открытость для интерпретаций[225], что предполагает соответствие объекта потребностям и эстетическим идеалам потребителя. Третьим важным аспектом представляется художественная организация материала и его обработки, а также стилевое единство объекта текстиля. Четвертым – влияние институтов, участвующих в разработке, производстве текстильных произведений или готовящих мастеров для отрасли. На основании этих критериев в исследовании были выработаны следующие принципы анализа ленинградского художественного текстиля.

Принцип историзма. Ленинградский художественный текстиль рассматривается как продукт конкретной исторической среды в динамике его становления и функционирования в конкретных социально-исторических условиях. Принцип историзма позволяет выделить ленинградский период (1924–1990) как целостное историко-культурное образование, а также выявить этапы развития художественного текстиля в пределах этого периода, проследить, как складывались, трансформировались и распадались институции в зависимости от исторического контекста.

[225] Коськов М.А. Предметный дизайн (теория). СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 252.

Определяющими для развития ленинградского художественного текстиля были социально-политические условия, экономическая система, культурная идентичность Ленинграда. Образовательные, производственные, экспериментальные и экспертные институции рассмотрены не изолированно, а во времени. Их роль менялась в зависимости от направления культурной и экономической политики государства. Стилевые характеристики также рассматриваются как результат исторических условий ленинградского периода, в котором можно выделить следующие этапы:

1924–1930-е гг. – формирование новой проектной парадигмы оформления тканей промышленного производства (ткани как средство агитации);

1940–1950-е гг. – восстановление текстильной промышленности после Второй мировой войны, связь с системой художественного образования (ткани как форма декора общественных зданий и репрезентация страны-победителя);

1960–1970-е гг. – взаимодействие авторского и серийного текстиля, интеграция в интерьер, связь с системой художественного образования;

1980–1991 гг. – кризис политической и экономической системы (текстиль как выставочный объект).

Принцип институциональной обусловленности позволил рассмотреть ленинградский текстиль как нормативно, культурно и регионально обусловленную проектную практику. В этом аспекте институциональные структуры (включая фабрики, мастерские НИЭМ и КДПИ, ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и художественные советы всех этих структур) рассматриваются как организующая среда, формирующая стилистические параметры произведений. Изменения в институциональной среде (например, реформы образования с последующим появлением новых учебных программ или корректировки работы художественных мастерских фабрик) оказывали непосредственное влияние на образно-выразительный язык текстиля. Таким образом, институциональная среда и стилевые характеристики рассматриваются как

взаимосвязанная целостность, где нормативные и социально-культурные факторы формируют художественную специфику произведений.

Принцип репрезентативности выражен в отборе декоративных тканей, гобеленов, занавесов, платков, которые достоверно отражают основные художественные, технологические и культурные особенности ленинградского художественного текстиля 1920–1990-х гг. В корпус анализируемых источников включены набивные ситцы фабрик им. В. Слуцкой, им. П. Алексеева и дипломные гобелены из собрания музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица; образцы учебных и экспериментальных тканей отделения мастеров, а также ремизные ткани из частных коллекций, гобелены из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства и панно из личных собраний художников. Отобранные произведения относятся к ключевым этапам развития декоративного искусства и охватывают серийное производство и авторское исполнение, что позволяет рассматривать художественный текстиль в единстве производственной и творческой деятельности. Они демонстрируют характерные для своего времени сюжеты, композиционные схемы, технологии нанесения и воспроизведения рисунка на ткани. Принцип репрезентативности обеспечил системный отбор источников (серийной продукции, авторских и учебных работ, гобеленов, тканей из музейных и частных коллекций), что позволило выявить типовые стилевые и композиционные модели, отражающие художественные, технологические и культурные характеристики ленинградского текстиля XX в.

Принцип функциональности был применен при анализе художественных решений через назначение изделия. В исследовании выделены следующие функциональные группы: мебельно-декоративные (портьеры/шторы, обивка мебели) и плательные (ансамбль костюма) ткани. Гобелены, занавесы, панно предполагали интеграцию в конкретный интерьер или только выставочное экспонирование. Изделия сувенирного и галантерейного характера/платки создавались как памятный подарок или как часть ансамбля костюма (эта группа изделий относилась к повседневному или нарядному

костюму). Функциональное назначение изделия оказывало значительное влияние на масштаб рисунка, фактуру, цвет и выбор технологических решений для их исполнения.

Принцип авторства и коллективности представляется нам обоснованным в связи с тем, что ленинградский текстиль сформировался на стыке индивидуального художественного высказывания и командной работы. Коллективность была структурным элементом многих произведений. В условиях промышленного производства тканей художник взаимодействовал не только с главным художником/инженером/колористом, но и откликался на решения художественного совета, поэтому индивидуальное художественное высказывание было подчинено коллективным задачам. При создании монументально-декоративных форм текстиля эскиз всегда согласовывался с замыслом архитектора; к воплощению проекта в материале часто привлекались художники-исполнители, разрисовщики, ткачи. Данный принцип позволяет выявить роль технологических ограничений в условиях массового выпуска текстиля, сравнить эскиз и готовое произведение через призму авторства и коллективности. Советское декоративное искусство в целом демонстрирует модель авторства, основанную на коллективных ценностях и общей художественной программе. Ленинградский художественный текстиль во многом соответствовал этой модели.

Принцип городской идентичности связан с поиском средств образно-символического воплощения городского пространства.

Санкт-Петербург/Ленинград – город с выраженным своеобразием, географическое и культурное пространство которого наилучшим образом соотносится с концептом «гений места» (genius loci). К. Норберг-Шульц отмечал, что понятие «место» всегда состоит из конкретных вещей, имеющих материальную субстанцию, форму, текстуру, цвет. Структура места проявляется в совокупности элементов окружающей среды, включающих в себя аспекты характера и пространства. Сохранение «гения места», по его мнению, предполагает выявление и конкретизацию его сущностных характеристик

в постоянно меняющемся историческом контексте[226]. Структуру понятия «городская идентичность» (urban identity, англ.) задал К. Линч, определяя ее как узнаваемость и отличимость города, закрепленную в коллективном восприятии[227]. Феноменологический подход был развит Э. Релфом, который анализировал понятия «дух места» (sense of place, англ.) и «подлинность места» (authenticity, англ.), определяя их как переживаемую принадлежность к месту, а не только образ или структуру[228]. А. Рапопорт трактовал городскую идентичность как результат культурных моделей поведения и систему символов и материальных форм. По его мнению, созданная человеком среда и материальная культура кодируют культурные смыслы и ценности[229].

В представленном исследовании городская идентичность трактуется как исторически и культурно обусловленная совокупность климатических, символических, цветовых, архитектурных характеристик города, формирующих в художественном текстиле его узнаваемый образ. Для Ленинграда/Петербурга характерны высокая плотность смыслов, информационная насыщенность, многоуровневость восприятия. Этот город – и «витрина империи», и энциклопедия архитектурных стилей (от петровского барокко до сталинского ампира), и носитель литературных ассоциаций. Ленинградские художники работали не просто с городским пейзажем, но с пространством смыслов. И основой для многих из них являются здания, поэтому орнамент в ленинградском текстиле – это почти всегда архитектурный декор, наслаивающийся на предметы и людей, как тень от кованой чугунной решетки (илл. 241). Город не замкнут на себе, а открыт европейской культуре, поэтому произведения ленинградских текстильщиков демонстрируют переосмысление античности (А. Давыдова, З. Ревчук), средневековой Европы (А. Кардашев), стран

[226] Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. Rizzoli: New York. P. 6, 15, 18.
[227] Lynch K.A. The Image of the City. Cambridge, MA: The MIT Press, 1960. P. 8-10.
[228] Relph E.C. Place and Placelessness. London: Pion Ltd, 1976.
[229] Rapoport A. Culture, Architecture, and Design. Chicago: Locke Science Publishing Company. 2005. P. 36-38.

Балтии (С. Бусынина). Принцип городской идентичности позволяет анализировать ленинградский художественный текстиль как явление, сформировавшееся под влиянием исторического, архитектурного, климатического контекста города, где локальные эстетические традиции определили выбор декоративных решений.

Перечисленные принципы определили комплекс методов изучения ленинградского текстиля как целостного явления.

Для сюжетно-образного содержания произведений ленинградского художественного текстиля были применены *иконографический и иконологический методы*.

Для выявления и систематизации сюжетов, персонажей, символов был задействован иконографический метод, в рамках которого были проанализированы устойчивые иконографические схемы, типология образов и их вариации в тиражных и авторских произведениях текстильного искусства. Это позволило определить круг тем, к которым обращались ленинградские художники, и выявить связь с региональной изобразительной традицией и визуальной культурой второй половины XX в. С целью интерпретации художественных образов в историко-культурном контексте был подключен иконологический метод, который позволил рассмотреть ленинградский текстиль как форму проявления социальных и идеологических установок эпохи, определить символическое значение образов и их взаимосвязь с художественным наследием и культурной политикой. На основе разрозненных данных (фотографий из государственных и частных архивов, эскизов, описаний произведений в неопубликованных архивных документах и пр.) осуществлялось ретроспективное выявление проектных и стилевых принципов, характерных для ленинградского художественного текстиля.

Знаточеский метод был применен в атрибуции тканей и платков, произведенных ленинградскими фабриками в 1950–1980 гг. Этот метод, использованный в работе с тканями из частных собраний, ускорил обнаружение документальных и архивных

источников, раскрывающих технологические и художественные аспекты производства. Экспертиза в некоторой степени реконструирует процесс проектирования, поэтому исследование платков помогло в определении индивидуальных почерков художников по текстилю, их манеры и техники.

Формально-стилистический анализ помог выявить совокупность стилевых характеристик ленинградского художественного текстиля, включая особенности цветового конструирования и специфический выразительный язык материала. Рассмотрим эти составляющие подробнее.

Термин «цветовое конструирование» впервые появляется в труде И. Иттена «Искусство цвета»[230]. В рамках данного исследования под цветовым конструированием мы понимаем осознанное и продуманное выстраивание цветовой схемы текстильного изделия (произведения), в котором цвет является структурообразующим элементом композиции и смысла. Такой метод отличается от более интуитивного использования цвета, например, в живописи. Предварительное проектирование цветовой схемы предполагает ограниченную палитру и пропорциональное соотношение цветов в ней. Для художественного конструирования в текстиле решающим является учет техники воспроизведения: в набивных тканях может быть задействовано от 2 до 7 оттенков, в то время как в гобелене или занавесе их количество может исчисляться десятками оттенков. В ремизных и жаккардовых тканях расширение цветовой палитры производится за счет создания дополнительных переплетений из тех нитей, которые уже заправлены в станок. Промышленные ткацкие станки работают таким образом, что часть нитей может выводиться на изнаночную сторону или в глубину ткани, выходя на поверхность только в определенных участках. Необходимо отметить, что на текстильных фабриках цветовое конструирование на основе эскиза осуществлял колорист, что лишний раз доказывает коллективный характер создания серийного текстиля. При создании монументально-декоративного текстиля у художников было

[230] Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. М.: Д. Аронов, 2000. С. 22.

больше цветовых инструментов. Составление цветовой шкалы представляется вполне оправданным и даже необходимым в проектировании рисунков для массового текстиля (чем меньше цветов, тем дешевле производство). Отправной точкой для цветового конструирования были не только технические возможности производственной линии или мастерской, но и тематика рисунков.

На первый взгляд специфическим ленинградским (и петербургским) цветом является синий. Это и результат противопоставления себя столице (Москва, безусловно, красная), и указание на географические характеристики («северная столица» – значит холодная) и на город-порт (синий, как цвет воды Невы, Балтийского моря). Тем не менее «ленинградской» цветовой гаммы не существует, но есть общее отношение к цвету, предполагающее диалог с природной средой. Приглушенность цвета, сближенность тонов были обусловлены плотным сырым воздухом и обилием осадков, создающими между городом и человеком размывающую очертания завесу. Основной принцип цветового конструирования – лаконизм – выражался в поиске «нужных» цветов через исключение «ненужных». Ленинградский подход к цвету – это цветная графика, сближенная гамма, стремление к монохрому. Объяснить отсутствие «цветовой эмоциональности» можно сильной графической традицией, закрепившей линию, силуэт, пятно в качестве основных выразительных средств. Вероятно, имело значение и то, что в 1960–1980 гг. среди ведущих ленинградских текстильщиков было много мужчин, привнесших логику и рациональность в платки и гобелены. Цветовое конструирование основано на тональном балансе, на пропорциях светлого и темного, как бы разделяющих год на два сезона – белую ночь и все остальное время. «Ленинградская формула цвета» – это монохромный тональный градиент, дополненный одним «живым», акцентным цветом.

Изучение специфического языка материала требует фиксации внимания на соотношении рисунка и фактуры поверхности, которые усиливались за счет колорита и состава материалов. Фактура являлась результатом разработки структуры полотна, т.е.

комбинации переплетений, задействованных в ткани/гобелене. Промышленные ремизные и жаккардовые ткани по структуре были более разнообразны в связи с тем, что их рисунки напрямую зависели от количества переплетений. Даже набивка могла осуществляться по тканям с саржевым или репсовым переплетением, но в гобеленах (за счет масштаба и толщины пряжи) фактура имела более выраженный, а иногда активный характер.

В гобеленах применяли либо один вид переплетения («гладкое» полотняное), либо три-четыре простейших, создающих рельеф: полотняное, репс, саржа, ворс[231]. Еще одним направлением усложнения структуры художественного текстиля можно считать незатканные нити основы в гобеленах, придающие некоторым участкам прозрачность[232]. В промышленном текстиле варьирование степени прозрачности переплетений как средство художественной выразительности ярче всего проявляется в гардинно-тюлевых изделиях[233].

Специфический язык батика/росписи связан с разнообразием технических приемов, обладающих графическим эффектом[234]. Основополагающим является тип резервирующего состава (горячий или холодный), а применение поэтапного окрашивания и локальных цветовых заливок способствует усилению роли контура или силуэта. Это сближает батик с графическими видами искусства, что особенно важно для работы с архитектурными мотивами.

В текстильном коллаже специфический язык материала формируется за счет комбинирования разнородных по составу тканей и декоративной обработки

[231] Большое число вариаций этих переплетений можно увидеть только в работах Б. Мигаля, иные художники ограничивались, как правило, добавлением саржевых переплетений в традиционную сюжетную шпалеру.

[232] Этот прием хорошо заметен в работах Н. Еремеевой («Прометей XX века», 1976) и Г. Бушуевой («Вариации. XVIII век (Екатерина Великая)», 2021).

[233] В связи с тем, что в архивах пока не было обнаружено документов, касающихся работы гардинно-тюлевой фабрики им. Самойловой и ее взаимодействия с ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, этот вид промышленного текстиля не вошел в границы исследования диссертации.

[234] «Трещины», или «мраморный узор», получаемый за счет нанесения красителя на мятую ткань, пропитанную воском, а также рисунки, полученные путем нанесения крупных кристаллов соли.

поверхности. Выразительные эффекты возможны посредством наложения прозрачных сеток и блестящих тканей, применения стежков и вышивки, которые акцентируют рельеф и усложняют фактуру произведения.

Условия восприятия изделий оказывали непосредственное влияние на специфический язык материала: для раппортных (открытых) и сюжетных (замкнутых) композиций необходимы выразительные средства материала, обусловленные масштабом.

Для изучения образно-символического воплощения города в ленинградском текстиле был применен *историко-культурный метод.* Он позволил рассмотреть художественные произведения в их взаимосвязи с социально-историческим контекстом, художественными традициями и идеологическими установками эпохи. Роль художника как участника социальной жизни, представителя политической системы особенно ярко проявилась в 1950–1960-х гг., но даже в 1980-х гг. выставки все еще были приурочены к партийным событиям и юбилейным революционным датам. Четкое отражение политики в текстильном искусстве и дизайне второй половины XX в. имеет в своей основе не столько личное участие художников в построении идеологии, сколько вовлечение в этот процесс экономических и образовательных институтов и художественной промышленности. Применение данного метода позволило проследить эволюцию художественных интерпретаций Ленинграда/Петербурга, выявить устойчивые визуальные мотивы, типологизировать их. Обширная городская мифология рассматривается как особая форма культурной и исторической памяти, выраженная в условно-декоративной форме. Для классификации выявленных образов применен *сравнительно-типологический метод*, обеспечивший возможность сопоставления различных вариантов художественного осмысления городского пространства.

Для определения выдающихся представителей (мастеров) ленинградского художественного текстиля были применены *историко-хронологический* и *биографический методы.* Историко-хронологический метод позволил определить

основные этапы творческого становления художников, соотнести их деятельность с периодами развития региональной художественно-промышленной школы, проследить преемственность поколений мастеров. Этот метод позволил рассмотреть творчество отдельных авторов в контексте больших художественных, институциональных и социокультурных процессов. В число исследованных мастеров вошли педагоги (С.М. Бунцис, В.Н. Корюкин, К.Б. Петрушина, И.Г. Куренкова, В.А. Самошкин), художники, работавшие в ткачестве, батике, текстильном коллаже (Н.А. Моисеева, Н. Журавская, А.С. Давыдова, Б.Г. Мигаль, Л.А. Романова, М. Ганько, Н. Еремеева, И. Рахимова, С.А. Бусыгина, И.Ю. Яблочкина, Г.Б. Бушуева, В. Л. Звягин, Е. Писарева, А.А. Якуничева), художники, проявившие себя в фабричных мастерских (Ф.И. Лейбович, И.А. Иконникова, И.В. Алова, А.М. Кардашев, Н. Михайлова, В. Сироткина).

Биографический метод, дополненный анализом интервью и архивных материалов, позволил исследовать квалификационные портреты преподавателей и профессиональные достижения выпускников. Его применение способствовало выявлению взаимосвязи индивидуальных творческих траекторий с институциональной средой, определению роли профессиональных сообществ в ленинградской проектной культуре.

Количественный метод был применен для оценки произведений с помощью статистических данных. Этот метод позволил определить пропорциональное соотношение эталонных (гобеленов, панно) и серийных образцов (тканей, платков) в экспозициях выставок; распространение тех или иных текстильных техник; популярность тематических направлений в сувенирах, гобеленах, тканях.

Исследование системы образования в области текстиля и промышленных предприятий предполагает *архивно-документальный анализ*, основанный на изучении учебных программ, методических материалов, производственной документации, протоколов заседаний художественных и методических советов, а также выставкомов.

При сопоставлении особенностей становления ленинградской и московской художественно-промышленных школ, а также при сопоставлении произведений ленинградских и прибалтийских художников был использован *сравнительный метод,* способствующий выявлению региональной специфики в образовательной и творческой практике. Изучение учебного процесса основано на анализе учебных заданий, их соотношении с производственными практиками и экспериментальной работой по выполнению в материале тканей и гобеленов.

Ткацко-красильные, ситценабивные и галантерейные фабрики изучаются как производственные структуры, определяющие не только технологические условия, но и особенности художественного оформления текстиля. При изучении фабрик применяется историко-хронологический и архивно-документальный метод. Анализ предприятий включает изучение производственных линий и способов создания (или нанесения) рисунка. Значительное внимание уделено организационной структуре фабрик, которую составляли художники, колористы, инженеры, технологи. Сравнительный метод позволяет сопоставить эскизы художников, расчеты рисунков и готовые ткани и выявить специфику разных производственных площадок Ленинграда.

Система структур и механизмов, через которые формировались и воспроизводились практики ленинградской проектной культуры, требует изучения связи образовательных институций с производственными, экспериментальными и экспертными. Анализ системы их взаимодействия базируется на изучении связи вузов с фабриками, текстильных мастерских при КДПИ и НИЭМ с Союзом художников.

Каждый из трех компонентов системы взаимодействовал с другими и каждый был точкой взаимообмена с внешней средой – другими региональными школами, институтами, производствами. Взаимодействие предприятий художественной промышленности с вузом проходило посредством производственных практик, распределения выпускников, участия фабричных художников в работе экзаменационных комиссий. Креативное сообщество, сконцентрированное в основном

в ЛОСХ, взаимодействовало с вузом и предприятиями через весь комплекс выставочной деятельности, осуществляя отбор, экспозицию и обсуждение произведений. Выставки способствовали апробации и актуализации тем, технологий, способов презентации текстильного искусства. Ввиду советского законодательства представители креативного сообщества были «трудоустроены» либо на фабриках, либо в КДПИ или НИЭМ. Таким образом, они взаимодействовали с предприятиями еще и как авторы-разработчики художественной продукции. Художники были носителями методик проектирования, художественно-выразительных приемов и технологий воспроизведения рисунка в текстиле.

Таким образом, ленинградский художественный текстиль представлен как комплексное явление проектной культуры, формирующееся в тесной взаимосвязи образовательных, производственных и профессионально-художественных институтов, что подтверждает принцип институциональной обусловленности и демонстрирует взаимное влияние социальных, нормативных и культурных факторов на художественное оформление изделий.

Функциональная обусловленность изделий (мебельно-декоративные, плательные, выставочные, сувенирные) определяла масштаб рисунка, фактуру, колорит и технологические решения, а взаимодействие индивидуального авторства с коллективной практикой и требованиями художественных советов и производственных структур формировало уникальный характер художественных решений.

Вовлечение перечисленных методов и принципов в исследование позволяет раскрыть взаимосвязь между институциональными структурами и формированием стилевых характеристик художественного текстиля, а также интерпретировать его как самостоятельное явление проектной культуры. Междисциплинарность подхода обозначает направления взаимодействия таких областей гуманитарного знания, как искусство и дизайн, что способствует внедрению результатов исследования в широкое научное поле.

Таким образом, ключевыми принципами *изучения произведений ленинградского художественного текстиля как целостности являются:*

- принцип историзма;
- принцип институциональной обусловленности;
- принцип репрезентативности;
- принцип функциональности;
- принцип авторства и коллективности;
- принцип городской идентичности.

Ключевыми методами *изучения произведений ленинградского художественного текстиля как целостности являются:*

- иконографический и иконологический;
- формально-стилистический анализ;
- архивно-документальный анализ;
- историко-культурный метод;
- сравнительно-типологический метод;
- историко-хронологический;
- знаточеский метод;
- количественный метод;
- биографический метод.

Выбранный подход вполне может быть использован при анализе других отраслей, в которых декоративно-прикладное искусство в определенные периоды тесно смыкалось с производственным промышленных развитием, – керамической, эмальерной, ювелирной. Универсальность предложенной логики изучения художественного текстиля определяется тем, что она ориентирована не на описание локального художественного материала, а на выявление структурных механизмов формирования художественного текстиля как феномена проектной культуры. Примененные в работе принципы и методы позволяют рассматривать ленинградский

художественный текстиль как результат взаимодействия институциональной среды и культурного контекста. Данная модель анализа может быть адаптирована к изучению других региональных школ, что подтверждает ее применимость за пределами ленинградского контекста.

ГЛАВА 2. СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕКСТИЛЯ В ЛЕНИНГРАДЕ КАК ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Класс ткацкого и набивного дела в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица[235]

Подготовка художников для фабричных рисовален была начата в Российской империи еще в последней четверти XIX столетия. Основные данные об организации занятий и музея в училище, построенном на капитал, пожертвованный тайным советником бароном А.Л. Штиглицем, представлены в ряде публикаций 1880-х гг. и в работах искусствоведов начала XXI в.[236] Тем не менее особенности преподавания в классе по ткацкому и набивному делу, открытому в училище одним из первых, еще не становились предметом изучения.

В ходе исследования были проанализированы материалы, опубликованные в 1879, 1881 гг., а также Положение об училище 1888 г. Значительный объем данных был получен из сборников классных работ учащихся, изданных в 1889, 1896, 1902, 1906, 1912, 1914 гг.

Ключевыми изобретениями промышленной революции были механический ткацкий станок и паровая машина. С их распространением «художественный элемент» в изделиях не только не развивался наравне с усовершенствованием технических

[235] При написании параграфа использованы материалы следующей авторской публикации: Широковских М.С. Проектирование в художественной промышленности: некоторые особенности организации учебного процесса в Центральном училище технического рисования барона А. Штиглица // Журнал интегративных исследований культуры. 2025. Т. 7. № 2. С. 182-190.

[236] Добина А.О. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в период директорства М.Е. Месмахера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2014. № 4. С. 477-482; Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Альбом / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; ред. А.И. Бартенев, Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021; Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX – нач. XX вв. Каталог выставки. М.: Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2013. 80 с.

способов производства, но постепенно ослабевал. Второй исторической причиной «разобщения ремесла и художества» было обособление изящных искусств в академиях без одновременного создания художественно-образовательных учреждений для мануфактур. Художники, подобно ученым, сформировали особый привилегированный класс, члены которого получали образование уже не в мастерских, а в академиях. Всю свою деятельность они посвящали «высшим» задачам искусства, а их произведения принимали все более условный академический характер. Произведения «ремесленного класса» при этом оставались без внимания профессионалов и без средств к развитию. В качестве третьей причины можно отметить распространение в изящных искусствах после 1785 г. французского «псевдоклассицизма», который окончательно прервал живую художественную традицию в сфере ремесел[237]. В следующем столетии художники обратились к основательному изучению стилей прошедших времен, стараясь уяснить фактические и художественные задатки и условия развития каждого из них. Попытки применить эти знания на практике сформировали новое направление (историзм/эклектика), но не помогли развитию нового стиля в декоративном искусстве.

Первая Всемирная выставка[238], прошедшая в мае-октябре 1851 г. в Лондоне, отчетливо продемонстрировала упадок художественно-промышленных производств в странах Европы. Британское общество осознало, что многие изделия, несмотря на очевидное их превосходство с точки зрения техники, были вытеснены на английском рынке французскими товарами, отразившими виртуозность создавших их рисовальщиков. Впервые на государственном уровне было отмечено экономическое значение «художественного элемента» в ремесленном и мануфактурном производстве. Правительство, со свойственной ему энергией в сфере торговых интересов, предприняло попытку создания крупной коллекции ремесленных изделий и художественно-промышленных товаров. Так, в 1852 г. в Лондоне был открыт первый музей

[237] Краткие сведения о назначении, устройстве и круге деятельности Центрального училища технического рисования барона Штиглица. СПб., 1881.
[238] The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, англ.

декоративно-прикладного искусства – Кенсингтонский музей (впоследствии – Музей Виктории и Альберта). При музее была создана Центральная художественно-промышленная школа, а позднее в различных городах королевства открылись малые школы и курсы, находящиеся в тесной связи с музейной коллекцией.

В течение десяти лет качество британских товаров (в особенности текстильных) улучшилось настолько, что импорт французских тканей сменился на экспорт британских во Францию. Великобритания стала одним из лидеров в области художественного проектирования. Ее примеру в деле развития художественно-промышленного образования последовала Австрия, а вслед за ней и другие государства Западной Европы.

В России, где промышленный переворот произошел позднее, необходимость художественного образования и подготовки «ученых рисовальщиков» ощущалась более остро, чем в Европе. Начало профессионального дизайнерского образования в нашей стране было положено в 1825 г., когда графом С.Г. Строгановым в Москве была открыта «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам»[239]. Из пяти мастерских, открытых здесь в 1860-е гг., две были текстильными. В этот период педагоги училища обратились к выявлению, фиксации и копированию орнаментов Древней Руси. Были изучены древние рукописи и скульптурный декор Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII вв. Коллекция копий орнаментов, собранная в ходе этой работы, экспонировалась на художественных и промышленных выставках в Российской империи, а в 1867 г. была показана на Всемирной выставке в Париже. Из трех медалей, полученных училищем, две были присуждены за «прикладное художество и техническое преподавание» и одна – за рисунки и слепки русских древностей[240]. Впоследствии эти копии вошли в коллекцию музея училища, который был открыт в 1868 г. и имел три раздела (художественный, промышленный и исторический).

[239] Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – 180 с.
[240] Там же. С. 13.

Творческий метод преподавателей Строгановского училища развивался постепенно от копирования к рисованию с натуры и в итоге к творческому рисованию. Через зарисовки орнаментов студенты переходили к изучению стилей искусства, а через рисование ботанических видов – к стилизации растений. Изучение национальных форм в искусстве, имевшее место в 1860–1870-х гг., надолго определило вектор методической и художественной деятельности Строгановского училища. Несмотря на то что в конце 1890-х гг. вышло положение, в котором был сделан акцент на закрепление учениками практических навыков в мастерских училища и на фабриках в летнее время, на рубеже XIX–XX вв. училище ориентировалось на проектирование тканей, керамики и ювелирных изделий скорее для выставок, чем для серийного выпуска. В 1898 г. в учебный план были включены дисциплины «Стилизация растения», «Упражнения в стилизации», «Композиции по скульптуре». Студенты могли теперь работать не только в русском, но и в произвольном стиле. Само понятие «стиль» рассматривалось теперь шире (не как орнамент, а как вещь в целом). Внимание к функциональному назначению предмета и его месту в архитектурном пространстве оказали существенное влияние на развитие метода комплексного проектирования[241]. К 1914 г. из двадцати мастерских в трех велась работа с текстилем – ткацкой, набивочной, художественного шитья.

Строгановское училище технического рисования, оказывая заметное влияние на улучшение изделий местных производств, не могло охватить более широкий круг фабрик и мастерских. Художественные школы нового типа были необходимы в крупных промышленных центрах страны.

В Санкт-Петербурге ЦУТР было основано в 1876 г. Центральным училище стало после открытия филиалов: Боголюбовского рисовального училища в Саратове; рисовальной школы в Иваново-Вознесенске; художественно-ремесленной мастерской золото-серебряного дела в Красном селе Костромской губернии; рисовальных классов

[241]Голубева О.Л., Лаврентьев А.Н. Строгановская школа композиции. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005. С. 44.

при суконной и льнопрядильной мануфактуре в Нарве. С 1879 по 1896 гг. директором училища был М.Е. Месмахер.

Согласно сведениям, опубликованным в 1879 г., основной целью учебного заведения было художественное образование рисовальщиков и орнаментщиков для ремесел и мануфактур, а также подготовка учителей рисования. В этих документах училище уже называется Центральным[242]. При нем уже были организованы подготовительный класс для лиц обоего пола, начальная школа рисования, черчения и лепки для вольноприходящих учеников, библиотека, музей. Учебный год начинался 16 августа и продолжался до 1 июня. Курс обучения планировался трехлетний, с разделением на три класса: каждый ученик проходил в первом классе общие предметы, а в двух последующих – специальные, соответствующие той особой отрасли художественно-промышленного производства, которой он желал посвятить себя. В 1879 г. был открыт прием только в подготовительный класс, куда принимались лица, не обладающие в достаточной степени техникой рисования и черчения. Тем не менее от них требовались навыки рисования с натуры несложных плоских орнаментов. Прошения о принятии в ЦУТР или его подготовительный класс принимались от лиц не младше 14 лет, прошедших полный курс трехклассного городского училища или четырех классов гимназии (или реального училища). Плата за обучение составляла 12 рублей в год, но талантливые подростки, не имевшие возможности вносить плату, могли быть освобождены от нее. Ученики, прошедшие полный курс, получали диплом и звание ученого рисовальщика, они имели право преподавать рисование в школах и гимназиях.

Начальная школа рисования, черчения и лепки для вольноприходящих была открыта для желающих освоить эти навыки в применении к художественно-промышленным производствам. От поступающих не требовалось никаких научных познаний; знание грамоты было обязательным только для лиц, желающих изучать курс

[242] Сведения о Центральном училище технического рисования барона Штиглица. СПб.: Типография братьев Пантелеевых, ценз., 1879. 4 с.

черчения. В начальную школу принимались подростки не младше 12 лет; годовая плата составляла 3 рубля[243].

В положении, утвержденном 17 мая 1888 г., основная цель училища сформулирована как «образование рисовальщиков, живописцев и скульпторов для надобностей художественно-промышленных производств, подготовление учителей и учительниц рисования и черчения для средних и низших учебных заведений (общеобразовательных и профессиональных) и вообще содействие развитию художественных способностей в промышленном и рабочих классах»[244]. К этому времени ЦУТР проработало почти десять лет, и наметились некоторые усовершенствования в программе обучения.

Учебные дисциплины, вошедшие в состав основного курса, были разделены на художественные и общеобразовательные. К художественным были отнесены: а) рисование, черчение, съемка художественно-промышленных предметов, отмывка тушью; б) композиция художественно-промышленных предметов; в) живопись акварельными, клеевыми и масляными красками; г) живопись по фаянсу и фарфору; д) гравирование по дереву и металлам; е) эмальирование; ж) чеканка; з) резьба из дерева, слоновой кости. В блок общеобразовательных дисциплин входили: а) Закон Божий; б) русская словесность в связи с изучением выдающихся произведений иностранной литературы; в) элементарная и начертательная геометрия; г) теория перспективы и теория теней; д) всеобщая и русская история; е) история изящных и прикладных искусств; ж) практическая (опытная) эстетика; з) элементарная анатомия; и) элементарные сведения из химии и технологии; и) методика рисования; к) иностранный язык (французский или немецкий)[245].

[243] Сведения о Центральном училище технического рисования барона Штиглица... С. 1-4.
[244] Положение о С.-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица: [Утв. 17 мая 1888 г.]. СПб., 1888. С. 3.
[245] Там же. С. 4, 5.

Училищу было предоставлено право выписывать из-за границы, минуя государственные пошлины, учебные пособия, книги, рукописи, карты, рисунки, чертежи, рисовальные и живописные принадлежности, инструменты, модели, образцы, отдельные художественные предметы и целые коллекции для пополнения музея[246].

До 1880-х гг. фонды музея при ЦУТР пополнялись в основном за счет даров от частных лиц. Впоследствии коллекция пополнилась такими экспонатами, как античные предметы бытового и культового назначения, мелкая пластика из раскопок на холме Гиссарлык (дар археолога Г. Шлимана) и более пятисот предметов «современных индийских производств». В 1896 г. было открыто здание, возведенное по проекту М. Месмахера, специально для музейной коллекции, в которой к тому времени были уже образцы мебели, тканей шпалер, предметы из фарфора, бронзы, золота и серебра[247].

Основу учебного процесса составляло изучение декоративно-прикладного искусства прошлого и рисование орнаментальных композиций[248]. До 1880-х гг. источниками служили бытовые предметы и их копии, приобретенные в Англии, Германии, Венгрии, Франции, Италии, Китае. Стоит отметить, что здания ЦУТР и музея барона Штиглица были построены как своеобразный наглядно-методический материал для студентов. Названия залов музея демонстрируют те стилистические общности, которые студенты должны были изучить: Греко-римский, Фламандский, Готический, Венецианский (зал Тьеполо), зал Фарнезе, зал Медичи, зал Генриха II, зал Людовика XIII, зал Людовика XIV, зал «Теремок», «Римская лестница». Основным направлением изучения было искусство стран Западной Европы, но в 1890-е гг. общее увлечение национальной культурой способствовало включению в музейное собрание и соответственно в учебный процесс «русской темы» в виде тканей, костюмов, изразцов.

---

[246] Положение о С.-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица... С. 16.

[247] Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Альбом / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; ред. А.И. Бартенев, Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. С. 16-18.

[248] Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. М.: ВНИИТЭ, 1990. С. 13.

В 1895 г. был открыт класс по ткацкому и набивному делу, в 1889 г. – класс рисования живых цветов, имевший существенное значение в деле подготовки художников по тканям.

С 1896 г. ЦУТР публиковало сборники классных работ, которые были премированы, приобретены и награждены стипендиями на путешествие за границу. Эти сборники должны были способствовать распространению работ, которые могли бы найти применение при производстве предметов прикладного искусства.

Согласно списку, представленному в сборнике за 1896 г., звания ученого рисовальщика (и заграничных стипендий) были удостоены Владислав Измайлович, Артур Лейцингер, Иван Либерг, Адриан Миненко и Алексей Никифоров[249].

В сборнике представлены листы с композициями для обоев и ситцев, выполненные Р. Вильде, О. Грином, А. Зонне, Е. Кордес в классе ткацкого и набивного дела. Эскизы обоев Рудольфа Вильде и Оскара Грина напоминают о парчовых и бархатных тканях эпохи Возрождения: крупные акантовые листья и соцветия сгруппированы вдоль центральной оси; выражен контраст орнамента и фона; ленты из плетенок и листьев обрамляют растительные элементы, образуя ромбовидные розетки. Композиции для ситцев, выполненные Анной Зонне и Евой Кордес, вероятно, были предназначены для интерьерных тканей. Растительные мотивы (шиповник, ромашки, незабудки) «рассыпаны» по фону; в проекте обивочной ткани букетики выстроены в полосы[250].

В списке работ 1897 г.[251] можно наблюдать рисунки все тех же Р. Вильде, Е. Кордес и А. Зонне. Авторы обращались к различным источникам при разработке проектов: орнамент для обоев Евы Кордес был вдохновлен Ренессансом, а флоральные мотивы (мак восточный) в композиции для кретона нарисованы с большим вниманием

[249]Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1896 год. 1898. 8 с. XXIX л.
[250] Там же. Л. XX, XXI.
[251] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1897 год. 1899. 10 с. XXX л.

к мелочам, что свидетельствует о пришедшем на смену историзму стиле модерн[252]. Влияние новых тенденций в декоративном искусстве просматривается и в рисунке для обоев Р. Вильде. В то же время проекты оформления шелковой материи и бархата, выполненные Вильгельминой Крумм, соответствуют периоду эклектики, как и проект обоев с изображением павлина, напоминающий о шпалерах-мильфлерах[253].

Новым автором, проявившим себя в области рисования по ткацкому и набивному делу, был Мариан Керсновский. В 1897 г. звания ученого рисовальщика были удостоены Гергард Краус, Оскар Грин, Ива Кушковский и Николай Новоструев.

В сборнике классных работ ЦУТР за 1902 г.[254] опубликованы данные о текстильных композициях для печатания и набивки по ткани, обоев, театральных декораций. В проектах отчетливо прослеживаются характерные для стиля модерн черты: плавность линий, S-образная направляющая, внимание художников к новым ботаническим видам, непопулярным в текстильном дизайне ранее. Кроме работ Михаила Зандина и Петра Михайлова в классе рисования по ткацкому и набивному делу проявили себя Василий Бородин, Карл Бренцен, Рудольф Перле. Премией второй степени был отмечен проект Юлиуса Страуме – рисунок для камчатной скатерти с мотивом клена (илл. 14). Проект представлял собой изображение половины изделия с декоративной каймой и почти пустым средником[255]. Творческий путь этого ученика был столь долгим, а его личный вклад в развитие текстильного искусства столь значительным, что рассмотреть его следует более детально.

Юлиус Страуме[256] окончил гимназию в Елгаве (Митавская Александровская гимназия) и ЦУТР (1904 г.). В числе лучших выпускников Ю. Страуме получил стипендию для продолжения обучения за границей – в 1905–1907 гг. он жил в Париже.

---

[252] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1897 год... Л. XXII.
[253] Там же. Л. XXI, XXII.
[254] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1902 год. 1905. 8 с. XXV л.
[255] Там же. Л. XXII.
[256] Латыш. Jūlijs Straume, 1874-1970.

С 1908 по 1911 гг. художник преподавал рисование в Реальном училище г. Шуша (Азербайджан). В 1907–1923 гг. он вел исследовательскую и проектную деятельность в Кавказском ремесленном комитете в Тбилиси, осуществляя экспедиции в горные села. Результаты этой работы представлены сегодня в Грузинском государственном музее народно-прикладного искусства. Текстильные техники Кавказа, в особенности ткачество, надолго стали темой его зарисовок, проектов ковровых рисунков и обоев; по эскизам Ю. Страуме изготавливались также мебель, посуда и сувениры. Несмотря на широкий круг проектных разработок, имя художника связано в первую очередь с искусством текстиля. В 1920-х гг., когда он вернулся в Латвию, в европейском искусстве уже сформировался новый стиль – ар-деко, открывший художникам путь к свободной интерпретации этнического искусства. Знание основ восточного ковроткачества было применено Юлиусом Страуме в Латвии в 1924–1934 гг.: он руководил ткацкими курсами и мастерской в Рижском городском ремесленном училище.

До и после Ю. Страуме в ЦУТР учились выходцы из Латвии, одним из первых был Юлиус Мадерникес[257], окончивший училище еще в 1898 г. В 1903 г. звание ученого рисовальщика получил Карлис Бренценс[258], который преподавал художественную обработку стекла в ЦУТР в 1907–1920 гг.

Среди выпускников, удостоенных звания ученого рисовальщика в 1902 г., были Виктор Банковский, Николай Борисов, Вильгельм Вагнер, Александра Гадон, Эрнст Зарин, Надежда Иванова, Евгений Колесницкий, Василий Кокин, Ганс Кузик, Марта Мусселиус, Марта Рафаэль, Александр Семенов, Всеволод Ульянов, Ида Цельхерт, Лидия Шперер[259], т.е. более трети выпускников составляли девушки.

[257] В сборнике классных работ за 1896 г. отмечен как Мадернекъ Юлій. Латыш. Jūlijs Madernieks; 1870-1955.
[258] В сборнике классных работ за 1902 г. отмечен как Карлъ Бренценъ. Латыш. Kārlis Brencēns; 1879-1951.
[259] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1902 год. 1905. С. 1- 8.

В 1906 г. ученикам, окончившим полный курс, присуждены звания «художник по прикладному искусству». Среди них были Елизавета Арнольдова, Василий Бородин, Владимир Белой, Магнус Гинце, Ян Гурецкий, Мария Довгаль, Константин Зорков, Мария Ковальская, Михаил Минин, Вадим Невский, Роман Ниман, Феликс Ратасеп, Елизавета Тимофеева, Евгения Федорова, Елена Чаговец, Лидия Чувильдина, Адельберт Штирен[260]. Лучшие работы класса по ткацко-набивному делу, как и в предыдущие годы, были немногочисленны; в основном это были рисунки обоев и тканей для драпировок[261]. В проектах обоев активно прорабатывались декоративные фризы, в которых растения воспроизводились с большой точностью (лавр, ежевика). При этом почти вся поверхность обоев под фризом покрыта условными силуэтными изображениями тех же ботанических видов, но в упрощенном исполнении. Проекты декоративных тканей для портьер выполнены на основе изображений луговых трав с крупными листьями (вероятно, чертополоха). Рисунки имели в своей основе вертикальную ось симметрии или зигзагообразную линию с разворотом соцветий в противоположные стороны.

В 1912 г. звания художника по прикладному искусству были удостоены Андрей Андреев, Михаил Веселов, Сергей Корсаков, Владимир Зазулин, Наталия Куачинская, Петр Кундзин, Михаил Лобко, Сергей Макаров, Дмитрий Невский, Петр Никифоров, Александра Прокофьева, Александр Родионов, Елена Севастьянова, Зоя Соболева, Семен Теплов, Август Юлла[262]. В сборнике за 1912 г. впервые упоминаются работы ученика татарского происхождения – Касим Давлеткильдеев (класс рисования с живых цветов)[263]. Проекты рисунков для текстиля представлены в этом издании как «проекты материй», выполненные по классу ткацко-набивного дела. Они представляют собой рисунки для декоративных тканей с мотивами ваз и рожков с цветами. В проекте

[260]Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1906 год. 1915. 8 с. XXII л.
[261] Там же. Л. XXVI, XXVII.
[262] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1912 год. 1915. 10 с. XXIII л.
[263] Там же. С. 5.

А. Зайцева перекрещивающиеся рожки с букетами расставлены в шахматном порядке и соединены гирляндами из листьев плюща. В проекте В. Захарова амфоры с виноградными листьями заключены в ромбовидный орнамент[264]. К лучшим работам этого года был отнесен и рисунок материи, созданный К. Ключкиным. Рисунки тюлевых занавесок (авторы А. Андреев, П. Шарапов) в сборнике за 1912 г. обозначены как работы по классу композиции. В том же классе выполнены проекты «шитой одежды для престола» (авторы М. Воронихина, В. Захаров), хоругвей (авторы В. Верещагин, С. Корсаков)[265] и набойки (автор П. Кундзин). Рисунки Эммануила Малли и Семена Синицына для набоек и «шитой одежды для престола» также были выполнены в классе композиции.

Почти всегда сборники лучших ученических работ выходили с опозданием: в 1916 г. были опубликованы работы, выполненные двумя годами ранее. Звание художника по прикладному искусству получили в 1914 г. выпускники Татьяна Анучина, Владимир Берков, Владимир Варжанский, Кассим Давлеткильдеев, Константин Ключкин, Александр Лапин, Мартын Лейбург, Василий Лопухин, Владимир Мельник, Марк Мошков, Наталия Пироговская, Михаил Рындин, Семен Синицын, Отто Скульме, Павел Хрушков, Сергей Чистосердов, Михаил Чухненко, Петр Шехонин, Михаил Шмелев, Федор Яковлев, Дмитрий Янковский. Звание ученого рисовальщика получили Ральф Бетте и Николай Маюров; звание художника – Эммануил Мали[266].

В тематике лучших ученических работ 1914 г. отчетливо прослеживается влияние Первой мировой войны и антигерманские настроения: появились проекты крестов на братские могилы (авторы: А. Доброхотов, В. Захаров, А. Кажуро, В. Мюллер)[267], обложка сборника выполнена в неорусском стиле, где шрифт стилизован под

[264] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1912 год... Л. XXI.
[265] Там же. С. 5, 6.
[266] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1914 год. 1916. 10 с. XXIV л.
[267] Там же. Л. VI, VII.

старославянскую кириллицу. Примечательно, что публикация лучших ученических работ ЦУТР за 1906 и 1912 гг. была осуществлена только в 1915 г., и училище в этих изданиях названо петроградским несмотря на то, что оно стало таковым только с 1914 г.

В 1914 г. в классе по ткацкому и набивному делу лучшими были признаны рисунки обоев с фризом по собственной композиции (авторы М. Кан, М. Чухненко) и шитой подушки (автор К. Шармагей).

Проекты текстильных изделий были выполнены и по классу композиции. Кроме рисунка шитой подушки (автор А. Брастынь) представлены проекты шитых плащаниц (авторы В. Варжанский, Н. Пироговская, М. Шмелев). «Заграничными стипендиями» за рисунки плащаниц были отмечены Ф. Яковлев и Д. Янковский. Рисунки шитых напрестольных пелен выполнили в классе композиции Я. Эргле и А. Лизунова[268]. Многие из проектов церковного убранства были продемонстрированы в 2013 г. на выставке «Путешествия ученых рисовальщиков».

Сборники классных работ учеников и списки выпускников демонстрируют увеличение общего числа работ, приобретенных или премируемых училищем (от 113 единиц в 1896 г. до 297 в 1914 г.). Количество выпускников, получивших звание, увеличилось за эти годы с 5 человек в год до 21. С 1904 г. выпускникам, не прошедшим полный курс, но освоившим все обязательные классы, кроме натурного, присваивалось звание «ученый рисовальщик». В случае если полный курс ЦУТР был пройден, выпускник получал звание «художник по прикладному искусству». Работы учеников оценивались по 12-балльной системе, для перевода в другой класс необходимо было получить не менее десяти баллов. В каждом классе можно было проходить обучение не более двух лет; для прохождения полного курса ученику требовалось шесть-семь лет[269].

[268] Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица... за 1914 год… С. 2-9.

[269] Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX – нач. XX вв. Каталог выставки…

С первых лет своего существования ЦУТР предоставляло возможность женщинам получить художественное образование и право профессиональной деятельности. В списке учеников 1896 г. значится 21 женская фамилия, но к 1914 г. учениц-женщин в процентном соотношении стало меньше. Среди учеников ЦУТР были русские, немцы, поляки, чехи, латыши, татары и, возможно, даже шведы. Определить этнический состав только по спискам обучающихся невозможно ввиду особенностей написания их фамилий кириллицей; данные о месте рождения, обучения в гимназии и даже даты рождения в списках учащихся не представлены.

О педагогическом составе известно следующее: первым директором училища был М.Е. Месмахер; он не только спроектировал здание музея, но и составил первые учебные программы и устав. Преподавали в ЦУТР архитекторы А.А. Парланд, Г.И. Котов, скульпторы М.А. Чижов, Г.М. Манизер, живописцы Н.А. Кошелев, В.Е. Савинский, А.Н. Новоскольцев, Н.А. Бруни, гравер В.В. Матэ, историк искусства А.В. Прахов[270].

В первые месяцы после октябрьской революции ЦУТР не прекратило свою работу: в ведомостях на выдачу жалованья за 1917 г. оно называется «Училище декоративных искусств барона Штиглица». Среди сотрудников перечислены хранитель музея Э.К. Кверфельдт, архитектор О.О. Витте, заведующие керамической мастерской К.И. Келер и М.И. Бондаренко.

В 1918 г. руководителем живописного отдела был М.В. Добужинский, архитектурно-декоративного отдела – Н.Е. Лансере, скульптурного отдела – А.Т. Матвеев. Руководство классами распределялось следующим образом:

класс офорта – Е.С. Кругликова;

класс живописи по стеклу – К.А. Бренцен;

класс композиции и архитектурной декорации – Н.Е. Лансере;

класс рисования, живописи, графики и композиции – Г.С. Верейский;

[270] Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX – нач. XX вв. Каталог выставки… С. 9.

класс декоративной живописи – В.И. Шухаев;

класс графики и живописи на фарфоре – С.В. Чехонин;

класс чеканки – И.А. Мурзанов;

класс тиснения по коже – Э.Х. Вестфален;

класс перспективы – В.М. Талепоровский;

класс типов художественных форм – Л.А. Ильин;

класс обмера и черчения – А.Г. Вальтер;

класс истории декоративных искусств – М.В. Бабенчиков;

класс истории ордеров – А.Я. Белобородов.

Заведующим общедоступными художественными мастерскими был И.Г. Михайлов[271]. В этом списке нет данных о классе по ткацкому и набивному делу; возможно, в ноябре 1918 г. работа этого класса уже была приостановлена.

Название классов и их количество за годы работы училища менялось: класс майолики был переименован в класс керамики, где создавали рисунки фаянсовых изделий; параллельно работал класс живописи по фарфору. Постепенно появились классы художественных работ из кожи, живописи клеевыми красками, театральной декорации. Был открыт и класс рисования живых цветов, где не просто делали натурные зарисовки, но и предлагали варианты применения мотивов растений в раппортных композициях, фризах, оформлении объемных форм (например, посуды).

Выводы. В классе по ткацкому и набивному делу, открытому в 1895 г., ученики выполняли копии и рисунки тканей, обоев, набоек. В классе композиции создавали проекты для всех видов изделий и материалов, в том числе текстильных. И если в рисунках, созданных в первое десятилетие работы ЦУТР, выражено стремление соответствовать первоисточнику, стилю, образцу, то в листах 1910-х гг. заметен авторский компонент, желание выразить собственный взгляд на конкретный вид изделий. Училище приобретало лучшие работы, и часто в списках зафиксированы

[271] ЦГА СПб. Ф. Р-2551.

несколько рисунков одного автора, выполненные в разных классах. В проектах для текстиля 1902–1910 гг. (скатерти, занавески, портьерные ткани с раппортным рисунком) выражено влияние стиля «модерн». В работах учеников за 1914–15 гг. выделяется группа предметов для церковного убранства и облачения священников, вдохновленных искусством Древней Руси и Византии.

Класс по ткацкому и набивному делу был не обязательным, а специальным, и его могли посещать те ученики, которые в дальнейшем видели себя художниками фабричных рисовален или небольших текстильных мастерских. Как и все обучающиеся в ЦУТР, они осваивали программу обязательных классов и владели навыками рисунка и живописи, знаниями по истории искусств. Учебные задания были направлены на развитие навыков проектирования текстильных изделий: тканей, скатертей, салфеток, декоративных наволочек, портьер. Наиболее точно эффективность этой программы демонстрирует творческий путь Ю. Страуме.

2.2. Социально-экономические факторы развития художественного текстиля в первой половине XX века и становление системы специального образования[272]

Появление и развитие школы художественного текстиля в Ленинграде было обусловлено рядом факторов, среди которых были как общие для всей страны явления, так и обстоятельства локального характера. В первое десятилетие после Октябрьской революции площадкой для сохранения и развития традиций оформления тканей были фабрики. В Ленинграде работали ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой (бывшая фабрика Товарищества мануфактур «Воронин, Лютш и Чешер») и фабрика им. Петра Алексеева (бывшая Шлиссельбургская мануфактура), которые продолжили выпуск ситцев, миткалей и других видов тканей. Несмотря на экономический кризис, продукция этих предприятий соответствовала высоким стандартам дореволюционных лет. Сохранившиеся в музейных коллекциях ткани, относящиеся к этому периоду, представлены в основном агитационным текстилем, но даже в этих рисунках заметно выделяется петербургская тематика, выраженная через изображения морского транспорта и водного спорта (гребля, парусная регата, паруса и пр.) (илл. 1, 2). ЦУТР было расформировано, и развитие (а точнее, сохранение) методов проектирования текстильного рисунка происходило в художественных мастерских фабрик.

Сразу после октябрьской революции в искусстве оформления тканей отсутствовала революционно-бытовая тематика. Производственную арену текстиля заняла отвлеченная тема супрематизма, кубизма, футуризма и «классические» рисунки, пользовавшиеся спросом. Но в 1929 г. был организован художественный совет при Всесоюзном текстильном синдикате, и следование принципам авангардного искусства сменилось советской пропагандой. Этот весьма болезненный перелом сложно уловить

[272] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. Новые задачи социалистического строительства и их отражение в художественном текстиле 1930-1940-х годов // Университетский научный журнал. 2025. № 88. С. 117-125;
Широковских М.С. Особенности проектирования тканей в послевоенный период и предпосылки возникновения ленинградской школы художественного текстиля // Культура и искусство. 2025. № 10. С. 51-65.

исключительно по образцам текстильных рисунков, тем не менее в советской периодике начала 1930-х гг. была подвергнута критике не только текстильная промышленность царской России, но и «формальное беспредметничество с мелкобуржуазной тенденцией» 1920-х гг.

И.С. Перепелицын выразил мнение о том, что текстильная промышленность России за длительный период своего существования не создала значительной художественной культуры в печати по ткани. Тем не менее он признавал, что «у дореволюционных рисовальщиков выработалась прекрасная техника благодаря многолетней практике копирования западных образцов»[273]. В 1931 г. Всесоюзный текстильный синдикат был ликвидирован, а художественный совет реорганизован; его функции осуществлял впоследствии «совет при Союзхлопкосбыте». Старый художественный совет был расформирован, членами обновленного совета стали выборные рабочие, технический персонал и молодые художники-производственники. Необходимость развития тематических рисунков в текстиле, которую озвучили новые члены художественного совета, была связана исключительно с продвижением социалистического строя. Из ассортимента текстильных фабрик было исключено около 5 тысяч рисунков с «буржуазной» и «контрреволюционной» тематикой. Фабричные художественные мастерские в Москве и Иваново-Вознесенске были объединены в два областных рисовально-граверных центра. При них были организованы временные художественно-технические курсы «для поднятия квалификации и политического воспитания»[274]. Члены совета разрабатывали новые, политизированные, темы для рисунков, вводили их в плановую систему производства и распределяли по фабрикам. Замечания отдельных специалистов о том, что применять тематический рисунок во всех видах ситцепечатных, жаккардовых и других видах узорчатых тканей невозможно, подверглись критике. С целью политической агитации художественный совет ВХБО

[273]Перепелицын И.С. Пути развития текстильного рисунка//Известия хлопчатобумажной промышленности. 1932. № 1-12. С. 46-47.
[274] Перепелицын И.С. Пути развития текстильного рисунка…

(«Союзхлопкосбыта») организовал передвижную выставку с образцами экспонатов старого и нового печатного рисунка на ткани. Предполагалось, что она будет показана рабочим и колхозникам – не столько потребителям самих тканей, сколько адресатам советской агитации.

В следующей своей статье, также опубликованной в Известиях хлопчатобумажной промышленности, И.С. Перепелицын оценивал качество текстильного рисунка в первую очередь с позиций его воспитательного значения для народных масс. Кроме активной критики «коммивояжеров, которые не разбирались в художественных качествах тканей», и иностранных рисовальщиков, работавших на русских фабриках до империалистической войны, в этой публикации приведены отзывы потребителей. Ситец с рисунком на тему «Смычка города с деревней»[275] был оценен удовлетворительно, но стилизованный серп потребитель счел устаревшим символом сельского хозяйства. Ввиду удобства рисунка для раскроя он был рекомендован для детских платьев. В статье содержались и результаты оценки ленинградских тканей: рисунок ситца «ленинградской рисовальни»[276] на тему «Пионерские атрибуты» получил характеристику «ходовой». А вот рисунок фабрики им. П. Алексеева на тему «Индустриальные элементы» был признан грубым и тяжелым для ткани из-за того, что он напоминал рекламу дореволюционного времени. В публикации И.С. Перепелицына были собраны цитаты из непосредственных отзывов домохозяек, работниц заводов и фабрик. В выводах автор заключил, что идеологически и художественно оформленный растительный орнамент с социалистической тематикой имеет колоссальный спрос у массового потребителя[277].

В статье А. Червякова, посвященной тематическим рисункам для тканей, также звучала критика в адрес художников-производственников. Художественные качества тканей автором не анализировались. Он настаивал на том, что текстиль не должен играть

[275] Ткань выполнена фабрикой имени 5 Октября Александровского хлопчатобумажного треста.
[276]Ткань фабрики имени П. Алексеева в Шлиссельбурге, утверждена Художественным советом 19.03.1930.
[277] Перепелицын И.С. Методы изучения текстильного рисунка периферией и задачи художественного совета Союзхлопкосбыта // Известия хлопчатобумажной промышленности. 1932. № 10-11. С. 38-42.

пассивную роль в социальном строительстве. Отдельные элементы производственных машин (шестерни, колеса, гайки, ковши), введенные в раппортные композиции, были признаны слишком абстрактными, превращенными в беспредметничество в угоду формалистическим устремлениям. Звезды, по мнению А. Червякова, не должны были напоминать цветы гвоздики, а знамена – треугольники; фигуры рабочих должны хорошо просматриваться. Одним из главных недостатков современного текстиля он счел отсутствие портретной тематики[278].

В конце 1930-х гг. были составлены альбомы с серийными коллекциями рисунков для набивных тканей (илл. 15). Агитационных изображений среди них уже не было, предлагались в основном растительные и геометрические мотивы (илл. 16–18).

Авторский текстиль, создаваемый вручную, развивался прежде всего в частных мастерских и артелях. Шпалерного и коврового ткачества, сопоставимого по уровню мастерства с произведениями художников Центральной и Северной Европы, в СССР 1930–1940-х гг. не было. Одним из самых распространенных видов декора были вышивка и роспись по ткани. Роспись производилась в артелях и художниками на дому. Этот этап разрозненной и плохо организованной работы закончился в 1929 г., когда в Москве были созданы мастерские «Всекохудожник», представлявшие собой цеха по росписи тканей и вышивке знамен. Художественным руководителем мастерских была выпускница Строгановского училища И.В. Колобова. Собственных традиций росписи в стране не было – художественная разрисовка тканей в дореволюционной России была слабо развита, но вышивка, напротив, имела многовековую историю. Технические приемы, применяемые во втором (знамённом) цехе «Всекохудожника», основывались на традициях древнерусского лицевого шитья (шелковая гладь, рельефные шнуры и стежки). Вышивка производилась в основном мужчинами и дополнялась техникой аппликации, которой набирались портреты вождей на фоне заводов, строек и

[278] Червяков А. Тематика в текстиле // Известия хлопчатобумажной промышленности. 1932. № 1-12. С. 47-48.

революционных эмблем. Главными заказчиками знамен были партийные, профсоюзные и общественные организации. В первом цехе, где производилась роспись по шелку, работали преимущественно женщины, которые самостоятельно разрабатывали эскизы для росписи.

В 1929–1930-х гг. тематика росписей так же, как и фабричных ситцев, была сосредоточена на изображении производственных процессов. Широко применялась в эти годы и роспись по ткани тушью, и работа с неподвижным трафаретом. Рисунки в стиле «модерн», воспроизведенные с помощью рельефной пасты, еще не утратили популярность.[279] Индустриальные мотивы изображались в большом количестве: фабрики, машины, части механизмов, нефтяные вышки и даже превращенный в орнамент заводской ковш, из которого льется металл[280]. На шарфе «1 Мая», представленном на выставке декоративных тканей, были изображены головы трудящихся, красные знамена и корпуса заводов.

Конец 1930 г. был переломным в смысле развития техники «батик» с использованием парафиновых контуров без трафарета. Эта техника продолжала совершенствоваться, появилась возможность наложения тона на тон. К 1932 г. в московском батике развивался растительный орнамент, который сначала тоже связывался с процессом производства или труда («сбор хлопка»). Переработка национальных орнаментов велась художниками с использованием вышивки народов Крайнего Севера и украинских безрукавок[281]. В 1934 г. мастера начали применять ломку парафина, виртуозно заполняя «мраморным» узором поверхность тканей. Работники мастерских изобрели такой прием, как «крап», который впоследствии был подхвачен художественной промышленностью и широко применялся в оформлении массовой продукции[282].

---

[279] Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника. М.: Всекохудожник. 1935. 20 с.
[280] Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника... С. 6.
[281] Там же. С. 8.
[282] В аэрографии, получившей распространение в 1960-1970-х гг., «краповым эффектом» называли разбрызгивание по материалу крупных и мелких капель краски или вытравки.

Нередко в одном изделии применялись почти все известные приемы, перегружая поверхность. Грамотное использование переходов цвета из одного оттенка в другой не было распространенной практикой[283]. Растительные мотивы на расписных тканях и платках начала 1930-х гг. уменьшились в размере, но природа их была фантастичной. То, что флора Советского Союза, которая может дать богатейший материал для текстильной орнаментики, художниками-декоративистами не изучается, было осознанной проблемой. Растительный орнамент, как и этнический, должен был помочь художественной промышленности нового государства обрести собственное лицо.

Ассортимент изделий был представлен аксессуарами женского костюма (треугольными косынками, палантинами с бахромой и воланами) и мужскими галстуками. Вещей интерьерных (подушек, скатертей, покрывал, «настенных тканей») было очень мало. Среди художников отчетливо выделялись две группы – декораторы и текстильщики. Для представителей первой группы было характерно особенное чувство ритма, склонность к театральности[284]. Вторую группу составляли мастера, которым больше удавались вещи, хорошо вписываемые в ансамбль одежды[285]. Их разработки подходили и для индивидуальных заказов, и для фабричного производства.

В 1934–35 гг. появились первые попытки росписи оконных занавесей, тканей для декоративных подушек, абажуров. Многие рисунки были вдохновлены искусством Дальнего Востока, что можно объяснить выставкой, прошедшей в это время в Москве.

В третьем цехе «Всекохудожника» производилась роспись масляной краской по дешевым грубым тканям, которые содержали производственный брак. В большинстве случаев расписывались купонные рисунки для сатиновых платьев по трафарету, сарафанов для летнего отдыха, детские фартуки и платьица. В этом же цехе был выполнен и крупный заказ – внутреннее оформление аэроплана «Максим Горький».

[283] Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника... С. 10.
[284]В литературных источниках фамилии авторов даны без инициалов: Золотарева, Иноземцева, Гранат, Дмитриевы.
[285] Художники: Богоявленская, Малиновская, Юдина, Никитина, Добровольская, Дубинская.

Текстиль для салона воздушного судна (шторы, подушки, скатерти, салфетки) был оформлен в мягких тонах в стилистике, продиктованной формой аэроплана. Роспись была дополнена шелковой вышивкой. Заказом руководила художница Чуркина, которая выработала собственный характер росписи, объединив геометрический и растительный орнаменты. Ее рисунки, как правило, были сдержанны, а материал, на котором выполнен декор, «не уничтожен, но выявлен»[286]. Над оформлением тканей для ширм, занавесей и подушек работали бригады художников Вильямс и Ундревич, для работ которых была характерна некоторая орнаментальная скупость и совмещение поверхностей грубых и мягких тканей.

В орнаментах цехов росписи просматривалась зависимость от западного искусства: в первом цехе – от французских образцов, в третьем – от немецкого искусства конструктивистского направления[287]. Отсутствие орнаментики Советского Союза в продукции мастерских было обозначено как одна из проблем, требующих решения: «Мы… питаемся заграничными журналами Инен-декорацион, Студио… Мы не должны отгораживаться от западной культуры, но брать за основу осовременивание наших народных орнаментов… только тогда мы будем иметь вещи, которые можно будет назвать стилем искусства нашего Союза»[288].

Еще в 1930-е гг. для авторского текстиля (или «художественно раскрашенной ткани») специалисты видели широкое применение: дворцы культуры, рабочие и колхозные клубы, общественные организации, государственные учреждения, школы, детские сады. Самыми крупными проектами, осуществленными цехами «Всекохудожника» в этот период, были упомянутый выше аэроплан «Максим Горький» и «сталинградский заказ», о котором имеется лишь упоминание на производственном совещании по итогам выставки декоративных тканей[289]. Именно в интерьерном текстиле

[286] Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника... С. 14.
[287] Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника... С. 16.
[288] Там же. С. 18.
[289] Там же.

идеологи видели мощные источники творческого подъема декоративного искусства советского государства. Необходимость комплексного решения интерьера стала важной составляющей в борьбе за советский стиль в деле художественного оформления быта[290].

В конце 1930-х гг. изделия художественного текстиля вырабатывались промысловыми артелями, в которых было занято до 125 тысяч человек; всего в Советском Союзе в предвоенные годы насчитывалось до 550 артелей, и все они входили в систему «Всекомпромсовета»[291]. Производственно-художественное руководство промыслами осуществлял Институт художественной промышленности, в котором функционировали такие лаборатории, как строчевышивальная, кружевная, художественного ткачества, набойки и росписи тканей. Институт проводил систематическую работу по обследованию промыслов, инструктажу мастериц в артелях, просмотру вырабатываемой продукции. Однако главной задачей института была разработка новых образцов изделий «улучшенного качества» с советской символикой. В 1940-е гг. институт собирал материалы по народному творчеству в художественном текстиле и составлял на их основе альбомы рисунков для вышивок, кружева, набойки и пр., поэтому художественное оформление текстильных изделий имело в своей основе народную орнаментику. Особенно это было заметно в небольших тканых интерьерных вещах (покрывала, рушники, коврики).

Параллельно с традиционным орнаментом в кружевах и вышивках развивались тематические рисунки, отразившие эмблематику Советского Союза: герб, портреты И.В. Сталина и К.Е. Ворошилова, пятиконечные звезды, аэропланы, ледокол, парашюты, метро, Волга-канал[292]. Серп и молот могли быть использованы как декоративные мотивы для вполне бытовых вещей – занавесок и ламбрекенов. Рисунки на темы социалистического строительства украшали и работы студентов Московского художественного училища им. Калинина. Большой объем продукции в технике набойки

[290] Там же. С. 20.
[291] Выставка художественного текстиля промысловой кооперации...
[292] Выставка художественного текстиля промысловой кооперации... С. 10, 12.

выполняла московская артель «Экспортнабивткань», используя только традиционные мотивы народного характера. В артели трудились до 700 человек. В каталоге выставки промысловой кооперации отмечено, что техника росписи по ткани была распространена в 1938 г. значительно шире набойки. В Ленинграде роспись по ткани производилась в артелях «Прогресс» и «Промхудожник».

И все же самой значительной работой в области художественного оформления текстиля в предвоенные годы было проектирование декора для интерьеров Дворца Советов. В 1939–1940-х гг. в ходе экспериментальной работы по созданию новейших структур и рисунков была выполнена парча с разрезным и петельчатым бархатом «Дуб и лавры», посвященная героике гражданской войны, а также парча «Победа» с рисунком на тему славы советского оружия[293]. В учебном музее СПГХПА им. А.Л. Штиглица находятся жаккарды, произведенные в экспериментальных мастерских Дворца Советов и на фабриках Москвы, поступившие в 1952 г. из Музея архитектуры им. А.В. Щусева[294]. Крупный масштаб раппорта и тема процветания «нового советского государства», решенная через изображения орудий, арктических судов, кремлевских башен, орденских лент, наиболее точно отражает основные тенденции в декоративном текстиле предвоенных лет. Четкая вертикаль или шахматная расстановка венков из лавровых или дубовых листьев составляли основу текстильных композиций. Элементы архитектуры, фигуры моряков и рабочих, морские и воздушные суда хорошо читаются и составляют ясные формы и символы (например, пятиконечные звезды).

В феврале 1952 г. от С.П. Меркелова в музей был передан 31 образец ремизных и жаккардовых тканей, произведенных на советских фабриках. Предполагалось, что они будут служить методическим пособием для обучающихся в ткацких мастерских ЛВХПУ им. В.И. Мухиной [295].

---

[293] Туманян И., Флоринский И. Опыт создания художественных декоративных тканей // Искусство. 1954. № 2. С. 42.

[294] Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица: альбом… С. 61.

[295] С.П. Меркелов был профессором Московского института прикладного и декоративного искусства, который был расформирован 19 июля 1952 г. Педагогический состав был распределен между

Проектирование тканей для общественных интерьеров осуществлялось также в лабораториях фабрик им. П.П. Щербакова и «Декоративткань» в Москве, а также льнокомбината им. В.И. Ленина в Костроме. Вторая мировая война прервала эти работы, но уже в 1946 г. фабрика «Декоративткань» восстановила производство жаккардов. Основу ее продукции составляли мебельно-драпировочные ткани: гладкокрашеная шагрень зернистой фактуры, макет и «гобеленовые» ткани. Новые рисунки для тканей оценивались художественно-техническим советом при Главном управлении художественной промышленности Комитета по делам архитектуры при Совете министров СССР. К производству в 1946 г. были утверждены 20 образцов рисунков и структур.

Значительный сдвиг в развитии художественной промышленности в целом и текстиля в частности произошел после Второй мировой войны. Во второй половине 1940-х гг. быстро наладили производство Рахмановская фабрика и шелкоткацкий комбинат им. Я. Свердлова, где был разработан рисунок мебельной ткани из шелка «Лампа» для Государственного академического Большого театра[296]. В статье, опубликованной в журнале «Архитектура и строительство», Н. Рудин обозначил главные цели художественной промышленности в области текстиля, среди которых было не только строительство текстильных комбинатов, но и совершенствование экспериментальной работы. Создание новейших структур, переплетений и фактур, отвечающих новым требованиям архитектурной отделки внутренних помещений, представлялось важнейшим вектором развития текстиля. Автор указывал на необходимость открытия специальных цехов-лабораторий даже на небольших фабриках, где в экспериментальной работе должно быть задействовано до 50 ткацких станков. Для выработки крупнораппортных и широких жаккардовых тканей, а также

Московским Высшим художественно-промышленным училищем (бывшее Строгановское) и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

[296] Рудин Н.Г. Советский декоративный текстиль//Архитектура и строительство. 1946. № 17-18. С. 18-19.

«больших монументальных форм»[297] требовалось новейшее оборудование. В этой статье впервые была высказана необходимость подготовки специалистов с профилем художника интерьера, проектирующего рисунки тканей и определенные типы текстиля, применяемого во внутренних помещениях. Решение проблем создания декоративного текстиля представлялось возможным при условии совместной работы художников фабрик, инженерно-технических работников и архитекторов.

К концу 1940-х гг. относятся и первые попытки установки закономерностей в проектировании тканей различного назначения. На основе материалов, опубликованных за рубежом, и собственного двадцатилетнего опыта работы Л.Г. Лейтес рассмотрел методы художественного оформления всех видов тканей, исключив вышивку, ажурную строчку и некоторые другие виды, имеющие скорее кустарное, чем массово-промышленное значение[298]. Классифицируя текстильные рисунки, автор опирался на британский ежегодник[299].

Несмотря на то что до 40 % текстиля, производимого в СССР, оформлялось в технике набивной печати, декоративные ткани в 1940–1950-х гг. были преимущественно пестроткаными или жаккардовыми. Это объяснялось в первую очередь их физическими свойствами: устойчивость к стиранию, необходимая в обивке мебели, и светонепроницаемость, желательная в портьерных тканях. «Шелковыми» часто называли ткани, изготовленные с применением или добавлением искусственного шелка (синтетики).

В 1949 г. был подготовлен каталог изделий художественной промышленности, один том которого посвящен тканям[300]. Целью каталога было ознакомление мебельных предприятий, строительных, торговых и проектных организаций с ассортиментом тканей, вырабатываемых предприятиями Министерства легкой промышленности.

[297] Там же. С. 19.
[298] Лейтес Л.Г. Методы художественного оформления тканей. М.-Л.: Гизлегпром, 1974. 243 с.
[299] Textile Recorder.
[300] Каталог изделий художественной промышленности. Декоративные ткани / ред. А.П. Маркелов. М.: Государственное архитектурное издательство, 1949. 74 с.

Каждое фотоизображение ткани в этом издании дополнено подробной технической информацией (размер раппорта и ширина в сантиметрах; материалы; тип станка, на котором вырабатывается ткань; ее назначение и пр.). В некоторых случаях указаны фамилии художников. В каталоге представлены в основном жаккардовые и ремизные ткани (илл. 19, 20). На их фоне выделяется набивной рисунок, разработанный Трехгорной мануфактурой для драпировок и портьер детских учреждений (илл. 21). В раппорте отчетливо прослеживается тема народного искусства: женские фигуры и изображения животных напоминают роспись по дереву, а растительные мотивы русскую набойку по ткани[301]. В качестве портьерных и драпировочных Трехгорная мануфактура предлагала в 1949 г. ткани с рисунком из цветов и листьев в продольных полосах, а Вторая ситценабивная фабрика в подмосковном Серпухове – с рисунком по мотивам народной набойки[302].

Отдельную группу составляли ткани, выполненные из суровой хлопчатобумажной пряжи рижской фабрикой «Рекорд»[303]. Эти полотна репсового и жаккардового переплетений с геометрическими и растительными мотивами были предназначены для обивки мебели и портьер[304].

Вариант разработки штучного изделия массового производства представлен в каталоге декоративным панно с рисунком на тему 800-летия Москвы (45х60 см, художник Кулакова) (илл. 22). Это яркий пример «сталинского ампира» в текстиле: основу композиции составляет панорама Кремля в широкой декоративной раме из колосьев ржи, дубовых и лавровых листьев, перевитых лентой Ордена славы. Полотно выработано на жаккардовом станке, но значится как «панно-гобелен»[305].

---

[301] Автор рисунка – художник Золотарева.
[302] Каталог изделий художественной промышленности. Декоративные ткани / ред. А.П. Маркелов... С. 67, 71, 72.
[303] Колористы Гельбарт, Витолинь.
[304] Каталог изделий художественной промышленности. Декоративные ткани / ред. А.П. Маркелов... С. 55-65.
[305] Там же. С. 5.

В конце 1940-х гг. особенно остро встал вопрос о реконструкции объектов художественного наследия, утраченных за годы Второй мировой войны. Некоторые из музеев, например усадьба в Кусково, несколько десятилетий простояли без матерчатой обивки стен и мебели. В 1948 г. в экспериментальной мастерской, входившей тогда в систему Академии архитектуры СССР, были выполнены брокатели для спален кусковского музея.

Эта мастерская, открытая с целью проектирования и выполнения в материале тканей для интерьеров Дворца Советов, с 1930-х гг. одной из первых в стране начала разработку новых по структуре декоративных тканей. В 1954 г. был создан штоф для гостиной, атлас для «парадной спальни» музея в Кусково, а также ткани для дворца-музея в Останкине и музея Л.Н. Толстого в Ясной Поляне[306]. Узорчатые ткани, сложные по своей структуре, вырабатывались из отечественного шелка. Для одного образца декоративной ткани могло быть использовано более 10 оттенков и цветов, в ткацкий станок заправлено 10 000 нитей, высечено более 27 000 картонных «перфокарт». Таким образом, на подготовительные операции для выработки нескольких десятков метров одной ткани уходило иногда до полугода. За все время своего существования мастерская выработала более тридцати типов и рисунков сложных узорчатых тканей, но метраж каждой из них был небольшим – двадцать-тридцать метров. Заслуга коллектива мастерской состояла в первую очередь в поиске методов производства высокохудожественных тканей. Несмотря на трудоемкий процесс их создания (станки были ручными), эти ткани оказали влияние на развитие методов проектирования мебельно-декоративного текстиля, являясь эталонными изделиями для массового выпуска. В мастерской работали как молодые выпускники художественно-промышленного училища, так и специалисты с 50-летним стажем: технолог

[306] Туманян И., Флоринский И. Опыт создания художественных декоративных тканей//Искусство. 1954. № 2. С. 39-42.

З. Милявская; художник М. Прошина; мастера-патронисты И. Поздняков, В. Рыбчевская, С. Пинга; ткачи-жаккардисты Д. Новиков, Н. Титов.

Для Московского государственного университета в экспериментальной мастерской были разработаны рисунки шелковых тканей для оконных драпировок[307]. Эти ткани, как и новое здание главного университета страны, должны были служить самопрезентации Советского Союза. Вдохновленные классическим наследием и выполненные из натурального шелка, они объединили советскую символику и ампирные схемы раппортных композиций. Проект золотистой шелковой ткани для актового зала имел в своей основе сложный растительный орнамент в виде вьющейся гирлянды из дубовых листьев (сила и мощь), лавра (символ славы), колосьев (труд и изобилие), пальмовой ветви (мир). Растения перевиты красной лентой. Рисунок покрывал поверхность драпировок лишь частично: по внутренним сходящимся краям, по низу полотнищ и закругленного ламбрекена. Ткань для драпировок зала ученого совета МГУ была выполнена в зеленой гамме, соответствующей окраске стен (зеленый штоф с золотистым утком). Перед мастерской была поставлена задача создания сложного рисунка с эмблемами различных областей науки[308]. Такие элементы были размещены в лепных и бронзовых украшениях зала и других помещениях нового здания университета. Основу композиции составили раскрытый циркуль, подзорная труба, треугольник и глобус, пересеченные на фоне раскрытой книги и обрамленные орнаментом из листьев дуба, хлопчатника и винограда. Над книгой размещен университетский значок (илл. 23). Подобные ткани с рисунками, сформированными из лавровых венков, пятиконечных звезд и значимых общественных зданий, были произведены и в Ленинграде в первой половине 1950-х гг.[309](илл. 24). Архитекторы и искусствоведы обратились к истории формирования дворцовых интерьеров и

[307] Автор рисунков – художник М. Прошина.
[308] Туманян И., Флоринский И. Опыт создания художественных декоративных тканей… С. 41.
[309] В частных собраниях, а также в учебном музее СПГХПА им. А.Л. Штиглица сохранились квалификационные работы отделения мастеров и дипломные работы студентов ЛВХПУ, выполненные в конце 1940-х – начале 1950-х гг. в технике жаккардового ткачества.

особенностям создания декоративного текстиля как к главному источнику композиции текстильного рисунка. Начав с изучения тканей и обоев, украсивших интерьеры Зимнего и Елагина дворцов, а также комнаты Царскосельского дворца, они определили задачи художников текстиля на следующее десятилетие: общественные интерьеры новых зданий Ленинграда требовали оформления декоративными тканями.

После Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» была открыта новая страница в отечественном дизайне тканей. А.Г. Стемпаржецкий одним из первых попытался определить архитектурно-художественные задачи декоративного оформления русского интерьера тканями. В его книге сделан акцент на специфике развития текстильной промышленности Санкт-Петербурга и способах применения тканей в жилом интерьере. Опираясь на творчество мастеров русской классической школы, основной задачей советских художников он видел создание простой, уютной, удобной для жилья и в то же время нарядной обстановки, созвучной настроению и характеру ее владельца. Ткани в этом процессе играли значительную роль. Они позволяли сконцентрировать внимание в необходимых композиционных узлах, обобщить многообразие рисунка и цвета различных архитектурных деталей, объединить отдельные интерьеры в общий комплекс помещений на основе однородности тканей по рисунку, цвету и фактуре материала[310]. Среди всех видов текстиля он отмечал не только современные мебельные ткани, но и ковры для пола и стен, ширмы, затянутые красивой тканью, недорогие шпалеры небольших размеров. Еще в 1958 г. А. Стемпаржецкий обозначил большие возможности шпалерного ткачества в оформлении интерьеров общественных сооружений, определив его как отдельный вид декоративных тканей [311].

В 1954 г. в периодическом издании «Советская торговля» А. Салтыков отмечал, что производство декоративных тканей далеко отстало от потребностей страны и даже

[310] Стемпаржецкий А.Г. Декоративные ткани в русском интерьере. Л.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. 1958. 65 с.
[311] Там же. С. 59-61.

от близкого ему производства плательных тканей. Рисунки портьер и обивочных материалов автор признавал слишком простыми[312]. Что касается специализированных изданий, то их в первой половине 1950-х гг. не было. В 1956 г. в ходе обсуждения дипломных работ выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной была озвучена проблема централизации всей художественной промышленности и необходимость создать такой орган, который «имел бы в своем распоряжении газету, журнал по прикладному искусству, осуществлял поддержку в организации конкурсов и выставок»[313].

На качество художественного проектирования оказывал влияние и тот факт, что в учебных заданиях вузов были большие расхождения с реальными технологическими возможностями фабрик. Для синхронизации учебных и производственных задач требовалось внимательное изучение ассортимента, оборудования и технологического процесса как минимум региональных предприятий. В середине 1950-х гг. государственного планового распределения выпускников в Ленинграде еще не было несмотря на то, что предприятия нуждались в специалистах, а ЛВХПУ им. В.И. Мухиной выпускало десятки художников прикладного искусства. Училище направляло письма в проектные организации и на фабрики и предлагало своих выпускников. В тот период не имелось определенной номенклатуры художников в штатном расписании многих предприятий местной промышленности. В.Н. Корюкин отмечал, что на большинстве фабрик нет художников совершенно, художественным процессом руководит главный технолог или главный инженер[314]. Выпускников принимали на должности мастеров и архитекторов, и им приходилось выполнять не свойственную им работу.

Необходимо отметить, что в конце 1950-х гг. была принята обширная программа ускоренного развития химической промышленности. Производство синтетических материалов (каучука, пластических масс, волокон) должно было стать мощным

[312] Салтыков А. О художественном качестве промышленных товаров//Советская торговля. 1954. № 9. С. 21-31.
[313] ЦГАЛИ. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 390. Л. 63.
[314] ЦГАЛИ. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 390. Л. 60-61.

средством технического прогресса во всех областях народного хозяйства и новым источником сырья для выпуска дешевых товаров народного потребления, в том числе декоративных тканей. Предполагалось, что внедрение искусственных и синтетических материалов в производство художественной и текстильной промышленности обеспечит экономию трудовых ресурсов и средств. Достижения химической промышленности напрямую оказывали влияние на такие характеристики декоративных тканей, как светоустойчивость, звуко-теплоизоляционные свойства, транспортабельность, износостойкость и в конечном счете на их художественные качества. Параллельно с линией дорогостоящих крупнораппортных тканей начало свое развитие новое направление текстиля, призванное стать доступным отделочным материалом.

Анализ каталогов выставок, организованных Ленинградским отделением Союза художников в 1950-х гг., показывает, что художественный текстиль в этот период еще только формировался в самостоятельное направление. На весенней выставке 1956 г. в разделе прикладного искусства был представлен художественный фарфор, произведенный на Ломоносовском заводе и Опытном заводе при научно-исследовательском керамическом институте; экспонировались изделия Ленинградского экспериментального завода художественного стекла и сортовой посуды, изделия завода № 2 «Русские самоцветы» и ленинградской ювелирной фабрики, но текстиль представлен не был[315].

Через два года на Осенней выставке в залах Союза художников текстиль представили уже более двадцати авторов, среди которых были художники ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой и фабрики Художественной росписи тканей. Фабричные ситцы, маркизеты и штапельное полотно, предназначенное для пошива одежды, составляли почти половину экспозиции. Доля текстиля, оформленного в технике «горячий батик» была значительной, но интерьерных вещей было очень мало:

[315]Весенняя выставка произведений ленинградских художников. Л.: Ленинградский Союз советских художников, 1956. 66 с.

эскизы детской декоративной ткани (автор Н.В. Смирнова), скатерть и наволочки для диванных подушек (автор С.М. Бунцис)[316].

На всесоюзной выставке новых образцов изделий художественной промышленности 1961 г. опорными точками экспозиции текстиля были фабрики и образовательные учреждения Москвы и Ленинграда, которые демонстрировали в основном портьерные и обивочные ткани. Даже ткацкая мастерская КДПИ Московского отделения Художественного фонда РСФСР (где в то время работали художники В.А. Арманд, Н.В. Кирсанова, Л.М. Дерковская, Л.О. Дубинская, А.Л. Забелина) показала портьерные и мебельные ткани для дома и дачи, а также скатерти[317].

Продукция текстильного цеха художественно-оформительского комбината Ленинградского отделения Художественного фонда была представлена семью образцами. Авторами этих тканей, оформленных в технике печати по трафарету и шелкографии, были Л.Г. Нисенбаум и Е.Г. Галумова[318]. Фабрика художественной росписи тканей продемонстрировала на выставке не текстильную галантерею, а декоративные ткани, выполненные в технике шелкографии и фотофильмпечати[319]. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной было представлено тканями преподавателей С.М. Бунцис, Е.Б. Потуловой, Е.А. Жадько-Базилевич. К продукции художественной промышленности были отнесены разработки Ленинградской обойной фабрики и «макеты обоев», выполненные в индивидуальных мастерских художников[320].

В 1968 г. на Республиканской выставке «Советская Россия» 16 ленинградских художников представили свои произведения. Более половины экспонатов, привезенных из Ленинграда, составляли декоративные панно, выполненные в технике «батик» и «роспись»; размеры этих работ не превышали 250 см по большей стороне. В экспозиции

---

[316] Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Каталог. 1958… С. 86-90.
[317] Каталог выставки новых образцов изделий художественной промышленности / М-во культуры СССР. Союз художников СССР. Акад. художеств СССР. Союз архитекторов СССР. М.: [б. и.], 1961. 168 с.
[318] Там же. С. 109.
[319] Там же. С. 113.
[320] Там же. С. 133, 134.

были и расписанные вручную декоративные ткани, но жаккардовых тканей совсем не было[321].

В начале 1960-х гг. увеличились темпы строительства жилых зданий с малометражными квартирами. Это потребовало от архитекторов и художников проектирования новой обстановки комнат. В специальной литературе все чаще поднимался вопрос об ансамблевом решении интерьера. Новый тип зданий, предусматривавший новую планировку квартир с иными размерами и пропорциональным соотношением помещений, потребовал нового решения внутреннего пространства. Это оказало влияние на отношение к интерьеру и его убранству, к роли различных предметов, находящихся в жилых квартирах. «Принцип ансамбля» стал основной художественной задачей развития архитектуры и декоративно-прикладного искусства послевоенного времени. Н.И. Сысоева определяла ансамбль интерьера как организованную художественную систему, где все взаимосвязано: мебель, архитектурное пространство комнаты, ее декор. И эти связи были внутренне обоснованными, зависящими от общих законов искусства[322]. В это время большое внимание уделялось единству художественного замысла и удобства практического использования жилых помещений. Появились рекомендации по зонированию комнат, когда на отдельных участках-зонах группировались необходимые предметы. Декоративный текстиль, в частности «занавеси», способен отделять часть помещения, зрительно меняя восприятие пространства. И несмотря на то что интерьер организуется в первую очередь расстановкой мебели, эффектное художественное оформление занавесей делало их активным предметом и даже цветовым акцентом комнаты. Контакт декоративного искусства с архитектурой способствовал обновлению жилого интерьера. Ассортимент тканей в этот период был значительно расширен.

[321] Третья Республиканская художественная выставка Советская Россия. Каталог / ред. Ж.Э. Каганская. М.: [б. и.], 1968. 157 с.
[322] Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере… С. 4.

В основу самой концепции проектирования бытовых вещей встраивались функциональность и соответствие реальным жизненным потребностям, что в конечном итоге привело к возникновению нового стиля. Он отвечал законам серийного производства, поэтому визуальную и конструктивную его основу составили четкие объемы и линейно-графическое оформление. И несмотря на то что понятие «современный стиль» является спорным моментом в искусствоведческом лексиконе[323], оно достаточно точно отражает суть явления проектной культуры 1960-х гг. Исключение из архитектуры ордерных элементов (неотъемлемых атрибутов советского монументального классицизма) способствовало поиску нового типа жилого строительства, лаконичный язык которого был понятен обществу. Он открывал новые горизонты для художников, консолидируя их творческие поиски с новейшими достижениями науки и техники.

Значительный экономический рост и увеличение числа предприятий выявили задачу перспективного планирования художественно-промышленного образования. Основными центрами по подготовке специалистов стали воссозданные после войны художественно-промышленные училища в Москве и Ленинграде. Кроме того, предполагалось, что в вечерних высших и средних учебных заведениях рабочие, инженеры и техники промышленных предприятий смогут получить основы знаний в области декоративного искусства. Проблеме подготовки выпускников в вузах Ленинграда, Москвы, Львова, Риги, Таллина был посвящен в 1958 г. целый выпуск журнала «Декоративное искусство СССР». В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной комплексное проектирование интерьера и предметов быта осуществлялось на примере типовой двухкомнатной квартиры, макеты которой (в натуральную величину) были изготовлены институтом «Ленпроект»[324].

---

[323] Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.04. М., 2005. С. 18

[324] Шпилевский М. Работы дипломников – в массовое производство//Декоративное искусство СССР. 1958. № 9. С. 21-23.

Декоративное искусство в конце 1950 – начале 1960-х гг. оказало существенное влияние на обновление социально-культурной обстановки в стране. Оно преобразовало жилую среду и общественные пространства, в которых происходило формирование эстетических вкусов послевоенного поколения. Союзом художников РСФСР был организован ряд крупных выставок, демонстрирующих достижения художественной промышленности. Подобные экспозиции не просто показывали перечень новых товаров, а выражали идеальный образ быта, который подразумевал и новый образ жизни советского гражданина. Статус декоративного искусства изменился благодаря переосмыслению его значения в процессе становления современной культуры.

Выводы. В 1930-х гг. ситценабивное производство первым столкнулось с политикой нового советского государства и стало инструментом его пропаганды. Реорганизация текстильной промышленности выражалась в создании объединенных «рисовален», которые разрабатывали тематические рисунки с советской символикой. В это время были созданы первые художественные советы, получившие полномочия допускать или отклонять текстильные рисунки, а также контролирующие и проектные организации (например, Институт художественной промышленности). Продвижению советского строя служила и часть продукции промысловых артелей, выпускавших одежду, текстильные аксессуары и знамена. Однако, ввиду несовершенства технологии и значительной доли ручного труда, они не могли конкурировать с отлаженной производственной линией больших фабрик, которые работали на имеющемся (дореволюционном) оборудовании. В артелях применяли технику росписи и печати по трафарету, вышивку, набойку и даже аппликацию. Несмотря на то что крупных заказов на оформление общественных зданий было очень мало, художественные возможности текстиля в оформлении клубов, домов культуры, концертных залов и школ уже были обозначены. Художники текстиля, как и архитекторы, были призваны к созданию «стиля Советского Союза», отражающего мощь и силу нового государства.

В начале 1940-х гг. внимание было обращено к производству тканей для интерьера. Мастерские, где проектировали ткани для здания Дворца Советов, стали основной площадкой для развития текстильных рисунков в духе «сталинского ампира».

После Второй мировой войны продолжилась работа над тканями для крупных общественных зданий: Московского государственного университета, Большого театра, Дворца Советов и пр. Развивалась экспериментальная база в виде цехов-лабораторий при текстильных фабриках. Значительные преобразования коснулись системы художественно-промышленного образования: два крупных училища в Москве и Ленинграде были воссозданы после нескольких десятилетий забвения. В периодике была озвучена необходимость подготовки специалистов с профилем «художник интерьерных тканей». В начале 1950-х гг. были опубликованы первые работы о закономерностях в проектировании тканей и каталоги образцов художественной промышленности; развивались экспериментальные разработки в области проектирования тканей.

Необходимость реконструкции объектов культурного наследия способствовала обращению художников и архитекторов к изучению дворцовых интерьеров. Холодный пафос и простые линейные схемы расположения орнаментальных мотивов (лавровых венков, колосьев, пятиконечных звезд) почти на десятилетие закрепились в рисунках тканей. Декоративные ткани конца 1940-х – начала 1950-х гг. были преимущественно тканными (ремизными или жаккардовыми), а не набивными. С середины 1950-х гг. стремительно росло население городов, что требовало не просто увеличения жилищного строительства, а пересмотра принципов его проектирования. Несмотря на то что семей, занимавших отдельную квартиру, в процентном соотношении было очень мало, повседневная жизнь простого советского человека вошла в круг задач декоративного искусства. Интерьер малометражной квартиры стал темой для выставок художественной промышленности. Внимание архитекторов и художников было направлено на комплексное проектирование жилой среды. Роль декоративных тканей в

обновленном интерьере возросла: их функция не сводилась только к украшению, они должны были участвовать в зонировании пространства квартиры (а чаще – комнаты), отделяя условную столовую от гостиной, спальню от кабинета. Крупнораппортные жаккарды в этом случае казались тяжелыми и неуместными, а льняные и хлопчатобумажные занавеси логично вписывались в интерьер.

Необходимо отметить, что все преобразования, касающиеся сферы производства и обучения, производились «сверху», на основе постановлений правительства. В Ленинграде эти реформы дали свои плоды уже к середине 1960-х гг., когда сложились все необходимые условия для формирования региональной школы художественного текстиля. Фабрики и артели осуществляли выпуск тканей и галантереи. В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной уже были сформированы базовые методики проектирования, подготовлены несколько выпусков художников-текстильщиков, которые пришли работать на производство и в мастерские Художественного фонда РСФСР. К концу 1960-х гг. число авторских произведений, представленных на крупных выставках, значительно увеличилось. Тем не менее текстиль промышленного производства все еще оставался основной экспериментальной площадкой для развития текстиля.

2.3. Ленинградские вузы текстильного и художественно-промышленного профиля и система подготовки специалистов для производства[325]

Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С.М. Кирова. Текстильная отрасль была одной из важных частей промышленности страны, после революционных событий 1917 г. она медленно восстанавливалась и требовала квалифицированных специалистов. В связи с этим в 1930 г. на базе факультетов трех институтов (технологического, политехнического и Института народного хозяйства) был основан Ленинградский текстильный институт (далее – ЛТИ им. С.М. Кирова (с 1935 г.)). Для учебных целей новому вузу было передано здание на ул. Герцена, д. 18, которое было подвергнуто перепланировке и переоборудованию. Станки для производства тканей и переработки волокон уже в первой трети XX в. представляли собой сложнейшие механизмы, управление которыми было возможно только при наличии инженерного образования. Для разработки новых видов тканей были необходимы знания инженерных и специальных дисциплин, изучение полного цикла производства тканых материалов. На выпускников нового вуза была возложена задача выпуска технических и бытовых тканей, задача создания «лучшей ткани в мире»[326].

Все студенты технологических специальностей вуза проходили обучение на общеинженерном факультете в течение первых двух лет, после чего они переходили на

---

[325] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций: Особенности проектирования тканей в послевоенный период и предпосылки возникновения ленинградской школы художественного текстиля // Культура и искусство. 2025. № 10. С. 51-65; Широковских М.С. К определению понятия «школа» в декоративном и промышленном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 2 (71). С. 13-22; Широковских М.С. Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в 1946-1991 гг. и ее роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Горизонты художественного образования и искусства XXI века. Материалы международной научной конференции. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. С. 141-147.

[326] Справочник для поступающих в текстильный институт им. С.М. Кирова / под ред. директора ЛТИ Г.С. Агапова; НКЛП СССР. Ленинградский текстильный институт им. С.М. Кирова. Л.-М.: Гизлегпром, 1937. С. 20.

специальные факультеты: хлопкопрядильный, ткацкий, первичной обработки лубяных волокон или инженерно-экономический. Программа обучения на общеинженерном факультете не отличалась от программы любого индустриального института страны по механической, энергетической или машиностроительной специальностям.

Хлопкопрядильный факультет вел подготовку инженеров-технологов для фабрик, изготавливавших нити и ткани из хлопковых волокон. В условиях, когда республики Средней Азии производили относительно дешевое сырье, строительство фабрик по его переработке было важной частью экономики. Выпускники ткацкого факультета получали навыки проектирования машин для производства тканей. Значительную часть текстильной промышленности страны еще до революции составляло производство сырья из лубяных волокон.

В 1930–1931 гг. в СССР были построены первые опытные заводы первичной обработки льна. Кроме льна важными для развития страны были волокна таких технических культур, как канатник, конопля, рами, кенаф, культивируемых в Советском Союзе. Из них изготавливались изделия, необходимые для авиационной, автомобильной, горной промышленности, для железнодорожного и водного транспорта, а также предметы бытового назначения (скатерти, простыни и пр.). Строительство новых заводов, реконструкция старых и механизация производственного процесса повлияли на увеличение числа научно-исследовательских институтов и заводских лабораторий.

В задачу экономического факультета входила подготовка экономистов-плановиков и бухгалтеров для текстильной промышленности.

В ЛТИ им. С.М. Кирова были оборудованы учебные лаборатории со станками всех типов.

После Второй мировой войны ЛТИ им. С.М. Кирова по-прежнему выпускал инженеров для текстильной и легкой промышленности, но в нем была проведена реорганизация. Технологический факультет имел специализации по прядению хлопка,

шерсти по ткачеству. Был открыт швейно-трикотажный факультет со специализациями по технологии трикотажного производства, технологии изделий из ткани. Механический факультет специализировался на конструировании машин легкой промышленности и теплоэнергетике промышленных предприятий. Химико-технологический факультет вел выпуск специалистов по направлениям «Химическая технология волокнистых материалов» и «Химическая технология искусственного волокна». Был сохранен экономический факультет, который осуществлял выпуск по специальностям «Экономика и организация в текстильной промышленности» и «Бухгалтерский учет в текстильной промышленности»[327].

Таким образом, ЛТИ им. С.М. Кирова был создан как инженерно-технологический вуз с ориентацией на легкую промышленность. В сфере художественного оформления тканей он не являлся преемником Московского текстильного института: факультета или кафедры, на которой вели подготовку художников по текстилю, в ЛТИ им. С.М. Кирова не было.

Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1946–1990-х гг. Кафедра, выпускавшая в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной специалистов в области текстиля, являлась одним из базовых направлений вуза. Ее история начиналась еще в ЦУТР, где преподавали ткацкое и набивное дело. После революционных событий в стране и нескольких реорганизаций в 1920–1930-х гг. училище было воссоздано в 1945 г. как среднее учебное заведение, специализировавшееся на подготовке мастеров по реставрации и отделке зданий. В 1948 г. училищу был присвоен статус вуза, но подготовка мастеров велась еще долгие годы. В ЦГАЛИ сохранились протоколы заседания художественного совета, в которых зафиксированы темы учебных и дипломных заданий для отделения мастеров. В 1950 г. обучающиеся на кафедре ткачества и набойки работали над такими заданиями, как портьерная ткань в технике аэрографии; ткань для халата по трикотажу в технике фотопечати; юбилейная ткань;

[327] Вузы Ленинграда. Справочник для поступающих в 1955 году. Л.: Лениздат, 1955. 160 с.

портьерная ткань в технике аэрографии; декоративная ткань, выполненная по композиции студентов старших курсов. Дипломные работы распределялись по двум направлениям – ткачество и все остальные виды отделки тканей. К сожалению, в протоколе приведен лишь список допущенных к защите студентов по группе ткачей, поэтому сложно доподлинно определить было ли это ткачество гобеленов или «ткачами» называли тех, кто работал над жаккардовыми и ремизными тканями[328].

Первое послевоенное десятилетие – это период активных поисков методики обучения не только для художников-текстильщиков, но и для всех кафедр вуза. В июне 1945 г. для Ленинградского (бывшего ЦУТР) и Московского (бывшего Строгановского) художественно-промышленных училищ был разработан учебный план, который предусматривал единую программу подготовки специалистов. Программа строилась на основании того, что абитуриенты будут поступать с семилетним школьным образованием и выпускаться с квалификацией «мастер» после трех лет обучения; с квалификацией «ученый рисовальщик» после пяти лет обучения; с квалификацией «художник» через восемь лет обучения. Кадры для художественной промышленности на уровне мастеров, ученых рисовальщиков и художников готовили по специальностям: обработка дерева, обработка металла, декоративно-архитектурная керамика, декоративно-архитектурная лепка и обработка камня, декоративная роспись (фреска, мозаика), ткачество и набойка (мебельно-декоративные ткани)[329].

В рамках методического совещания кафедры художественного оформления тканей, проведенного в апреле 1960 г., преподаватель В.Н. Корюкин отметил, что в качестве образца по организации учебной и производственной деятельности был взят художественный факультет Московского текстильного института. Тем не менее в Москве выпуск производился раздельно по четырем специальностям (ткачество, набойка, трикотаж, моделирование), а в Ленинграде вновь образованная кафедра должна

[328] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 175.
[329] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 194.

была готовить специалистов широкого профиля по набойке и ткачеству. При этом повышенного внимания педагогов требовали разделы технологии и композиции[330]. С самого начала работы кафедры основной целью было проектирование и производство тканей для интерьера, в то время как в Московском текстильном институте развивали прежде всего проектные навыки оформления плательных тканей. В.Н. Корюкин охарактеризовал ассортиментный ряд студенческих проектов как «крупноузорчатые портьерные и частично мебельные ткани, театральные занавеси, громадные гобелены парадного типа»[331].

В 1940-х гг. композиционное решение текстильных рисунков часто было вдохновлено старинными русскими набойками, парчовыми или бархатными тканями, но эти проекты не вызывали интереса у представителей производства. Выпускники в большинстве случаев распределялись на ткацкие и набивные фабрики, выпускающие плательный ассортимент, где от них не требовались навыки проектирования крупных декоративных узоров и сложных рисунков парадных гобеленов. Для преодоления разрыва между учебным процессом и реальными требованиями производства в программу были введены задания по проектированию плательных тканей, а позднее – проектированию и выполнению в материале штучных изделий. Только в 1951–1952 гг. в курсе композиции официально стали фигурировать рисунки тканей ситцевой и шелковой группы. В.Н. Корюкин отмечал, что эта задача потребовала от студентов обобщения и более внимательной работы с цветом. Совершенствование курса композиции повлекло за собой изменения в методике преподавания живописи и рисунка, выраженные в переходе от строго академической программы к специфическим способам развития художника-текстильщика.

В советский период отношение к изучению русского народного орнамента в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной было неоднозначным. В отчете преподавателей этого вуза,

[330] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.
[331] Там же.

направленном в 1954 г. для обмена опытом в МВХПУ (бывшее Строгановское), зафиксированы замечания заместителя директора училища Б.В. Батлевского, доцента Р.К. Таурит, профессора П.Д. Бучкина[332].

Заведующий кафедрой художественной обработки дерева Р.К. Таурит отмечал, что в МВХПУ композиционные задания (как в проектах, так и в материале) в большинстве случаев носят характер трактовки русских народных традиций; это направление московские коллеги считают наиболее правильным отражением «русского советского стиля». Сам Р.К. Таурит характеризовал в своем отчете подобные проекты и изделия как близкие к «псевдорусскому стилю», следование которому вредно для студентов.

В том же отчете профессор П.Д. Бучкин обратил внимание на необходимость введения курса орнамента путем выделения специальных часов в курсе композиции или иного предмета. Профессор настаивал и на развитии методической базы, наглядных пособий по использованию наследия народных орнаментов нашей страны («любым способом надо подготавливать собрание материала по народному творчеству»). Таким образом, можно отметить, что почти сразу после возобновления работы училища в 1940–1950-е гг. у ленинградских педагогов были разные мнения относительно изучения элементов народной культуры в учебном процессе. На кафедре мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной изучение народного орнамента стало одним из главных курсовых заданий первого года обучения: студенты копировали образцы народных набоек из коллекции музея и создавали на их основе собственные раппортные композиции. Тем не менее в дипломных проектах эта тема находила отражение только в 1960-х – начале 1970-х гг.

В 1952 г. на совещании по художественно-промышленному образованию педагоги училища высказывали мнение о необходимости пересмотра программы, изменения тематики курсовых и дипломных заданий в сторону большей выразительной сложности;

[332] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 332.

для подготовки специалиста был предложен пятилетний срок обучения вместо восьмилетнего. Тогда был затронут и вопрос об особой методике по живописи для художников промышленности, в которой задания не должны носить узко академический станковый характер (рисунок и композиция в тот период уже были частично адаптированы под профилирующую специальность)[333]. Живопись студентов текстильного отделения стала более яркой и декоративной с 1960-х гг.

Работа в материале (шпалерное ткачество, набойка, роспись по ткани/батик, фотофильмпечать) в этот период была направлена скорее на приобретение базовых знаний и носила обзорный характер (илл. 25).

В 1950-е гг. уже стоял вопрос о возможности применения студенческих работ для нужд Ленинграда. В протоколе № 3 заседания худсовета ЛВХПУ им. В.И. Мухиной от 9 мая 1951 г. сохранились записи доклада заведующей кафедрой Е.Б. Потуловой о внедрении рисунков студентов на ленинградской обойной фабрике. На заседании присутствовали педагоги С.М. Бунцис, К.Б. Петрушина, Т.Т. Волгин и представитель фабрики С.А. Рязанский[334].

Ткани, явившиеся результатом учебного процесса в 1940–1950-е гг., сохранились в основном в музее прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица; в небольшом количестве – на кафедре художественного текстиля и в частных собраниях. Музейное собрание ЛВХПУ им. В.И. Мухиной формировалось в основном из дипломных работ; пробные образцы тканей, выработанные на станках в мастерских кафедры, были собраны в альбомы и находились в методическом фонде кафедры до 2008 г. (пока учебную дисциплину «Патронирование» вела Э.А. Писарева). Основу этого собрания составляли ремизные ткани, выработанные из натуральных волокон (хлопок, вискоза), плотные по структуре и разнообразные по колориту. Их орнаментация обусловлена технологией производства: полосы, клетки, несложные жаккардовые рисунки. В

[333] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 270.
[334] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 175.

некоторых образцах вырезаны фрагменты[335]. На нескольких образцах, не собранных в альбомы (размер отрезов ткани около 30х40 см), имеются бумажные наклейки с датировкой и указанием авторства. На коричнево-синем образце ткани с рисунком в виде полузигзага есть надпись «1948–1949 ремизн. ткань Пучкова» (илл. 26). Сложная по цвету лилово-оливковая ткань, образованная чередованием полос из гладкого и рельефного переплетений, имеет наклейку с надписью чернилами «1948–1949 ремиз. ткань» (илл. 27). На желто-красно-синем образце с клетчатым рисунком: «1951–1952 ремизн. ткань мастера» (илл. 28). На общем фоне выделяется отрез ткани с рисунком из дикорастущих трав (возможно, чертополоха). Ткань плотная, яркая, предназначенная для обивки мебели, соткана из хлопчатобумажных нитей зеленого, фиолетового, золотистого и серого цветов. Листья, соцветия и бутоны расположены под углом к зигзагообразному стеблю. На бумажной наклейке отмечено: «1951–1952 авт. Ратина вып. Евстифеев». В этой ткани осуществлена попытка создания усложненной раппортной композиции с динамичной расстановкой мелких и укрупненных форм (илл. 29).

В начале 1950-х гг. образ города, выраженный через архитектурные символы бывшей имперской столицы, был включен в произведения декоративного искусства и серийные бытовые вещи. В подборках тканей кафедры художественного текстиля[336] сохранились лоскуты с видами Ленинграда, в которых угадываются здания Адмиралтейства, Биржи и Ростральные колонны. Один из таких образцов, сотканный из хлопка и вискозы, представляет собой портьерную ткань. В ее раппортном рисунке отчетливо выделяются горизонтальные полосы, на которых «расставлены» здания. Эта статичная схема дополнена диагональными пятнами-полосами, выработанными переплетением с более рыхлой структурой с длинными настилами. Полосы

[335] В конце 1990-х – начале 2000-х гг. на занятиях по дисциплине «Патронирование» студенты выбирали ткань для анализа переплетений. Образцы середины XX в. не считались ценным историческим материалом – от них отрезали небольшие фрагменты и вклеивали в курсовую работу.

[336] Просмотр и фотофиксация данных альбомов, находившихся в методическом кабинете кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица, производились в 2016-2019 гг.

распределены по всей поверхности ткани. Вероятно, автор стремился создать образ города, просматривающегося через облака или потоки дождя. Цветовая гамма этой ткани также напоминает об историческом центре города: сложно-золотистый (цвет зданий), синий (вода в Неве), серо-голубой (цвет неба). Незначительное количество наклонных полос выводит на поверхность полотна нити кирпично-красного цвета (илл. 30).

Особый интерес представляет жаккардовая ткань с рисунком, составленным из символов города и государства: здание Адмиралтейства, обрамленное лавровыми ветвями и залпами салюта, чередуется с вертикальными полосами из морских якорей, серпа и молота, знамен и колосьев (илл. 31). Вероятно, перед студентами была поставлена задача создания декоративной ткани для общественного интерьера – в малометражной советской квартире (и тем более в коммунальной) подобный текстиль «не работает»: он перегружен советской символикой.

Влияние сталинского ампира заметно и в золотисто-синей ткани с рисунком из медальонов, собранных из дубовых листьев, серпа и молота (илл. 32). Ограниченный колорит (всего два цвета) компенсирован контрастом фактур: желтые вискозные нити имеют гладкую поверхность, создавая эффект металлического блеска. На лоскут ткани наклеена бумага с надписью «1951–1952 авт. Васина вып. мастера».

В отрезах тканей меньшего размера (не более 20х30 см) есть несколько образцов с изображением дубовых и лавровых листьев, иногда дополненных пятиконечной звездой. Растительные мотивы при этом формируют вертикальные полосы или переплетаются (илл. 33). Тканей с усложненными рисунками среди студенческих работ начала 1950-х гг. немного, для них характерна избыточность мотивов, желание включить в одну ткань мотивы архитектуры, скульптуры и советскую символику. Примером этого является жаккардовая ткань с изображением памятника Минину и Пожарскому, в которой силуэт памятника дополнен кремлевской башней, лавровыми и дубовыми ветвями. Образец ткани выткан из нитей двух цветов – красного и серого,

напоминая о теме композиции – Красной площади (илл. 34). Возможно, лоскуты тканей, выработанные в начале 1950-х гг., были предназначены для здания Дворца Советов или иных общественных зданий. Судя по надписям, эскизы рисунков выполнялись как студентами, так и обучающимися на отделении мастеров. Разнообразие структур и простейших орнаментов в ремизных тканях свидетельствуют о хорошей организации учебного процесса в ткацких мастерских, наличии специализированных станков для создания тканей и персонала, который поддерживал работу оборудования.

В 1956 г. на обсуждении дипломных работ студентов кафедры доцент А.И. Миклашевский предложил создать кабинет по организации внедрения в производство[337]. Главный инженер ткацкой фабрики им. Лебедева[338] отметила, что между вузом и фабрикой был заключен договор, в результате которого в производство были внедрены несколько рисунков для тканей. Как представитель производства она акцентировала внимание на особенностях оборудования и невозможности вырабатывать сложные рисунки, которых было большинство среди студенческих работ, а также призвала обратить внимание на проектирование покрывал ввиду острой потребности в этом виде изделий. Вместе с тем инженер отметила дипломную работу В.В. Веселовского: «строгие формы, которые подходят к нашим квартирам с не очень большим метражом»[339].

Другой представитель производства, ленинградская художница М.Н. Шрейбер, в рамках обсуждения дипломных работ 1958 г. обратила внимание на текстиль, спроектированный к фестивалю и к юбилею города. Большинство проектов было основано на народном творчестве, но М. Шрейбер отметила, что они звучат актуально и могут украсить быт современника: «Это чрезвычайно приятные, современные, нужные и художественные вещи. Это то, что мы, к сожалению, не встречаем в нашей промышленности». Художница выделила проекты скатертей Михайловой, Нивелевой,

[337] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 390.
[338] В стенограмме зафиксирована только ее фамилия – Мыльникова.
[339] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 390.

Ивеницкого, Молотникова, Волковой, платки Туркевич и рекомендовала их к внедрению в производство на предприятиях текстильной промышленности[340].

В 1960 г. все задания по композиции (проектированию) уже были ориентированы на возможности конкретных промышленных предприятий. Еще на первом и втором курсах студенты должны были учитывать, на каком оборудовании будет выполняться созданный ими проект ткани или текстильного изделия[341]. Весь курс композиции был сформирован из 18 заданий, 15 из которых были длительными. До начала 1960-х гг. на первом курсе не было композиции, студенты были заняты производственным обучением: не зная теории переплетений, они работали как ткачи по предварительно подготовленному расчету рисунка. Но В.Н. Корюкин настаивал на том, что композиция текстильного рисунка должна начинаться уже с первого семестра в связи с тем, что студенты поступали не на общее отделение вуза, а сразу по специальностям. Это увеличило бы число учебных заданий и позволило рассмотреть более широкий ассортимент текстильных изделий. Кроме того, перед началом работы над каждым заданием студенты выполняли клаузуру. В перечне учебных заданий по композиции были рисунки для жаккардовых тканей и скатертей, накидки на стол, ковер, ковровая дорожка с эскизом применения (в интерьере), плательная ткань для вечернего платья с эскизом применения, подушка декоративная, папка для хранения фотографий и вырезок из газет. На 4-м курсе выполнялось задание «Ковер», который должен был быть дополнен проектом жаккардовой ткани и эскизом применения (дачный интерьер). На 5-м курсе студенты проектировали текстильные рисунки для малометражной квартиры (покрывало, декоративная портьерная ткань, ковер), а также для гостиницы (панно и занавес)[342].

Задания по композиции были выстроены в той же последовательности, что и изучение различных текстильных техник и промышленных технологий.

[340] Там же.
[341] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.
[342] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.

Композиционные задания должны были выполняться на основе знаний, полученных в ходе освоения теоретических и художественных дисциплин. Сложность заданий от года к году увеличивалась, но вид изделия мог повторяться: на младших курсах портьерная ткань проектировалась для техники ремизного ткачества, на старших – для набойки или фотофильмпечати. В начале работы над учебным проектом студенты должны были понять значение ткани в конкретной среде, ее возможный колорит и структуру, а значит, и способы выполнения проекта в материале. Предметом обсуждения становился образ общественного и жилого интерьера или современной одежды. Как заметил на методическом заседании один из педагогов училища, ленинградская школа отличалась «благородными идеями решения вопросов синтеза»[343]. Поэтому рисованию интерьеров, тех общественных и жилых пространств, для которых были предназначены ткани и гобелены, уделялось большое внимание. Обучающиеся должны были овладеть специфическими приемами и техниками выполнения интерьера, но далеко не всем это удавалось, и в 1960-х гг. учебные задания по теме «Интерьер» были разработаны для текстильщиков на кафедре рисунка, живописи и даже графики. На рисование интерьеров были выделены часы по композиции, но «неумение работать с интерьером» отмечала и К.Б. Петрушина, и педагоги других кафедр[344].

Большое внимание уделялось курсам «Патронирование», «Материаловедение», «Химическая технология». Следует отметить курс «Техники воспроизведения рисунка на ткани», который был призван научить будущего художника правильно отвечать на технические требования, предъявляемые к композиции текстильного рисунка. Этот курс составлял 104 академических часа, знакомил со всеми способами нанесения цветных узоров на ткань (кроме механической печати) и давал элементарные навыки самостоятельной работы.

[343] Там же.
[344] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.

Работа в материале в 1960-е гг. была сконцентрирована в мастерских кафедры. В ткацких мастерских студенты выполняли технический расчет ткани по заданной композиции и делали колерные бланки пряжи, составляли технический рисунок для ткачества (илл. 35), принимали участие в процессе сновки и заправки станка, набирали картон, иногда вырабатывали образец ткани, но часто этот процесс контролировал ткач или учебный мастер. В мастерской набойки обучающиеся выполняли все этапы самостоятельно: вырезали трафареты и фотофильмшаблоны, покрывали их лаком и светочувствительной эмульсией, подготавливали негативы/кальки для светокопий, печатали готовыми шаблонами (илл. 36). На старших курсах в мастерской набойки студенты выполняли подготовку целых комплектов сетчатых шаблонов для «многопроходных» (многоцветных) рисунков или оформляли ткани одним из доступных способов. Учебным планом было предусмотрено в два с половиной раза больше часов художественной подготовки (рисунок, живопись, композиция – 3244 часа), чем изучения технологии и получения практических навыков в мастерских (набойка и ткачество 1500 часов)[345]. Способы росписи по ткани (батик) были частью учебного процесса, но, как заметил В.Н. Корюкин на методическим совещании 1960 г., «это можно сказать и о батике. Работают многие домохозяйки, те, которые не захотели поехать на периферию. Мы не ориентируем художников на батик»[346]. Роспись по ткани стала актуальным направлением только в 1980-х гг.: сначала на КДПИ появились большие заказы на занавесы и панно, потом увеличилось число авторских произведений, созданных для выставок.

При изучении каталогов выставок удалось определить, что в 1950–1960-х гг. основным направлением проектных разработок на кафедре текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной были ткани, произведенные промышленным способом. На выставке народно-прикладного и декоративного искусства в Москве училище представило только

[345] Там же.
[346] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.

декоративные мебельные и портьерные ткани, выполненные студентами-дипломниками В.В. Веселовским, М.И. Ивеницким, А.В. Кирилловым, Р.С. Крестовской, И.В. Михайленковым, А.Б. Михайловым, Ю.А. Молотниковым, Г.С. Нарциссовой, Ю.А. Парницыной под руководством профессора С.П. Маркелова и доцента С.М. Бунцис[347].

На Осенней выставке 1958 г. в залах Ленинградского отделения Союза художников экспонировались в основном набивные ткани и текстильная галантерея. Среди участников выставки были и педагоги ЛВХПУ им. В.И. Мухиной – С.М. Бунцис, Н.Ф. Шевелева, и художники ленинградских текстильных фабрик – Э.Р. Гамбарян, Ю.А. Годовикова, В.Н. Косович, М.Н. Шрейбер, Н.А. Михайлова[348].

В 1960–1980-х гг. в училище и за его пределами были организованы выставки студенческих работ (илл. 37, 38, 39).

Педагоги кафедры вели не только творческую, но и научно-методическую работу. В Сводный план научно-исследовательских и экспериментальных работ на 1956 г. были внесены статьи, диссертации и проектные разработки. Преподаватели Е.Б. Потулова и К.Б. Петрушина должны были спроектировать новые виды декоративных тканей для жилья, представив рабочий проект изделий и экспериментальные образцы. В блок теоретических работ были вынесены диссертации А.Н. Тибиловой («Драпировка как элемент убранства интерьера») и С.М. Бунцис («Советские декоративные ткани»). Кроме того, планировалось издание статьи О.С. Кутепова «Выработка многоцветной клетчатой декоративной ткани на одночелночном станке», статьи Глазолицкой «Вытяжка крученых нитей». Была запланирована публикация методического пособия Е.Б. Потуловой «Разработка новых структур для мебельных и портьерных тканей малометражной квартиры» и пособия В.Н. Корюкина «Техника воспроизведения рисунка на ткани»[349].

---

[347] Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР 1956-1957 гг. Каталог… С. 11, 12.
[348] Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Каталог 1958… С. 86-88.
[349] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 391. Л. 3, 5, 6, 19, 38.

В 1970–1980-х гг. в темах дипломных работ увеличилась доля гобеленов и панно, оформленных батиком, а число проектов для декоративных и плательных тканей сократилось (илл. 40). В протоколе № 5 от 15 декабря 1980 г. зафиксировано, что четыре студента работают над гобеленами, два – над панно, два – над плательными тканями и четыре – над декоративными. Важным представляется и то, что в 1980 г. был сокращен штат учебных мастеров, и на кафедре остались три мастера в ткацких мастерских, два – в набоечной мастерской. Учебные задания по проектированию/композиции в начале 1980-х гг. были сформулированы иначе. На первом курсе студенты работали над заданиями: «Детская плательная ткань», клаузура «Кукла», «Набойка по холсту», «Декоративная ткань с растительным орнаментом (с разверткой)», «Ремизная ткань (с разверткой)». На втором курсе были задания «Хлопчатобумажная плательная ткань», «Детская декоративная ткань (с интерьером)», «Панно», «Плакетки», «Декоративная ткань для загородного дома». На третьем курсе: «Платок на общественно-политическую тему», «Комплекс декоративных тканей для кафе ЛВХПУ», клаузура «Проект клеенки», «Гобелен в жилой интерьер», «Декоративная тематическая ткань для молодежного кафе». На четвертом курсе: «Проект гобелена в общественный интерьер», «Портьерная декоративная жаккардовая ткань по фабричным заправкам», «Проект панно», клаузура «Плательные ткани».

Экспериментальные разработки в документах кафедры не обозначены, научно-исследовательская работа отмечена только статьей Л.Н. Хоманько «Особенности взаимосвязи художественной и технической сторон современного ручного ковроткачества»[350]. В 1990–91 гг. из четырнадцати студентов-дипломников шесть выполняли гобелены[351]. Особенности развития методики обучения шпалерному ткачеству стоит рассмотреть более подробно.

[350] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 2. Д. 216. Л. 5, 6, 8, 13.
[351] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 2. Д. 494. Л. 4.

До начала 1960-х гг. не только в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, но и в других художественно-промышленных вузах было распространено мнение, что художник-текстильщик должен работать только для промышленности. Главной его задачей представлялось художественное проектирование, но не выполнение в материале ковров и панно. Курс ручного ткачества на кафедре текстиля в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной существовал с конца 1940-х гг. До 1956 г. этот курс вела Е.М. Локотская. Одним из первых заданий был пробный образец с основными видами переплетений (полотняное, бархатный ворс, паласная техника, полуворс). Часть пробника отводилась на выполнение «фрагмента гобелена», эскиз для которого студенты создавали под руководством С.М. Бунцис, а выполнение в материале велось уже на занятиях с Е. М. Локотской (этот принцип применяется в СПГХПА им. А.Л. Штиглица по сей день). Важно то, что в 1950-е гг. ткачество, как и набойка и батик, воспринимались как нечто второстепенное, обучающиеся не воспринимали эти техники как возможное направление для профессиональной практики. Явление «пластического взрыва», набиравшее силу в странах Восточной Европы, еще не дошло до СССР (несмотря на тесные контакты с вузами Праги и Будапешта), в связи с этим художественные возможности современной шпалеры еще не были осознаны ленинградскими текстильщиками. В 1950-х гг. А. Верховская проводила занятия со студентами в Эрмитаже. Эрмитажная коллекция шпалер сформирована в том числе и из экспонатов музея барона А.Л. Штиглица, и эти занятия можно считать одной из немногих связующих нитей ленинградской школы текстиля с ЦУТР. Изучение исторических шпалер было продолжено в копировании их фрагментов, но это задание появилось только в 1980–90-х гг.

Несмотря на то что курс ткачества был включен в учебную программу сразу после воссоздания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной еще в 1940-х гг., он не воспринимался как значительный и важный этап в процессе подготовки художников текстиля. Серьезное внимание к изучению искусства шпалеры и освоение его технологических особенностей

началось на кафедре текстиля с 1960-х гг. и достигло высокого уровня к середине 1980-х гг. Инициатива возрождения курса ткачества исходила от ректора училища Я. Лукина, который раньше педагогов познакомился с учебным процессом в институтах Чехословакии, Венгрии, Польши и странах Балтии. Курс ткачества был повторно введен в программу в 1961 г. (когда в Латвийской Академии уже было открыто отделение текстиля).

Искусствовед Роза Коваль в рукописи монографии «Современная русская шпалера» отмечала, что 1961–1966 гг. были подготовительным этапом возрожденного курса ручного ткачества, временем формирования структуры курса, временем «уяснения особенностей нового гобелена». Решающее влияние на развитие курса ткачества оказали стажировки и программы международного обмена. В Прагу был направлен В.А. Самошкин, который выполнил в мастерской А. Кибала гобелен, равный по объему дипломной работе. Ценный опыт приобрела в Праге и Варшаве И.Г. Куренкова.

В 1980-х гг. программа по шпалерному ткачеству, на которую отводилось 36 часов, начиналась во втором семестре третьего курса. В первом мини-гобелене студенты должны были выткать, используя полотняное переплетение, геометрические фигуры (прямоугольник, круг, треугольник), а также зооморфный или растительный мотив со сложным силуэтом. Второй мини-гобелен выполнялся разными видами рельефных переплетений (репс, ворс, саржа и пр.). Нити основы натягивались на деревянную раму размером 30х30 см. В первом семестре четвертого курса студенты изучали механическое ковроткачество, а во втором семестре снова возвращались к ручному (шпалерному) ткачеству, на которое отводилось 72 часа. Цель учебного задания – выполнение в материале небольшого гобелена размером 50х70см. Тема этой небольшой композиции определялась каждый год по-новому и часто зависела от внешних обстоятельств (например, юбилейных событий). В 1990–2000-е гг. темой этого задания чаще становились натюрморты. Учебные задания по ткачеству позволяли определить, кто из

студентов способен выполнить большую работу в технике шпалерного ткачества – дипломный проект.

Этапным произведением для ленинградской школы гобелена стала дипломная работа Валентины Громовой «История русского флота». В 1966 г. она разработала эскизы гобелена на тему, предложенную Ф. Романовским, который тогда был «консультантом по архитектуре» (т.е. вел на кафедре тканей занятия, посвященные включению текстиля в архитектурную среду). В то время новая гостиница, условно называемая «Аврора» («Ленинград»), еще строилась, и студентке В. Громовой было предложено разработать эскизы гобеленов для банкетного зала. Композиция гобелена включала изображения кораблей петровской эпохи, атрибутов славы и современных судов. В. Громова самостоятельно выткала одну седьмую часть спроектированной композиции (200х220 см); пряжа для ткачества также была окрашена студенткой. Всего в работе было использовано девять оттенков, не считая золотистого люрекса. Р. Коваль упоминает о значительных технологических сложностях в процессе создания этого гобелена[352], который выполнялся под руководством С.М. Бунцис и И.Г. Куренковой. Создание одного из первых в Ленинграде крупных гобеленов привлекло внимание художественного сообщества, и С.М. Бунцис приглашала представителей Ленинградского отделения Союза художников, работу видели также архитектор С. Сперанский и ректор училища Я.Н. Лукин. В связи с тем что строительство гостиницы не было осуществлено в запланированные сроки, проект В. Громовой не был осуществлен. Тем не менее основная концепция гобелена была реализована в масштабном проекте «Петровская сюита». Следует отметить и другие дипломные работы, выполненные в технике ткачества, которые оказали влияние на развитие ленинградской школы текстиля в последующее десятилетие. В первую очередь это произведение А. Белолипецкой «ХХ лет ЛВХПУ»: работа открыла целое направление «юбилейных» работ. Профессиональное мастерство было характерно и для дипломного

[352] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 22-25.

гобелена Л. Романовой «Космос», показанного на выставке «Советский гобелен-I». Первые гобелены были вдохновлены работами Ж. Люрса, но, как справедливо заметила Р. Коваль, «преодолеть Люрса можно было, только переболев им»[353]. Вытканный в 1968 г. по эскизу В. Ганько гобелен «Петрушка» был отмечен премией ВДНХ и экспонировался в Осаке на выставке «Экспо-70». В 1971 г. направление гобелена в дипломном проектировании было представлено работами П. Черкашиной «Оптика», В. Токарева «Парижская коммуна», К. Черепанова «Судостроение». По мнению Р. Коваль[354], они представляли собой три направления развития композиции в гобелене. В 1973 г. студенткой кафедры мебельно-декоративных тканей Е. Рогалевой был выполнен гобелен «Земля», подаренный Горному университету. Дипломные работы в это время проектировались для общественных интерьеров. Диплом А. Рубцова «Земля и вода» был разработан для нового здания биологического факультета Ленинградского университета, а работа Н. Емельяненко «Птицы» – для Дома молодежи. Несколькими годами позднее были выполнены гобелены Г. Бушуевой – «Белые ночи» (илл. 41), А. Кужлевой – «Охрана природы», А. Закировой – для ресторана «Татарстан» в Казани. Со времени восстановления курса ткачества (почти за пятнадцать лет) были сотканы дипломные гобелены по авторским и «рекомендованным» темам, среди которых БАМ, борющийся Вьетнам, революционные события. Одной из самых крупных за пятнадцать лет работ стал гобелен Л.Н. Хоманько, вдохновленный, по мнению Р. Коваль, произведением прибалтийской художницы Р. Богустовой «Песня янтарного края»[355].

Шпалерное ткачество стало темой и для студенческого научного общества: студенткой З. Цикотой был соткан портрет В. Мухиной и совместно с И. Асратян написана искусствоведческая статья. Эта научно-исследовательская работа стала еще одним этапом на пути поисков современной формы портрета в гобелене[356]. В 1970 г. под

[353] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 38.
[354] Там же. Л. 28.
[355] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 38. Л. 29.
[356] ЦГАЛИ. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 30.

руководством В.Н. Корюкина был выполнен гобелен к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина (илл. 42), в работе над которым приняли участие студенты и педагоги училища: профессор Г.И. Рублев (автор картона), студенты Г. Петровская, Токарев, Абдусаматов, Городищева, К. Черепанов[357]. Портретное изображение было выткано в довольно крупном формате (почти 4 квадратных метра).

В 1979 г. Т. Калекина выполнила в технике гладкого шпалерного ткачества гобелен «М.В. Ломоносов» (илл. 43)[358]. Портретные изображения для ленинградского гобелена не характерны, представленные к защите дипломные работы М. Ивашиной («В. Маяковский», 1981) и С. Егорова («К. Циолковский», 1982) были скорее исключением.

В течение 1970-х гг. было соткано много дипломных проектов, первые из них, безусловно, опирались на классические образцы шпалер и «гладкое ткачество», но в 1980–1990-х поле для экспериментов было расширено и появились тканые полотна с рельефной фактурой и рваным контуром[359]. К.Б. Петрушина в интервью Р. Коваль отмечала: «Основа обучения в ЛВХПУ – освоение классики… Эта ставка на классику дополняется, однако, правом на эксперимент»[360].

Благодаря самоотверженной работе В.А. Самошкина, занимавшего в начале 1990-х гг. должность заведующего кафедрой художественного текстиля, можно проанализировать, как развивался гобелен в дипломных и курсовых работах студентов. В. Самошкин подготовил альбом, в котором собраны лучшие образцы за три десятилетия. В этих произведениях отчетливо выделяются несколько тематических направлений: Петербург/Ленинград (илл. 44–46), история и культура России, театр (илл. 47), освоение Севера (илл. 48), наука и промышленность, творчество и

[357] ЦГАКФФД СПб. Оп. 1БР-18. Ед. хр. 24837.
[358] ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР-102. Ед. хр. 143860.
[359] Е. Посецельская «Ладога», 1988; И. Кайсина «Рассвет», 1991; Н. Оскорбина «Изборск», 1992; И. Шкуро «Былины», 1992.
[360] ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР-102. Ед. хр. 143860. Л. 26.

всемирное культурное наследие[361]. Некоторые дипломные работы были приурочены к юбилейным датам и политическим событиям (илл. 49, 50)[362]. В 1985 г. на выставке «Мир и молодежь» в Манеже экспонировался ряд дипломных работ, в том числе гобелен Ирины Аловой, посвященный ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (илл. 51, 52). Библейская тематика появилась в студенческом гобелене только в 1990 г. (илл. 53)[363].

Выводы. Текстильное отделение было воссоздано годом позднее, чем другие кафедры вуза, ввиду специфики технического оснащения производственных мастерских, и в течение полувека несколько раз меняла свое название.

Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной напрямую не наследовала образовательные методики класса ткацкого и ситценабивного дела ЦУТР, система организации учебного процесса была основана на опыте Московского текстильного института, в котором был выпущен первый преподавательский состав кафедры.

Тематика учебных заданий по проектированию и дипломных работ отражает изменение целей и задач кафедры. Если до середины 1960-х гг. велась подготовка художников для текстильных фабрик, то в 1970–1980-х гг. был сделан акцент на подготовке художников для таких предприятий художественной промышленности, как КДПИ, способных создавать большие занавесы и гобелены. В 1940–1950-х гг. основное внимание уделялось проектированию промышленных тканей; изучение таких текстильных техник, как батик и шпалерное ткачество, носило ознакомительный характер. На кафедре были ткацкие мастерские, в которых были установлены станки для выработки тканей. Первые 10–15 лет работы кафедры были периодом становления системы образования и установления связи с производством. Впоследствии сотрудничество с текстильными фабриками выражалось в производственных практиках

[361] О. Анахаева «Гамония», 1986; В. Бердышев «Посвящение поэту Н. Рубцову», 1988; Л. Фурдуй «Ave Maria», 1992; И. Алова «Искусство», 1985.
[362] В. Бабиков «50 лет ВЛКСМ», 1969; Е. Кудрявцева «Олимпиада-80», 1978; Б. Мигаль «Борющийся Вьетнам», 1970.
[363] Е. Табулинская «Прикосновение к вечности».

и участии художников и инженеров в обсуждении дипломных и курсовых студенческих проектов. С середины 1960-х гг. большое внимание уделялось изучению гобелена, с 1980-х появились крупные работы в технике росписи по ткани/батика.

Кафедра мебельно-декоративных тканей составляла ядро ленинградской школы текстиля и выработала методики проектирования широкого ассортимента текстильных изделий, что оказало существенное влияние на образный ряд гобеленов, платков и тканей Ленинграда второй половины XX в.

2.4. Производственные практики и программы международного обмена в образовательном процессе ленинградских вузов и на предприятиях художественной промышленности[364]

Значительную роль в формировании художника декоративно-прикладного искусства играла связь с промышленностью, а именно с текстильными фабриками. Эта связь давала возможность студентам в период обучения в вузе решать конкретные реальные задачи промышленности и тем самым соответствовать ей.

В начале XXI в., когда в Санкт-Петербурге практически не осталось текстильных фабрик, сложно проводить исследования в области истории художественной промышленности и текстильного дизайна. Немногочисленные архивные материалы содержат данные о предприятиях и персонале, который на них работал. В рамках данного исследования особый интерес представляет профессия художника по текстилю. Но необходимо заметить, что профессии с таким названием в 1940–1970-х гг. не было, существовало разделение на специалистов по выполнению работ в материале и тех, кто только проектировал рисунки.

Перечень профессий был обусловлен спецификой советских предприятий, среди которых были ситценабивные и ткацкие фабрики, а также фабрики художественной росписи, КДПИ и НИЭМ.

После Второй мировой войны система художественно-промышленного образования была выстроена под выпуск двух категорий – художники декоративно-прикладного искусства и мастера. Учебным планом ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, воссозданного в 1945 г., был предусмотрен выпуск мастеров, ученых рисовальщиков и

[364] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. Программы международного обмена в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2026. Т. 15. С. 125;
Широковских М.С. Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в 1946-1991 гг. и ее роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Горизонты художественного образования и искусства XXI века. Материалы международной научной конференции. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. С. 141-147.

художников декоративного искусства. Училище принимало абитуриентов, окончивших семь классов школы. После трех лет обучения они получали квалификацию «мастер» по одной из специализаций вуза. Факультет художественного ткачества и набойки готовил раклистов. У термина «ракля» несколько значений: 1) приспособление для удаления излишка краски с поверхности вала в печатном станке; 2) инструмент для нанесения краски через трафарет/сетчатый шаблон (в настоящее время его заменил термин «ракель»). В 1940–1960-е гг. держатель ракли изготавливался из дерева, а рабочая часть – из куска резины толщиной от 0,5 до 1 см. Таким образом, рабочий, который выполнял нанесение краски, назывался раклист. После получения этой рабочей специальности талантливые студенты могли учиться еще пять лет и получить квалификацию «художник». Текстильное отделение выпускало художников мебельно-декоративных тканей. В связи с этим прямо в здании училища были установлены станки для выработки ремизных и жаккардовых тканей. Студенты составляли заправочные рисунки и могли наблюдать, как их ткань выполняется в материале. В ткацких мастерских работали мастера и педагоги-художники, у которых был опыт промышленного проектирования мебельно-декоративных тканей.

На фабриках художественной росписи были должности: разрисовщик, копировщик, художник, колорист, главный художник.

На должности разрисовщика могли работать специалисты без высшего художественного образования, но обладающие навыками рисунка. В 1940–1950-е гг. разрисовщики выполняли вручную контуры рисунка и осуществляли его заливку цветом. Они использовали стеклянные трубочки, электрокарандаши (батик-штифты), нагреваемые от электросети, и кисти. В то время ассортимент текстильно-галантерейных фабрик (многие из которых еще продолжали оставаться артелями, созданными в период НЭПа) состоял в основном из небольших изделий (платков, шарфов), но доля ручного труда еще была весомой. В 1970-х гг. с развитием техники шелкографии (или, как ее называли в СССР, фотофильмпечати) необходимость в

подготовке разрисовщиков уменьшалась. Научиться «разрисовывать платки» можно было на фабрике или в мастерской художника. В биографии А. Тышлера есть упоминание о том, как искусствовед Ф. Сыркина во время эвакуации в Ташкент занималась росписью по ткани: «…знакомая художница из Москвы научила меня расписывать платки. Знаете, с национальным узором… Я когда-то занималась в художественной студии»[365]. Профессия разрисовщицы могла быть временной для тех, кто либо хотел продолжить художественное образование, либо уже имел его, но не нашел свободной вакансии художника. Нина Менкович, выпускница кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и главный художник ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой, работала разрисовщицей на фабрике художественной росписи тканей сразу после окончания вуза. Цех росписи тогда находился в Пантелеймоновской церкви на ул. Пестеля.

Должность разрисовщика предполагала исполнение в материале рисунка по готовому эскизу, разработанному художником. Художники имели профильное образование. На фабрике художественной росписи тканей художники имели пятидневную рабочую неделю, в их обязанности входила разработка рисунков для платков и шарфов. Художник рисовал четверть платка в натуральную величину (красками и тушью на бумаге). Темы рисунков распределялись главным художником фабрики. Все эскизы проходили художественный совет. Надо отметить, что темы были как стандартными, ориентированными на изделия, выпускаемые фабрикой постоянно, так и специальными, посвященными юбилейным датам, фестивалям, спортивным событиям.

Еще одной профессией, заслуживающей внимания, является копировщик. Специалисты этой группы осуществляли копирование рисунков, сделанных художниками, и их подготовку к изготовлению трафарета. Каждую четверть платка нужно было повторить четыре раза, идеально совместив все элементы. Копировщики

[365] Чайковская В.И. Тышлер. Непослушный взрослый. М.: Молодая гвардия. 2010. 330 с.

так же, как и разрисовщики, могли иметь художественную подготовку на базе среднего училища или художественной школы. Они работали с готовыми проектами и не создавали своих собственных эскизов. Некоторые из них принимали участие в выставках параллельно с работой на фабрике.

Колористами работали профессионалы с художественным образованием. В их обязанности входила разработка цветной шкалы для каждого рисунка. Художник предлагал одно цветовое решение, а колорист составлял еще несколько. В производство запускали те цветовые варианты, которые были наиболее удачными, по мнению худсовета.

Главный художник составлял ассортиментные альбомы, распределял задания (темы рисунков) среди художников мастерской. В художественных мастерских фабрик, как правило, были собраны альбомы образцов тканей, и некоторым из них было более сотни лет. Художники при разработке новых рисунков обращались к этим материалам. К сожалению, большинство альбомов утрачено и вместе с ними утрачены связующие нити между прошлым и настоящим ленинградского текстиля.

Проектирование на фабриках было организовано по-разному. В производственном объединении «Новость» художники работали в помещении, удаленном от цехов росписи и печати. Но на ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой мастерская была расположена на территории промышленного предприятия – маленького «города в городе». Большой ассортиментный зал, где размещались стенды с тканями, был отделен тонкой стеной-перегородкой от художественной мастерской.

Поколение педагогов, которое заново сформировало образовательный процесс в бывшем ЦУТР, было уникальным: эти специалисты успели получить опыт работы на фабриках, но при этом работали творчески. Сарра Моисеевна Бунцис в 1930 г. окончила Московский текстильный институт. До начала педагогической деятельности она работала художником на ткацкой, позднее на ситценабивной фабрике, занимала должность главного художника Главленхлоппрома, являлась автором более трех сотен

рисунков для жаккардовых, ремизных и набивных тканей (илл. 54). С 1946 по 1971 гг. С.М. Бунцис вела в училище общую и специальную текстильную композицию.

И.Г. Куренкова окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1951 г., несколько лет она работала на фабрике художественной росписи тканей в должности главного художника.

В 1940–1950-х гг. связи вуза с производством только формировались, но еще не были достаточно прочными: технические задания фабрик еще не оказывали влияния на разработку учебных заданий (илл. 55). Договор о творческом содружестве с ткацкой фабрикой им. А.И. Желябова действовал с 1949 г.[366] В 1951 г. был заключен договор об оказании технической и художественной помощи фабрике «Красное знамя» в освоении нового способа фильмпечати на трикотаже. В письме, адресованном директору фабрики, Б.В. Бабиевский сообщает о том, что текстильный факультет училища может предложить ознакомиться с образцами композиционных работ учащихся по заданию «Набивные рисунки по трикотажу» и приглашает представителя фабрики для отбора рисунков[367].

Сохранилось и письмо, адресованное главному инженеру завода им. Егорова, в котором сообщается, что текстильный факультет ЛВХПУ им. В.И. Мухиной включил в дипломные задания комплексное проектирование тканей для цельнометаллического вагона первого класса. В связи со сложностью задания вуз просит направить архитектора завода как для консультаций по заданию, так и для участия в работе государственной квалификационной комиссии (защита дипломных проектов). В октябре 1951 г. комплекс тканей для вагона был спроектирован; кроме того, были предложены ткани для уже существующих вагонов. Исполняющий обязанности директора ЛВХПУ им. В.И. Мухиной А.М. Кабанов направил 5 образцов тканей на завод с просьбой представить отзыв для рекомендации этих проектов к массовому выпуску[368].

[366] ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1. Д. 195. Л. 40.
[367] Там же. Л. 10.
[368] Там же. Л. 19, 46.

В письме Ф.Я. Холостову, руководителю Главленхлоппрома, представители вуза сообщают, что в целях расширения связей с предприятиями просят рассмотреть на художественном совете студенческие работы текстильной кафедры и лучшие из рисунков использовать в ассортименте фабрики им. В. Слуцкой. Училище считало возможным предоставить рисунки безвозмездно, получая лишь выставочные образцы для музея и учебных пособий. Всего для этой фабрики в 1951 г. было подготовлено 18 проектов[369].

Практикам предшествовали производственные экскурсии, например, в 1960 г. кафедра провела двенадцать экскурсий[370].

В 1956 г. В.Н. Корюкин охарактеризовал развитие отношений училища и фабрик следующим образом: «Когда-то, на заре становления нашего училища мы очень плохо знали промышленные предприятия, а они не знали нас совершенно. Мы всячески пропагандировали свое училище, и нами стали интересоваться. Мы даже обижались, что нас не знают и не хотят принимать и внедрять в производство предметы быта, которые мы здесь проектируем, конструируем и даже делаем эталоны… Наконец, промышленные предприятия стали нами интересоваться, и оказалось, что у нас очень мало того, что мы можем дать производству»[371]. Рисунки тканей часто были очень далеки от реальных условий текстильных фабрик, в связи с этим учебные задания корректировались в течение многих лет, а база производственных практик была расширена. Студенты проходили практику на предприятиях Московского Совнархоза, Рижского и в меньшей степени – Ленинградского Совнархоза. В 1956 г. в порядке содружества был заключен договор с ленинградской фабрикой им. Лебедева, после чего несколько рисунков были внедрены в производство[372].

[369] Там же. Л. 40.
[370] ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1. Д. 539. Л. 9.
[371] ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1. Д. 390. Л. 58, 59.
[372] ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1. Д. 390.

В 1956–1957 учебном году студенты первого курса Отделения художественного ткачества и набойки (так тогда называлась кафедра) были направлены для прохождения практики на ткацкую фабрику им. А.И. Желябова (8 человек, руководители С.Н. Глазалицкая, Н.Д. Крашенинников). Кроме того, они проходили учебную практику «по заправке станков и монтажу» в ткацкой мастерской кафедры под руководством О.И. Сергеева. Студенты выработали мебельные ткани и салфетки-шотландки. Второй курс был разделен на две группы: первая направлена на фабрику им. А.И. Желябова для практики «по производственным навыкам», также под руководством О.И. Сергеевой. Вторая группа из шести человек была направлена в артель «Прогресс» для «производственной практики по набойке и росписи» под руководством М.А. Ветровой.

Студенты третьего курса были распределены на практику в Российский этнографический музей (руководитель К.Б. Петрушина), в ткацкие мастерские кафедры (руководитель О.И. Сергеева), на ситценабивную фабрику им. В. Слуцкой (руководитель М.А. Ветрова).

Для студентов четвертого курса была организована выездная практика для ознакомления с московскими фабриками (руководитель Е. Г. Потулова). Заправочные рисунки и проекты тканей на этой практике, скорее всего, не выполнялись.

Студенты пятого курса также были разделены на две группы: часть проходила практику на ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, часть – на предприятиях Риги (руководитель С.М. Бунцис). Судя по отчету, наиболее плодотворно прошла практика в Риге на предприятиях «Ригас Аудумс» и «Рекорд», где студенты работали в качестве художников строго по техническим заданиям фабрик. В 1956-57 гг. практиканты сделали более пяти десятков эскизов, которые были рассмотрены худсоветом предприятий, по результатам оценки которого в производство было принято девять эскизов (указаны только фамилии авторов – Карабан, Фрейдина, Шаблыкина, Тучкевич). Кроме того, студенты привезли в училище образцы тканей, выработанных по их рисункам. В.Н. Корюкин отмечал, что рижские предприятия, продукция которых

стоит на одном из первых мест, высоко оценили творческие возможности молодых ленинградских текстильщиков[373]. Та часть группы, которая была направлена на фабрику им. В. Слуцкой, не представила образцы тканей. По итогам 1956–57 учебного года было решено закрепить за каждым курсом постоянные базы практик и составить для них программы, ориентированные на конкретные условия производства. Опыт проведения практики на базе латвийских фабрик был настолько успешным, что в 1958 г. планировалось отправить две группы студентов. На предприятии «Ригас Аудумс» студенты занимались ткачеством, патронированием оригинальных образцов, а на фабрике «Рекорд» – вопросами крашения и отделки[374].

К 1960 г. результатом производственных практик были рекомендованные худсоветом к производству проекты тканей или образцы готовой текстильной продукции. Среди предприятий Москвы и Подмосковья значились ткацкая фабрика им. Маркова, отделочная фабрика им. Я. Свердлова, ткацкая фабрика «Декоративткань», шелкоткацкий комбинат «Красная Роза», Люберецкий ковровый комбинат[375].

В 1972 г. в отчете по итогам практик на четвертом курсе отмечены такие производственные базы, как мастерские ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (руководитель А.Г. Сахенберг), предприятия Москвы, Нарвы, Риги, Красноярска, Одессы, Ташкента (руководитель Е.Б. Потулова). В этом же отчете впервые упоминается учебная практика для студентов первого курса в Ботаническом саду Ленинграда. Практика на ленинградской фабрике им. А. И. Желябова проводилась и на первом, и на втором курсах (руководитель К.Г. Нюбикова).

В отчете за 1977 г. есть данные о том, что на первом курсе студенты проходили копийную и ознакомительную практику в этнографическом музее и на фабрике им. А.И. Желябова (руководители Г.М. Линькова, К.Г. Нюбикова). На втором курсе –

[373] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 403. Л. 2, 12, 14, 16.
[374] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 403. Л. 2, 12, 14, 16.
[375] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 470.

производственно-ознакомительную на той же фабрике и творческую в ботаническом саду (руководители Е.Б. Потулова, К.Г. Нюбикова). На третьем курсе была производственно-ознакомительная практика на фабриках Москвы под руководством Г.П. Петровской. На четвертом курсе студенты проходили проектную практику «на фабриках СССР) самостоятельно, без руководителя. Скорее всего, стало возможным пройти практику по месту жительства[376].

Отдельного внимания заслуживают ознакомительные практики, которые проводились на безвалютной основе в странах Восточной Европы и ГДР[377]. Советская промышленность, в том числе текстильная, существенно отставала от европейской. Во время Второй мировой войны и в первые послевоенные годы непосредственный контакт советских граждан с культурой и укладом жизни не только Германии, Венгрии, Польши, но даже стран Балтии способствовал невольному сравнению организации быта в СССР и Восточной Европе. Ограниченный жилой фонд и дефицит необходимых для жизни товаров (одежды, обуви, мебели, столового и постельного белья и пр.) составляли одну из самых серьезных проблем первого послевоенного десятилетия в СССР. Предприятия текстильной и художественной промышленности, вузы и училища были призваны создать основу для проектирования и серийного выпуска в первую очередь бытовых вещей. Но даже в пространстве частной жизни была предусмотрена трансляция общественно значимых смыслов советской культуры: «правильные» идеи должны были наполняться новым художественным звучанием. Эта «камерная» пропаганда требовала подготовки новых кадров, не мастеров, а художников-проектировщиков со средним или высшим художественным образованием[378].

Деятельность Ленинградского текстильного института, работавшего с 1930-х гг., была ограничена технологическими и экономическими аспектами развития отрасли, и

[376] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 2. Д. 99.
[377] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 1002.
[378] Сапанжа О.С. Морфология советской вещественности и план камерной пропаганды // Художественная промышленности Ленинграда. 1945–1965. Морфология и морфемика. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. С. 15, 16.

задача разработки методик художественного оформления тканей была возложена на ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Первый педагогический состав кафедры мебельно-декоративных тканей опирался на программу Московского текстильного института, но опыта отечественных вузов было недостаточно. В 1950-х гг. вопрос качества текстиля был поставлен в специализированных изданиях и периодике, но его решение требовало значительной экспериментальной и исследовательской работы, изучения промышленных инноваций, расширения круга художественных приемов. Стало очевидно, что преодолеть отставание в текстильной отрасли без заимствования зарубежного опыта невозможно.

Уже во второй половине 1950-х гг. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной осуществляло контакты с европейскими вузами, музеями, фабриками. В 1955–1956 гг. в училище поступили письма с приглашением принять участие в международном конкурсе рисунков тканей. Организатором конкурса выступал Центр искусств и костюма Палаццо Грасси в Венеции. В ЦГАЛИ сохранилась переписка ректора Я.Н. Лукина с Паоло Моринотти. На конкурс были отправлены рисунки тканей летней плательной группы. В ответном письме ректор просит сообщать обо всех проводимых центром конкурсах. В последнем письме, датированным 1957 г., изложены условия конкурса «драпировочных изделий», которые будут производиться в Италии. За эскизы назначена одна премия от 3500 лир и шесть премий по 2500 лир. Сохранился ответ ректора, в котором он сообщает, что ленинградские студенты не будут больше принимать участие в конкурсе в связи с тем, что министерство считает это нецелесообразным[379].

В 1960-х гг. внимание ленинградских текстильщиков к особенностям оформления европейских тканей возросло. На методическом совещании кафедры художественного оформления тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной заместитель директора по учебной работе В.А. Петров отметил, что «был поражен богатством декоративных тканей Финляндии, выставленных в магазинах». В стенограмме совещания упоминается и

[379] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 384, 419.

эстонский журнал, в котором представлены ткани, эскизы которых наши художники «не восприняли бы», но модель одежды, сшитая из этой ткани, выглядит потрясающе[380].

В архиве сохранилась переписка с Институтом технической эстетики в Варшаве, представители которого сообщают ректору об актуальных выставках, например о выставке дизайна Швеции, которая проходила в Стокгольме в ноябре 1967 г., и выставке дизайна ГДР в декабре 1967 г. В том же году ректора приглашали на открытие выставки, посвященной юбилею Высшей берлинской школы декоративно-прикладного искусства[381].

Ректор вел переписку и с редактором журнала «Домус», которому отправлял план выставок, организованных Союзом художников.

Связи с британскими вузами фигурируют в документах лишь дважды: в 1963 г. была организована выставка студенческих работ Регионального художественного училища г. Манчестера (илл. 56), а в 1967 г. работы ленинградских студентов были отправлены в Лондонский королевский колледж искусств. Показ фотографий дипломных работ британских студентов прошел в рамках семинара по технической эстетике, который был организован И.А. Ваксом[382].

Наиболее плодотворным было сотрудничество с Венгерским институтом декоративно-прикладного искусства. Соглашение между вузами было подписано в 1963 г., тогда в Будапешт были командированы ректор Я.Н. Лукин и доцент кафедры промышленного дизайна Л.С. Катонин[383]. Сохранился отчет, в котором отмечено, что этот «молодой» вуз создан на базе гимназии, а мастерские находятся в дворовых частях зданий музея прикладного искусства в Будапеште. В училище в то время были отделения: текстиля и моделирования одежды, керамики, фарфора и металла, промышленной формы, монументальной и театральной живописи, монументальной

[380] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 539.
[381] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 419. Л. 61, 72.
[382] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 745. Л. 17.
[383] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 632.

скульптуры. Но педагоги сообщали в отчете, что самым крупным отделением венгерского вуза являлось текстильное: там обучались 80 студентов, руководила кафедрой Бэла Молнэр. Это отделение имело большие, хорошо оснащенные производственные мастерские с современным автономным полным циклом отделки тканей (ни один вуз в нашей стране не располагал таким оборудованием). Первые два года проходила общая подготовка, и только после этого осуществлялась специализация. Но работа на станках и изучение переплетений были обязательны для студентов уже на первом курсе.

ЛВХПУ им. В.И. Мухиной выступило с инициативой пригласить заведующую кафедрой текстильного рисунка Еденне Кюрти для проведения лекции «Проектирование набивных тканей». Кроме того, планировалось проведение занятий в течение 2–4 недель совместно с ленинградскими педагогами по текстильной композиции на тему «Декоративная ткань в общественном интерьере». Доцент кафедры ткачества Кун Шебоштен Геза был приглашен с лекциями на темы «Методы обучения проектированию ремизных и жаккардовых тканей», «Проектирование мебельно-декоративных тканей для судостроения и радиопромышленности». Заведующий кафедрой композиции должен был выступить с циклом лекций «Основы композиции, цветоведения и формотворчества».

В 1967 г. в Венгерский институт декоративно-прикладного искусства была направлена группа студентов кафедры мебельно-декоративных тканей под руководством педагога К.Б. Петрушиной[384]. Б.Г. Мигаль, который как студент входил в состав этой группы, считал время, проведенное на практике в Венгрии «исключительно важным для себя»[385].

В 1972 г. между ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и Будапештским институтом прикладного искусства был заключен договор об обмене студентами для прохождения

[384] Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена…
[385] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1.Д. 8. Л. 26.

практик. В программу практики входили зарисовки в музее этнографии, работа в Национальной галерее Венгерской Народной Республики и зарисовки достопримечательностей[386].

В 1974 г. в Венгерской школе народного искусства прошла конференция, посвященная юбилею вуза, в которой приняли участие доцент В.Д. Уркинаев и заведующий кафедрой рисунка В. Шистко. Он и составил подробный отчет о посещении вуза, который сохранился в ЦГАЛИ. По его словам, на текстильном отделении были такие направления, как моделирование костюма, трикотаж, конструирование ткачества, набойка, предметы из кожи, гобелен и вязание. Студенты работали циклами на месяц по выполнению определенных задач. Методическими фондами были оснащены все кафедры; на профилирующих кафедрах работали мастерские. Особое внимание В. Шистко уделил изучению особенностей организации учебного процесса по рисунку на кафедре текстиля[387]. Из Венгрии в Ленинград в 1960–1970-е гг. были привезены образцы набивных плательных тканей, служившие студентам и педагогам методическим пособием.

Производственные практики кафедры мебельно-декоративных тканей проходили на латвийских предприятиях «Ригас Аудумс» и «Рекорд» (1950–1980-е гг.). Впервые такая практика была проведена в 1956–57 учебном году для студентов 4 и 5 курсов. Они работали в мастерских как художники, выполняя конкретные требования производства. Ткани, выполненные по их эскизам, оценивал худсовет фабрики. Образцы этих тканей были привезены в Ленинград (илл. 57). Эта практика не ограничивалась ознакомительной экскурсией и помогла педагогам ЛВХПУ им. В.И. Мухиной четко сформулировать учебные задачи и понять задачи студентов на предприятии.

Культурный обмен со странами Балтийского региона оказал значительное влияние и на развитие ленинградской школы гобелена. Пример латвийского текстильного

[386] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 1002. Л. 10.
[387] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 2. Д. 10.

искусства наглядно иллюстрирует влияние высшего образования на развитие отрасли. До 1961 г. образование художника по текстилю в Латвии можно было получить только на уровне среднего специального. Таких специалистов готовили в государственных школах прикладного искусства, их называли ткачами[388]. С 1950-х гг. в латвийском текстильном искусстве велись поиски новых способов художественного выражения, но, несмотря на эксперименты в области применения материалов, творческие подходы к ткачеству были ограниченны. Переломный момент наступил в 1961 г., когда в связи с общими реформами в художественном образовании художник Рудольф Хеймратс[389] взял на себя обязательство организовать новую кафедру текстильного искусства в Государственной академии художеств Латвийской ССР, ориентированную на подготовку кадров для текстильной и художественной промышленности. Интерес Р. Хеймратса к современному текстильному искусству и этнографии оказал влияние на создание принципиально новой учебной программы[390].

В течение десяти лет после открытия кафедры в искусстве Латвии была разработана новая форма исполнения сюжетов в текстильном материале, при этом крупномасштабный повествовательный гобелен стал ведущим направлением[391]. Создание художественных образов в латвийском текстиле чаще всего было связано с впечатлениями от природы родного края или музыки[392]. 1970-е и 1980-е годы стали периодом интенсивного развития латвийской школы текстиля: наряду с классическим

[388] Broka R. Baltic School of Textile Art. Comparative Analysis of the Soviet Latvian, Lithuanian, and Estonian Textile Art in the Context of Landscape // Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi VII. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2022. P. 93, 94.
[389] Лат. Rūdolfs Heimrāts (1926-1992).
[390] 50th Anniversary Project Tekstils LV of the Textile Art Department of the Art Academy of Latvia / Editor E. Gibiete. Riga: Art Academy of Latvia, 2011. S. 8.
[391] Ļegčiļina-Broka R. Landscape in Latvian Textile Art. Perception of the Nature and Relationships with the Place as a Basis of the Textile Artists Image Sistem // Proceedings of the 63rd International Scientific Conference of Daugavpils University. Part C. Humanities. Daugavpils: Daugavpils University, 2021. P. 156.
[392] Suta T. Mākslas tēla veidošana padomju gobelēnā. Latviešu tēlotāja māksla. Rīga: Liesma, 1977. P. 52.

гобеленом развиваются батик, аппликация, текстильный коллаж, печать[393]. Разнообразие техник проявилось в произведениях, украсивших интерьеры общественных зданий Таллина, Риги, Вильнюса[394].

Для советской художественной традиции, достаточно консервативной, чтобы допустить присутствие прикладных направлений в Академии художеств, это было своеобразным вызовом. Латвийский опыт – пример трепетного отношения к собственной культуре (не разделяющего искусство на «высокие» и второстепенные направления), заставил художников Москвы и Ленинграда внимательнее отнестись к работам коллег из Риги. Дом творчества «Дзинтари» стал центром общения и обмена опытом: ленинградские художники работали здесь над созданием гобеленов. В 1967 г. С.М. Бунцис[395] выполнила здесь две работы («Синий пейзаж», «Красный пейзаж»).

В 1973 г. в состав творческой группы, направленной в Дзинтари от ЛОСХ, вошли представители текстильного направления Л.И. Успенская, Г.П. Сурская, М.Б. Ганько, Н.З. Еремеева[396]. В 1972 г. П.Г. Мамеева выполнила в Дзинтари гобелен «Колос», а в 1976 г. Л.Я. Кудрявцева создала там же гобелен «Юрмала»[397].

Значительное влияние на развитие ленинградской школы декоративно-прикладного искусства и дизайна оказало сотрудничество с вузами Чехословакии. В 1961 г. ректору Высшей школы декоративного искусства в Праге (UMPRUM) профессору Отто Эккеру было отправлено письмо с просьбой оказать содействие студентке кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Валерии Самошкиной. Руководство ленинградского вуза надеялось, что она сможет познакомиться с традиционными и современными приемами художественной обработки и изучить

[393] Raudzepa V. Tekstilmāksla Latvijā 21. gs. sākumā. Salīdzinošais aspekts. Procesi, problēmas. Letonika otrais congress. Kongresa referāti. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas Vēstures institūts, 2008. P. 146-162.
[394] Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий... С. 18, 19.
[395] Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена… С. 157.
[396] ЦГАЛИ Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 817.
[397] ЦГАЛИ Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 69,76.

гравирование по стеклу. Результатом этого цикла обучения должна была стать серия самостоятельно выполненных на предприятиях ЧССР изделий[398].

В том же году в Прагу был направлен студент кафедры текстиля Владимир Самошкин для исполнения дипломной работы под руководством теоретика и практика художника Антони Кибала. Основу работы его мастерской составляло точное знание свойств материала. А. Кибал был потомственным текстильщиком и буквально вырос во дворе текстильной фабрики. В России, и в особенности в Ленинграде, он был известен как мастер гобелена, но большинство его работ относятся к сфере дизайна текстиля[399]. Художник выполнил проекты панно, текстильных аксессуаров и тканей (илл. 58), в том числе для павильона Чехии на выставке «Экспо-58». Он был автором рисунков жаккардовых тканей и ковров для здания посольства Чехословакии в Москве (1953)[400]. Свои идеи А. Кибал и его последователи реализовывали непосредственно на ткацком станке, работая по черно-белому эскизу. По словам Р.М. Коваль, именно это «отсутствие разработанности картона и развязывало художнику руки». Благодаря такой системе работы чешская школа гобелена обогатила шпалерную технику новыми средствами выражения[401]. У В. Самошкина в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной уже был готов дипломный проект – серия печатных тканей, но в Праге он выполнил гобелен дополнительно, восприняв эту работу, скорее, как «большое упражнение в материале», где ему хотелось закрепить приобретенные технические навыки и приемы.

Договор о взаимном сотрудничестве между ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и Высшей художественно-промышленной школой предполагал регулярный обмен научными сотрудниками для чтения лекций и взаимных консультаций; обмен студентами для зарисовок и изучения памятников архитектуры; обмен учебно-методической

[398] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 541.
[399] Tomeš J. Český biografický slovník XX století. T. II. Praha: Litomyšl Paseka, 1999. S. 238; Vlčková L. Antonín Kybal. Katalog k Výstavě pořádané v červenci až září 2011. Praha: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2011. 195 s.
[400] Spurný J. Ein Meister moderner Textilkunst Antonín Kybal. Praha: Artia. 1960. 23 s. Ill. 4041, 51-53, 60.
[401] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1.Д. 8. Л. 18.

литературой, учебными планами, библиографическими изданиями и аннотациями научных работ[402]. В 1963 г. в Прагу была направлена И.Г. Куренкова для изучения искусства шпалерного ткачества.

В архивных документах 1967 г. упоминается обмен выставками студенческих работ между UMPRUM и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В переписке ректоров Я.Н. Лукина и Я. Кована речь идет о 15 ящиках с экспонатами выставки, подготовленных для отправки из Ленинграда. Среди них были керамика, стекло, ткани, образцы промышленного дизайна[403]. В 1972 г. между вузами был заключен договор об обмене студентами для прохождения практики на безвалютной основе[404].

Как партнер для академического и культурного обмена Чехословакия была выбрана не случайно. В 1960-х гг. способ производства гобеленов, не менявшийся на протяжении столетий и предусматривающий работу художника над картоном, а ткача – над выполнением в материале, был пересмотрен. Первая международная биеннале гобеленов в Лозанне продемонстрировала произведения нового типа, в которых и замысел и воплощение в технике ткачества были осуществлены одним автором. Важным открытием этой выставки было и то, что гобелен из Восточной Европы бросил вызов превосходству Франции в сфере шпалерного ткачества. Художественные вузы стран коммунистического блока, получавшие государственное финансирование, оказались более успешными экспериментальными лабораториями, чем студии отдельных художников и коммерческие галереи Запада[405].

В Ленинградском отделении Союза художников международное сотрудничество осуществлялось в форме творческих командировок художников и выставок. Эталонные произведения прикладного (в том числе текстильного) искусства были представлены на международных выставках, демонстрирующих достижения страны[406] или направление

[402] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 745. Л. 26.
[403] Там же. Л. 53.
[404] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д. 1002. Л. 17.
[405] Wells K.L.H. Weaving modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2019. P. 103.
[406] «Дизайн в СССР», Индия, 1980 г.

государственной политики[407]. В переписке ЛОСХ с Художественным фондом и музеями за 1968 г. представлен перечень работ, допущенных к участию в международных ярмарках, среди которых есть работы М.Л. Звягина[408], Н.А. Моисеевой, Р.С. Крестовской[409]. Для участия в международной выставке «Экспо-70» в Осаке были рекомендованы работы Ф.И. Лейбовича[410].

В 1970-х гг. члены ЛОСХ осуществляли зарубежные поездки, а художники из Европы посещали Ленинград, Великий Новгород, Петрозаводск.

В Риме была творческая база Академии художеств, на которой работали в основном живописцы и графики[411], а для развития школы художественного текстиля были важны международные симпозиумы в Риге и выставки «Советский гобелен», прошедшие в 1971 и 1974 гг. (в них принимали участие художники Латвии и Литвы). По мнению Р.М. Коваль, эти выставки продемонстрировали «триумф школ советской Прибалтики и первые успехи русской школы гобелена»[412]. Значительными событиями в культурной жизни СССР были выставка «Шпалеры Франции с XV века да наших дней»[413] и «Выставка польских художественных тканей»[414].

В рижском симпозиуме гобелена1974 г. принимала участие выпускница ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Н.Г. Мамеева.

В ЦГАЛИ сохранилась переписка с областным управлением художников г. Гданьска, где зафиксирован план культурного сотрудничества. Он предполагал прохождение специальной творческой практики, участие в пленэрах, выставки по поводу народных праздников и памятных дат, выставки прикладного искусства,

[407]Выставка в рамках Международного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, 1955; «Мы – побратимы. Ленинград – Дрезден», 1974.
[408] Панно «Зима», «Гармонист», «Балаганчик» – все выполнены на ткани, техника не указана.
[409] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-373. Оп. 1. Д. 414. Л. 101, 104.
[410] Там же. Л. 155. Платки капроновые «Русь», «Старая Русь», «Парусник».
[411] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 761, 830.
[412] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 9.
[413] Шпалеры Франции с XV века до наших дней, выставка из собрания Франции. Каталог…
[414] Кондратюк К. Каталог выставки польских художественных тканей. Рига: Государственный музей зарубежного искусства Латвийской ССР, 1969. 43 с.

конкурсные выставки, лекции и статьи в журналах. В декабре 1972 – январе 1973 г. были запланированы Дни Ленинграда в Гданьске[415].

Значительной для обмена опытом в области декоративного искусства была совместная работа художников из разных стран в оргкомитетах выставок и биеннале. В 1972 г. в работе комитета по проведению Биеннале современного искусства в г. Росток принимал участие Л.В. Кабачек. В том же году для участия в работе оргкомитета выставки «Художественное стекло России и гобелены Прибалтики» из Ленинграда был направлен А.М. Остроумов[416]. В 1973 г. в оргкомитет Всесоюзной выставки новых образцов изделий декоративно-прикладного искусства для серийного и массового производства вошли литовский художник Ю. Бальчиконис и латвийский – Р. Хеймратс.

Юозас Бальчиконис был одним из тех представителей прибалтийской школы, которые оказали влияние на развитие художественной росписи в СССР. Он проявлял большой интерес к литовскому народному искусству и мотивам Востока. Художник пытался найти способ сочетания фольклорных образов, мотивов народного искусства и музыки в текстиле (илл. 59). Многие из его работ 1970–1980-х гг. поражают масштабом: панно в технике «горячий батик» площадью более 10 квадратных метров, пульсирующие цветовые поверхности гобеленов[417].

Международные контакты ленинградских текстильных фабрик осуществлялись в форме выставок и в большей степени были обусловлены торговыми связями (илл. 60)[418]. Около двадцати образцов ленинградских тканей было представлено в павильоне СССР на Всемирной выставке в Брюсселе[419]. Существенное их отличие состояло в том, что они были созданы специально для данной выставки (суровье было произведено фабриками «Октябрьская», «Рабочий» и им. А.И. Желябова, а отделка выполнена на фабрике

[415] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 761. Л. 129.
[416] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 761. Л. 129.
[417] Пинкус С. Юозас Бальчиконис. М.: Советский художник, 1974. 120 с.; Šatavičiūtė-Natalevičienė L. Juozas Balčikonis. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007. 211 s. S.130.
[418] Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года… С. 3.
[419] 17 апреля – 19 октября 1958 г.

им. В. Слуцкой[420]). В 1970 г. маркизет, оформленный фабрикой имени В. Слуцкой, был отмечен золотой медалью Международной выставки в Пловдиве (Болгария).

Выводы. Анализ архивных документов позволил определить, что с 1950-х гг. в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, в Ленинградском отделении Союза художников и на крупных текстильных фабриках осуществлялись программы международного сотрудничества.

В ЛВХПУ им. В.И. Мухиной подобные программы проводились в форме производственных и ознакомительных практик, в форме участия в международных конкурсах, выставках, стажировках. Следует также упомянуть обмен учебными планами и программами учебных дисциплин, лекции приглашенных педагогов с целью повышения уровня художественного проектирования. В ходе исследования было установлено, что сотрудничество осуществлялось с Высшей школой декоративного искусства в Праге, Берлинской высшей школой изобразительного и прикладного искусства, Высшей школой художественного конструирования в г. Галле, Будапештским институтом прикладного искусства. Переписка и обмен фотографиями дипломных работ велась с Лондонским королевским колледжем искусств, Международным центром искусств и костюма в Венеции, Институтом технической эстетики в Варшаве.

Творческие командировки (в том числе в дома творчества в страны Балтии) способствовали развитию выставочной деятельности и изучению культурного наследия соседних стран. Представленный материал позволяет заключить, что ленинградская школа художественного текстиля развивалась не изолированно, а в контакте с учебными заведениями и промышленными предприятиями европейских стран. Результатом стало совершенствование учебных программ, приобретение навыков в техниках батика и

[420] Рисунки для маркизета, поплина, батиста, сатина были разработаны художниками И. Ракитиной, В. Заикиной, Н. Косовичем, Н. Сорокиным.

гобелена, расширение тематики текстильных рисунков, повышение качества тканей промышленного производства.

Выводы главы. До 1917 г. подготовку рисовальщиков для художественной промышленности в Санкт-Петербурге осуществляло ЦУТР. Основы проектирования рисунков для текстиля преподавались в специальном классе по ткацкому и набивному делу. В 1930 г. был создан Ленинградский текстильный институт им. С.М. Кирова, но художественное проектирование не входило в учебный план этого вуза.

В 1945 г. в здании ЦУТР было открыто ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, которое в скором времени получило статус вуза. Факультет ткачества и набойки (который впоследствии был преобразован в кафедру мебельно-декоративных тканей) напрямую не наследовал систему обучения ЦУТР, а опирался на методические наработки Московского текстильного института. Основу учебного процесса составляли задания по проектированию ремизных, жаккардовых и набивных тканей; ручные техники декора (набойка, роспись) и шпалерное ткачество носили ознакомительный характер. Таким образом, вуз был ориентирован скорее на промышленное производство тканей, чем на разработку авторского текстиля. Эта тенденция усиливалась производственными практиками на предприятиях Ленинграда и Москвы. В 1950–1960-е гг. выпускники распределялись на текстильные фабрики, но в 1970–1980-е гг. все большее количество выпускников работали на таких предприятиях художественной промышленности, как КДПИ и НИЭМ, а также в региональных отделениях Художественного фонда РСФСР.

Важным звеном в развитии образовательных методик в области художественного проектирования текстиля в Ленинграде были программы международного сотрудничества. Они реализовывались с конца 1950-х гг. в форме ознакомительных и производственных практик, участия в международных конкурсах, выставках, при обмене учебными планами. Контакты осуществлялись с коллегами из Великобритании, Италии, Германии, но решающее влияние на развитие методик оказали вузы и фабрики стран Балтии, Венгрии, Чехословакии.

ГЛАВА 3. ТЕКСТИЛЬНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ ЛЕНИНГРАДА: ИНСТИТУЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЗНАКИ

3.1. История развития текстильной промышленности Санкт-Петербурга-Ленинграда [421]

Процесс развития петербургского текстильного рисунка изучен лишь частично и практически неизвестен молодому поколению дизайнеров. И если о советском периоде, когда промышленные образцы освещались в периодических изданиях, имеется ряд сведений, то приемы оформления дореволюционных тканей неизвестны значительной части научного и художественного сообщества.

Причиной для обращения к истории текстильных фабрик послужило обнаружение уникальных материалов – ассортиментных альбомов, которые находятся в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Имеющиеся в них ткани представляют собой весьма выразительные и своеобразные образцы промышленного искусства (жаккардовые ткани с разнообразными структурами переплетений); часть образцов относится к тканям технического назначения. После революции выпуск декоративных и костюмных тканей был прекращен, ассортимент был ограничен техническими тканями, а фабрике присвоено имя «Красный маяк». Таким образом, данные альбомы являются одним из немногих свидетельств существования Никольской мануфактуры. Отражая актуальные тенденции своей эпохи, они представляют значительный интерес с точки зрения искусствоведческой науки. Знакомство с образцами тканей конца XIX – начала XX вв. позволило проанализировать набивные рисунки на тканях различных структур, определить их тематику и характер орнаментации. Столь ценные вещественные материалы, несомненно, открывают новые

[421] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2018. № 1 (61). URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025); Широковских М.С. Занятия в музее как форма методики преподавания истории текстильного дизайна // Месмахеровские чтения – 2017. Материалы международной научно-практической конференции. 2017. С. 267-269.

перспективы исследования, и уже на начальном этапе их изучения можно отметить оригинальность цветовых и композиционных решений.

В XX столетии Санкт-Петербург уже не был крупным центром ситцепечатания и ткачества (в отличие от Москвы и Иванова), и история его текстильных фабрик скрылась за громкими именами первых революционеров-рабочих. Кроме музейных фондов подлинными тканями, произведенными в Санкт-Петербурге, обладает небольшое число собирателей, деятельность которых в прошлом была связана с промышленным проектированием. В настоящее время художественно-стилистические характеристики дореволюционного петербургского текстиля не определены, в связи с чем изучение жаккардовых, ремизных и набивных тканей XVIII–XIX вв. представляется весьма актуальным направлением для исследования. С целью выявления художественных особенностей петербургских текстильных рисунков автор обратился к истории мануфактур: Северной ткацкой (братьев Гук), Никольской, Шлиссельбургской и ситценабивной фабрики Товарищества мануфактур «Воронин, Лютш и Чешер». В качестве основных источников были использованы литературные (из фондов Российской национальной библиотеки) и вещественные – ткани из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, частных собраний.

Одним из первых крупных ситценабивных предприятий в России была мануфактура Уильяма Чемберлена (William Chamberlin) и Ричарда Козенса (Richard Cozens), которые в 1753 г. подали в Мануфактур-коллегию челобитную с ходатайством о разрешении им завести «фабрику печатания на полотнах российских и бумажных… одним колером и разными цветами, как делают во Франции, Голландии и Германии»[422]. Англичане получили право беспошлинной торговли и беспошлинного импорта инструментов и материалов для набивного производства, а также право монополии на изготовление ситцев сроком на десять лет. Их фабрика была построена на правом берегу

[422]Дмитриев Н.И. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века... С. 11.

ручья Безымянного в слободе Братошинской, вошедшей впоследствии в состав Красного Села, она начала работу в 1755 г. Известно, что часть продукции набивалась на русском сырье – «уездном холсте»[423]. Фабрика У. Чемберлена и Р. Козенса развивалась как монопольное и привилегированное предприятие: владельцы получили разрешение на покупку крестьян, беспроцентную ссуду в тридцать тысяч рублей и были защищены от иностранной конкуренции таможенным тарифом. В 1755 г. фабрика начала работать, а с конца 1858 г. Р. Козенс был единственным владельцем «Красносельской ситцевой фабрики»[424]. Образец ткани, выполненной этой мануфактурой, находится в фондах Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Он был атрибутирован сравнительно недавно: на обороте полотна сохранилось клеймо с надписью «КОЗЕНСОВОЙ.К:С. ФАБРИКИ. /ИГК/680/С.Ч ВК»[425]. Рисунок ткани представляет собой мелкомасштабный раппорт, составленный из стилизованных растительных форм. В целом ее декоративное оформление отражает влияние западной традиции. Неизвестно, что впоследствии стало с этим старейшим ситценабивным предприятием, но имеются данные о Шлиссельбургской фабрике, основанной в 1760-х гг.

В 1762 г. был издан ряд указов, открывающих новые перспективы для предпринимательства и торговли[426]. Датчанин Христиан Лиман, бывший мастер Красносельской мануфактуры, вместе с гофмаклером русского двора Иоганном Сирициусом создал предприятие в Шлиссельбурге. По личному указу Екатерины II иностранцы получили в наследственное владение под организацию фабрики

[423] Дмитриев Н.И. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века... С. 15.
[424] Там же. С.19.
[425]Романов Д.В. Стилистические особенности орнаментов Красносельской мануфактуры // Месмахеровские чтения – 2021. С. 505-508.
[426] Указом от 28 марта была объявлена свобода торговли: «всякому торгу свободну быть надлежит». В конце июля того же года была отменена монополия на ситцевое производство и разрешалось заводить ситцевые фабрики представителям всех сословий, не исключая крестьян. А Указ от 23 октября внес еще большую ясность – «всем, кто пожелает, разного заведения заводить «фабрики», но только вне двух городов – Москвы и Петербурга». См.: Мешалин И.В. Текстильная промышленность крестьян. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 49.

Екатерининский остров, ссуду 30 тысяч рублей и два десятка казенных крестьян. Продукция Шлиссельбургской мануфактуры (так называемые «лейкановские» или «лимановские» ситцы) к концу XVIII в. достигла столь высокого качества, что смогла составить конкуренцию английским набивным тканям. При следующем владельце М. Вебере в 1814–1820-х гг. на Шлиссельбургской фабрике впервые в России была внедрена технология нанесения рисунка на ткань при помощи цилиндров. Это способствовало увеличению объемов производства и расширению ассортимента: наряду с ситцами на мануфактуре стали печатать на изделиях из шерсти (шалях, коврах, покрывалах). Коммерческий успех предприятия не был долгосрочным из-за открытия в 1820-е гг. российского рынка для более качественных иностранных ситцев. Известно, что в 1830 г. фабрика, принадлежавшая теперь Фридриху фон Битепажу, была заново отстроена и оснащена паровыми машинами иностранного производства, что отразилось на объеме и качестве выпускаемой продукции. В обзоре русского ситцепечатного дела на международной выставке 1862 г. в Лондоне говорится, что ткани петербургской фабрики Адама Битепажа[427] были отмечены как лучшие среди российских производителей в этой области[428].

Новый этап развития Шлиссельбургской мануфактуры пришелся на рубеж XIX–XX вв. и был связан с новым владельцем – лондонской фирмой «Губбард и К˚». Художественное качество выпускаемых на фабрике плательных тканей и головных платков достигло столь высокого уровня, что мануфактура имела право в своей рекламе, представляя продукцию на промышленных выставках, использовать изображение государственного герба. В музее академии представлены выполненные на рубеже XIX–

[427] В специальной литературе встречается два человека под фамилией Битепаж. Но, поскольку эти личности относятся к разным периодам истории Шлиссельбургской мануфактуры, можно предположить, что Адам Битепаж является родственником и наследником Фридриха фон Битепажа.

[428] Кузьменко О.Е. Набивные мебельные ткани Товарищества ситценабивной мануфактуры Эмиль Циндель в Москве конца XIX – начала XX века в собрании Исторического музея // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI-XX веков. Материалы IV Научно-практической конференции 20-22 октября 2015 г. Труды Государственного исторического музея. Вып. 208. М., 2017. С. 369.

XX вв. декоративные ситцы с растительными мотивами, образец декоративного крепа с ковровым рисунком, фрагменты платков и скатертей. Все эти ткани выделяются прекрасным качеством отделки и изяществом рисунков. В платочных композициях использованы растительные формы (колосья, мелкие соцветия, листья, веточки) и пейзажные мотивы (солнце, облака, звезды). Во фрагменте платка с изображением птицы (павлина) прослеживается переработка модного западноевропейского сюжета XVIII в. Авторы рисунков активно применяли мелкомасштабные точки («пшено») и заполняли ими как средник платка, так и кайму. Фрагменты скатертей выделяются насыщенным синим цветом фона и контрастными рисунками, в которых заметно обращение к традиционной вышивке и плетению[429]. В оформлении одного из декоративных ситцев использованы изображения натуралистично трактованных пеларгоний и роз, выполненных с контрастной цветотональной деталировкой[430]. Следует отметить и образец декоративного ситца со сложным раппортом на основе изображений стилизованных листьев аканта и живых растительных форм. Выполненный с использованием только одного цвета – коричневого – по белому фону, этот рисунок напоминает имитацию деревянной резьбы или тиснения кожи в стиле необарокко и демонстрирует мастерство рисовальщика и гравировщика[431].

До середины 1770-х гг. Шлиссельбургская мануфактура, состоявшая из комплекса зданий, увеличивалась по площади: деревянные постройки заменялись каменными, строились отдельные «покои». К 1775 г. на предприятии имелись форморезная, рисовальная, столярная мастерские и кузница. В отдельном здании помещался «куб для окрашивания платков и прочих материалов». Имелись помещения для «поклажи полотен» и лощения, кладовая для печатных форм, склад готовых товаров, большая

[429] ТК-552, ТК-545.
[430] ТК-579.
[431] ТК-587.

сушильня, большой свинцовый «капитол» для квашения полотен и плот, расположенный на протоке, для их полоскания[432].

В перечнях образцов, представлявшихся правительственным учреждениям ситцевыми фабриками, были перечислены десятки различных сортов и видов печатных тканей. Н.И. Дмитриев выделяет четыре основные их группы: ситцы, полуситцы, выбойки и набойки. Сделав анализ определений из нескольких словарей конца XVIII в., Н.И. Дмитриев пришел к выводу, что все дело в различии ткани, по которой печатают: если рисунок напечатан на льняной ткани, то перед нами набойка; если на бумажной – выбойка[433]. С точки зрения технологии выбойка представляла собой не что иное, как печатание резервом, она получила широкое распространение после введения заварного крашения, часто применялась вместе с нестойкими «линючими» красителями.

Слово «ситец» временно приобрело двойное употребление: он мог быть «бумажным» и «льняным». В 1750–1780-е гг. ситцы вошли в широкое обращение в России, но в это же время фабриками выпускается и более дешевая его имитация на русском льняном полотне[434]. Ситец отличался от полуситца тем, что его набивали по батисту и коленкору и он был более тонок и широк[435]. В рассмотренный период не существовало резких граней между отдельными видами продукции ситценабивных фабрик. Не всегда отличие было в сорте или характере ткани, так как для льняного полуситца и набойки могли использовать ткань одного и того же качества. При одинаковом наборе операций, необходимых для выработки как полуситца, так и набойки, эти операции для полуситца были более дорогими (требовали больше рабочего времени, большего расхода и ассортимента красок). Различия между основными видами продукции ситценабивных фабрик заключались в самой технике печатания и обработки

[432] ТК-587. С. 60, 61.
[433] Там же. С. 202, 203.
[434] Там же. С. 208.
[435] Там же. С. 203.

ткани: сложности операций, количестве затраченного труда и вспомогательного сырья[436].

На Красносельской фабрике дорогие сорта тканей постепенно уступили место более дешевым (бумажным выбойкам и льняным набойкам); набивка же бумажных тканей занимала второстепенное место. На Шлиссельбургской мануфактуре только в 1779 г. хлопчатобумажной продукции вырабатывалось больше, чем льняной[437]. В 1780-х гг. фабрика почти целиком работала на сырье заказчиков – миткаль поставляли петербургские купцы из Гостиного Двора. Территориальные рамки сбыта продукции данной мануфактуры были весьма узкими: основным рынком сбыта был Санкт-Петербург. Вся продукция Шлиссельбургской мануфактуры в последней четверти XVIII в. делилась на две части, не соизмеримые в количественном и качественном отношении. Одну составляли ткани, выполненные по заказу столичных купцов на их миткале, вторую – ситцы, изготовленные на собственном сырье для представления их императорскому двору либо для продажи. В коммерческом отношении немногочисленная группа тканей для «убирания дворцов» (а это были самые тонкие ситцы на миткалях и кисеях) не играла существенной роли, но делала владельца фабрики Лимана поставщиком императорского двора. Основную массу изделий составляли ткани «средней доброты», которые приобретались людьми среднего состояния, но не столичной аристократией[438].

С 1793 по 1799 гг. на Шлиссельбургской мануфактуре стремительно вырос объем производства, который резко сменился периодом упадка. Объяснение столь неожиданного поворота в истории данного предприятия следует искать за рубежом: до XIX в. влияние английской промышленной революции на русскую ситценабивную промышленность было благотворным. До тех пор, пока русские ситценабивные мануфактуры работали на английском миткале (собственного бумаготкачества и

[436] ТК-587. С. 205.
[437] Там же. С. 221.
[438] Там же. С. 296, 297.

бумагопрядения еще не было), снижение цен на него было выгодным. В середине 1780-х гг. вслед за новациями в области прядения и ткачества произошла революция в области ситцепечатания, и ручная набивка досками была вытеснена печатанием с помощью цилиндровой машины. Английские ткани существенно подешевели, их стали ввозить в Россию не в виде миткаля, а в виде готовой продукции – ситца, который по качеству превосходил отечественный[439]. Кризис русской ситценабивной промышленности 1796–1797 гг. имел для различных регионов страны далеко не одинаковые последствия. И если в Москве и Иванове они спровоцировали развитие «бумажного» ткачества, то в Петербурге привели к катастрофе ситценабивного производства. Шлиссельбургская мануфактура работала на привилегированный столичный рынок, изделия на низкокачественном миткале (а первые отечественные, московские и ивановские хлопчатобумажные полотна, сотканные из дешевой бухарской пряжи, были именно такими) этот рынок не принял бы.

Шлиссельбургская мануфактура, одна из первых ситценабивных фабрик страны, находилась за пределами города, но качество ее продукции отвечало требованиям столичного рынка. Образцы ситцев и фрагменты платков из коллекции Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица позволяют определить ассортимент декоративных и плательных тканей.

Новый этап развития хлопчатобумажного и ситценабивного производства в Санкт-Петербурге и его окрестностях пришелся на 1860–1880 гг., когда усилился процесс превращения мелкого товарного производства в мануфактуру и перерастания ее в фабрику. В это время хлопчатобумажное производство было оснащено мощными паровыми машинами[440]. Ткани рубежа XIX–XX вв. сохранились в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Они имеются не в форме ассортиментных альбомов: образцы наклеены на листы картона (всего 39 листов). Кроме

[439] ТК-587. С. 302, 303.
[440] Киреев Н.П. Промышленность. Экономика и население пореформенного Петербурга… С. 91.

того, фонд располагает фрагментами платков. Все имеющиеся образцы продукции Шлиссельбургской мануфактуры прекрасно сохранились. Рисунки тканей свидетельствуют о разнообразии ассортимента тканей в дореволюционный период. Из имеющегося объема можно выделить несколько групп: растительные, имитирующие кружево и икат, ковровые, геометрические, клетка-полоска. При разработке орнаментов широко применялись «пике» – мелкие точки, за счет которых поверхности ткани сообщается иллюзия пульсации, не разрушающая при этом плоскостно-декоративную основу. Подавляющее большинство рисунков представляет собой мелкоузорчатые раппортные композиции с тончайшей проработкой элементов (чешуйки, штрихи, крапинки и т.д.), некоторые из них представлены в двух-трех колористиках. Купонных (каймовых) композиций немного. Более поздние образцы набивались на полотнах с рельефной структурой, их рисунки нередко имитировали поверхность твидовых шерстяных тканей.

Платки, произведенные Шлиссельбургской мануфактурой до 1917 г., представлены в Музее прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица в форме лоскутов размером не более 50х50 см (одна четвертая платка). Ассортимент их весьма разнообразен, отчетливо прослеживается группа платков с арабской вязью, вписанной в растительно-кружевной орнамент. Широко представлены растительный орнамент с различным характером стилизации и орнитоморфные мотивы (петухи, павлины). В фонде имеются и образцы носовых платков, оформленные рисунками с изображением короны, вензелей, клеток и полос; на кромках некоторых отрезов сохранились фабричные клейма.

Еще на рубеже XVIII–XIX вв. прежний усадебный характер Васильевского острова стал меняться, здесь появились фабрика шелковых тканей, мануфактура тканей изо льна и пеньки, фабрика прядения хлопка. Всего в этой части города на тот период

было 57 заводов и фабрик, из которых 9 ткацких[441]. В 1860–1880-х гг. в столице возникло не менее 16 крупных предприятий хлопчатобумажной промышленности, два из которых принадлежали Товариществу мануфактур «Воронин, Лютш и Чешер»; в 1879 г. ситценабивных фабрик в Санкт-Петербурге было семь[442].

Набивное производство в устье Невы было основано в 1834 г. Я. Лютшем. С 1893 по 1913 гг. вторым крупнейшим предприятием хлопчатобумажного производства было основанное в 1895 г. «Акционерное общество мануфактур А.И. Воронина, Лютш и Чешер». В него входило шесть предприятий по обработке хлопка: Выборгская, Роченсальмская бумагопрядильни, Резвоостровская, Никольская и Петербургская ткацкие фабрики и одна ситценабивная фабрика (которая с 1922 г. была известна как фабрика им. В. Слуцкой). В это время хлопчатобумажная промышленность Санкт-Петербурга в значительной степени зависела от иностранного сырья (американского и египетского), ситуация изменилась лишь к 1910 г., когда объемы отечественного хлопководства значительно увеличились[443]. После 1917 г. фабрика была национализирована. За счет системы распределения выпускников и прохождения производственной практики фабрика была тесно связана с ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Данное промышленное предприятие прекратило свою работу в 1993 г.

Ассортимент фабрики состоял из хлопчатобумажных, штапельных и смешанных тканей различного назначения (бельевые, плательные, платочные, полотенечные, технические и марля). При всем разнообразии текстильных рисунков плательных тканей в них присутствовала несомненная стилистическая общность. Их тематика и цветовой диапазон всегда отвечали требованиям моды. В настоящее время нами не обнаружено фабричных альбомов с дореволюционным ассортиментом тканей. Из интервью с художниками, заставшими период приватизации фабрики, мы знаем, что далеко не все

[441] Вяткин М.П. Экономическая жизнь Петербурга в период разложения и кризиса крепостничества… С. 462, 463.
[442] Киреев Н.П. Промышленность. Экономика и население пореформенного Петербурга… С. 109, 110.
[443] Крузе Э.Э. Промышленное развитие Петербурга в 1890-1914 гг. …

они смогли забрать собственные вещи и рабочие материалы в связи с тем, что помещение мастерской было опечатано. Что стало с альбомами ранних образцов тканей, неизвестно.

Относительно производства жаккардовых тканей в дореволюционный период известно, что в Санкт-Петербурге они производились Никольской мануфактурой, располагавшейся на Выборгской набережной, д. 41. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга есть несколько альбомов этого предприятия, по которым можно судить о разнообразии ассортимента до революции и уменьшении его в советский период. В альбоме 1905 г. имеются не только фрагменты разнообразных по цвету и фактуре лоскутов, но и автографы Владимира Павловича Чешера (директора Сампсониевской и Никольской мануфактур), сделанные карандашом. Не на каждом развороте этого памятника промышленного искусства сохранились текстильные образцы – значительная их часть утеряна; некоторые из образцов были зафиксированы на бумаге грубым конторским клеем, изменившим впоследствии цвет и фактуру текстиля.

В начале альбома представлены декоративные ткани, предназначенные для обивки стен и мебели: об этом свидетельствуют масштаб рисунков, их композиционное решение и мягкая цветовая гамма. В благородных сложных серебристо-серых, персиковых, золотистых оттенках рисунок прочитывается за счет разнообразия фактурных поверхностей, образованных переплетениями. Растительные мотивы (лист винограда, плющ, желуди, разнообразные по характеру соцветия и пр.) в этих тканях разделены секторами полос, прямых и ломаных диагоналей. Вторая часть альбома заполнена более тонкими тканями с меньшим масштабом рисунков, скорее всего, это подкладочные ткани. Заметно выделяется группа черных и темно-синих тканей плательной группы. После революции мануфактура была национализирована, переименована в комбинат технических тканей «Красный маяк» и выпускала полотна

без рисунков. Почему столь интересные наработки по составлению сложных жаккардовых композиций были отвергнуты, мы в данный момент объяснить не можем.

Изучение истории петербургских текстильных фабрик возможно на основе архивных и литературных источников, но изучение художественно-стилистических особенностей тканей, производившихся в Северной столице, усложняется почти полным отсутствием вещественных источников. Небольшая их часть (оставшаяся от крупных предприятий) сохранилась в музеях; от небольших фабрик сохранились только упоминания в статистической и справочной литературе.

Еще один пример кардинальной смены ассортимента – история Северной ткацкой мануфактуры, основанной в 1894 г. Великолепные альбомы дореволюционных тканей в 1990-е гг. (как и на многих других предприятиях страны) были приравнены к мусору, наполнявшему новые «арендные площади», и сохранились по чистой случайности. Историческая и художественная ценность этих материалов была несомненной для художников и технологов, отдавших не одно десятилетие своей жизни этой фабрике. По словам Н.А. Мальгуновой[444], в 1996 г. было уничтожено много альбомов с дореволюционными тканями; в 1998 г. также проводилась ликвидация исторических образцов – альбомы сжигали. Ранние ассортиментные альбомы данной фабрики велись на немецком (или французском) языке, в них были представлены рубашечные, пижамные и плательные тонкие ткани, рисунок которых был образован различными по пропорциям вариациями клеток и полос (илл. 61–64). Рисунки выстраивались по принципу сезонных коллекций и отличались продуманным колоритом.

В 1920–1930-е гг., когда выстраивалась новая система управления предприятиями, фабрика была национализирована и получила имя А.И. Желябова. Ткани здесь по-прежнему производились, но значительных изменений в ассортименте не произошло: технология производства ремизных тканей не позволяла выполнять агитационные рисунки (илл. 65).

[444] С 1988 г. художник-дессинатор на фабрике им. А.Н. Желябова.

Мебельные и портьерные ткани с рельефной структурой производились на фабрике с конца 1940-х гг. В этот период выпускалось также много вискозной «шотландки», небольшое количество синтетических кареточных плательных тканей (илл. 66–68) и ткани для носовых платков. На тему 800-летия Москвы были подготовлены жаккардовые ткани (художник К. Петрушина)[445]. В частных собраниях сохранились плотные ткани с фабричными бирками Новоладожского филиала, данные о котором пока не обнаружены в ЦГА (илл. 69). Изменения в ассортименте произошли после 1960 г. в связи со сменой оборудования: основу ассортимента составили мужские рубашечные ткани (фланель, сорочка под пиджак/без пиджака). Заведующим художественной мастерской в это время был Л. Ходоровский (илл. 70). В 1961 г. дессинаторами была разработана серия фасонного поплина для мужских сорочек и новые структуры костюмно-платьевой группы из пряжи фасонных круток (дессинатор И. Качалов)[446].

В 1970-е гг. из остатков пряжи вырабатывалось простынное полотно с цветными просновками шириной 150 см и ткани для рубашек с особенно ярким цветовым решением (илл. 71). Каждая ткань, несмотря на внешнюю простоту геометрического рисунка, предполагала сложный расчет, в котором учитывалась каждая нить основы и утка. Документация по каждой ткани поступала в архив художественной мастерской (илл. 72).

Следует отметить, что в ассортименте продукции ленинградской фабрики им. А.И. Желябова в этот период появились пестроткани с жатым эффектом «Молодежная» и «Фестивальная», они использовались в экспериментальных разработках в качестве основы под печать. Результаты подобной практики весьма интересны: клетчатый рисунок пестроткани перекрывался совершенно иным по стилистике набивным орнаментом с изображением растений, букв, знаков. В качестве

[445] Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей… С. 164.
[446] Там же. С. 105.

экспериментальной основы под набивку применялась и пестроткань «Оратория»; мелкоузорчатая черно-малиновая клетка контрастировала со шрифтовыми, растительными и тематическими орнаментами детской группы (илл. 73, 74).

В 1990-е гг. фабрика вырабатывала ткани для мужских рубашек с необычной горизонтальной полосой в рамках сотрудничества с германской фирмой «Zoll und Zolke» (илл. 75).

Обращаясь к истории развития петербургской текстильной промышленности, нельзя не отметить товарищество шерстяных изделий «Торнтон», которое было тесно связано с историко-культурной средой города и его международными торгово-экономическими связями.

С 1878 г. фабрика Торнтонов – поставщик Императорского двора, но точкой отсчета в истории этого предприятия можно считать 1839 г., когда подданному Великобритании Джеймсу Торнтону было разрешено приобрести в собственность участок земли на правом берегу Невы. Первоначально продукция фабрики не отличалась разнообразием и была ориентирована на наименее платежеспособные группы потребителей; одеяла предназначались для Мариинской больницы, богаделен, вдовьих домов. Но производство развивалось, и в 1866 г. было создано Товарищество шерстяных изделий «Торнтон» с уставным капиталом в две тысячи рублей. В 1900 г. товарищество получило Гран-при за красоту и качество тканей на Всемирной выставке в Париже[447].

В конце XIX в. фабрика становится одной из крупнейших в России и производит продукцию для различных групп населения: пледы, драпы для мужских и дамских пальто и жакетов, чевиот для костюмов и верхней одежды, брючные ткани, твид, казакин, касторин и т.п.

[447]Кузнецова С.И. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон»…

Сукно для военного обмундирования всегда составляло часть ассортимента, но в 1914 г. с началом Первой мировой войны фабрика почти полностью переходит на выпуск тканей для военной формы[448].

В 1918 г. фабрика Торнтонов была национализирована. В советском и постсоветском пространстве она известна прежде всего как комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана, а потом как ОАО «Невская мануфактура». Работа с архивными документами и коллекцией образцов тканей, поступивших в Государственный музей истории Санкт-Петербурга от А.В. Гусакова, директора ООО «Институт технических сукон», позволила С.И. Кузнецовой вернуть имя Торнтонов городу, восстановить пробелы в его исторической линии. Публикация исследований А.В. Пономаревой также является ценным материалом по данной теме[449].

В ходе исследования были просмотрены несколько групп альбомов с тканями фабрики. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга находятся производственные альбомы, в которые заносились образцы абсолютно всех тканей, выпускавшихся фабрикой; каждому образцу на фабрике был присвоен свой номер. Есть в собрании и альбомы меньшего размера, в них собирались образцы только одного вида ткани, например фланели; они также отмечены номерами, соответствующими номерам из производственного альбома.

Особый интерес представляют фирменные бланки Товарищества шерстяных изделий «Торнтон», датированные 1910, 1911 и 1913 гг. Назначение этих образцов – ознакомление торговых представителей с ассортиментом фабрики. На каждом бланке помещались всего три фрагмента ткани одного вида (драп, твид, фланель и т.п.), но с различным цветовым решением или рисунком; вверху изображены государственный герб и медали, которыми была отмечена продукция фабрики на выставках. На бланках

[448] Кузнецова С.И. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон»… С. 186.
[449] Пономарева А.В. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». По материалам русского архива в Лидсе // Поставщики Императорского двора. Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции / Гос. музей-заповедник Царское село. СПб.: Серебряный век, 2013. С. 226-234.

отмечалась и стоимость одного аршина ткани[450]. Сохранились и бланки иного формата с фрагментом одного вида ткани; на них изображен только государственный герб.

Выводы. Благодаря изучению набивных, ремизных и жаккардовых тканей (произведенных как в дореволюционный период, так и после) имеется возможность ввести в научный оборот неизвестные ранее сведения о текстильных фабриках города, а также уточнить некоторые устоявшиеся взгляды на текстильный орнамент петербургско-ленинградского происхождения. Анализ ремизных и набивных тканей показывает, что ассортимент предприятий менялся в зависимости от экономической ситуации в стране. Все ленинградские фабрики начали свое развитие как частные промышленные предприятия, но после 1917 г. они были национализированы.

Сложные сюжетные рисунки воспроизводились на ситценабивных фабриках, в то время как на ткацко-красильных разнообразие ассортимента строилось исключительно на развитии структур тканей и комбинировании пропорциональных соотношений полосы, клетки, зигзага. В этой системе решающую роль играли цветовые сочетания и фактура переплетений. Необходимо отметить, что вырабатываемые ремизные и набивные ткани были востребованы в быту, поэтому после 1960-х гг. крупные текстильные фабрики Ленинграда ориентировались на интерьер типовой квартиры и модные тенденции в одежде.

Художнику ткацкой фабрики были необходимы знания в области заправки станка и расчета рисунка, после 1960-х гг. под эти требования выстраивался учебный план в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Доля экспериментальных тканей в ассортименте ленинградских фабрик была незначительной, однако изучение их художественного оформления имеет практическое значение не только для истории текстильного дизайна (в связи с восстановлением существенного пробела в данной области знаний), но и для проектной практики современных авторов.

[450] Кузнецова С.И. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон»… С. 184.

3.2. Этнические мотивы в художественном оформлении плательного, декоративного и сувенирного текстиля советских фабрик[451]

В советский период в нашей стране функционировали десятки текстильных фабрик. К сожалению, информация о тканях большинства из них сохранилась лишь в архивах и специализированной периодике 1960–1980-х гг. Некоторые ткани были представлены на выставках прикладного и декоративного искусства. В каталогах выставок 1940–1950-х гг. отчетливо прослеживается тема народного орнамента, которую художники развивали как в авторских изделиях, так и в проектах для серийного производства.

Создание раппортных и замкнутых текстильных композиций по мотивам традиционной народной набойки с середины XX в. представляло одно из направлений работы художников на текстильных фабриках СССР. В 1940-х гг. одной из первых сознательно обратилась к фольклору художница «Трехгорной мануфактуры» Е.Я. Шумяцкая. Традиции народного искусства стали основой ее творчества и благодаря ее художественной интуиции получили тактичное и последовательное выражение. Обзор творчества художницы дает возможность проследить развитие данной темы в советском прикладном искусстве.

С конца 1940-х гг. в практике отечественных авторов народные художественные традиции получили новое осмысление. При восстановлении разрушенных городов и сел встала задача сохранить черты национального искусства как в архитектурном облике,

[451] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Широковских М.С. Тема керамики в текстиле советских фабрик: проблема развития народных традиций // От ремесла к искусству. Керамика: технология, декор, стиль. Тезисы докладов международной научно-практической конференции. 2018. С. 130-132;
Широковских М.С. Проблема интерпретации народного орнамента в промышленном текстиле [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2015. № 3 (51). URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025); Широковских М.С. Особенности проектирования декоративных тканей: этнические мотивы и национальный колорит в раппортных рисунках // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2015. № 12-2 (62). С. 207-212; Широковских М.С. Льняные ткани в истории текстильного дизайна // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов XI Международной межвузовской научно-практической конференции. СПб., 2017. С. 258-262.

так и во внутреннем убранстве зданий. Для Е. Шумяцкой создание текстильных композиций в духе народного искусства не было простой данью времени, актуальной задачей, столь же острой, сколь и преходящей. Для нее это стало органичной, естественной и интересной темой для творчества. Обратившись к прошлому, Е. Шумяцкая заявила о себе как художник с обостренным чувством современности. Новаторство в области художественного проектирования тканей состояло в применении плоскостного орнамента вместо объемно решенных флоральных и фигуративных мотивов, моделированных светотенью. Отправной точкой при создании тканей для Е. Шумяцкой служила городецкая сюжетная роспись XIX столетии. В тяжелый в бытовом отношении послевоенный период художница оформила дешевую бязь как декоративную ткань, создав проект по мотивам росписи изразцов XVII в. села Коломенского.

В 1950-х гг. в работах художницы прослеживаются ее представления о сущности традиции. В этот период были созданы кроки тканей с орнитоморфными мотивами («Птицы», «Кукушка», «Веселые птицы»), при разработке которых художница обратилась к декоративным традициям народного искусства, накопленным в обработке разных материалов – керамике, резьбе по дереву, вышивке, набойке. В этот период художница создала кроки тканей, напоминающие по рисунку кубовую набойку.

В следующее десятилетие Е. Шумяцкая уже искала новый для себя пласт традиций и в то же время сумела выразить ритмические мысли своего времени. Художественные вкусы в 1960-х гг. изменились, и художница создала проекты тканей по мотивам русских пряничных досок, осуществляя поиск новых принципов орнаментации. Интерес к выявлению возможностей материала натолкнул ее на мысль показать печатную доску. Е. Шумяцкая стремилась обнажить возможность технологии (печатной доски), подчеркивала поверхность, на которую наносится рисунок. В ткани «Пряники» она дает почувствовать материальность пряничных и набоечных печатных досок, выявляя

промежуточный процесс создания произведения, когда готова только доска и автора привлекает ее естественная красота.

В 1970-х гг. традиции народного искусства продолжали оставаться для художницы основным источником творчества, но сложилось новое отношение к первоисточнику: не как к объекту изучения, но как к явлению достаточно известному. Появилась большая естественность и свобода в обращении с наследием народного быта. Более всего этот процесс демонстрировал крок ткани «Человек и природа». В теории и практике отечественного декоративно-прикладного искусства сложился свой опыт освоения народных художественных традиций; творчество Е.Л. Шумяцкой отражает этапы его накопления.

В 1950–60-е гг. отечественные ткацкие фабрики и комбинаты уже выпускали ткани с набивным рисунком, исполненном на простых и недорогих материалах – хлопчатобумажном, полульняном, штапельном полотне. Прообразом подобных тканей являлась русская набойка, которая была вытеснена более совершенным способом производства печатного рисунка. Но традиции набойки не погибли. В народных художественных приемах и принципах создания рисунка заключена большая ценность. Русская набойка является сокровищницей народного сюжетного и орнаментального творчества[452].

В 1970-е гг. разработка рисунков для декоративных тканей в духе русской набойки на «Трехгорной мануфактуре» уже отмечалась как «традиция»[453]. Сначала эти ткани по прорисовке деталей и масштабу раппорта были близки плательным. Но спустя несколько десятилетий они трансформировались в крупномасштабные, обобщенно трактованные броские узоры с широким кругом сюжетов. В самой их интерпретации уже присутствовал и угадывался первоисточник – русская набойка, особенности ее манеры, немногословность колорита. В ассортименте фабрики подобные ткани

[452] Стриженова Т.К. Узоры московских тканей…
[453] Там же.

доминировали, их разработкой в 1970-е гг., кроме Е. Шумяцкой, занимались художники Е. Шаповалова, Л. Савченко, Г. Адамова, Н. Зыслина, И. Годунова, Т. Китова.

Одна из первых попыток возродить искусство народной набойки в промышленных масштабах была предпринята коллективом художников Смоленского льнокомбината, который специализировался на выпуске декоративных набивных тканей изо льна[454]. Авторы текстильных рисунков постоянно обращались к наследию искусства набойки, поставив перед собой нелегкую задачу – вернуть этой технике былую славу. Смоленский льнокомбинат, один из самых крупных в стране, начал работу в 1941 г., но в период Великой Отечественной войны производственные помещения были почти полностью уничтожены; в 1944 г. предприятие возобновило работу. Показательно, что в рамках одного льнокомбината осуществлялся весь производственный цикл от создания пряжи до набивки рисунков или создания готовых изделий в технике жаккардового ткачества[455]; при этом 75 % сырья поступало из Смоленской области.

Коллектив художественной мастерской составляли специалисты с профильным художественным образованием, выпускники Московского текстильного института, Московского художественно-промышленного училища, Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства. Исходя из сохранившихся материалов (каталогов выставок, обзорных брошюр с каталогом продукции), художники льнокомбината вели активную творческую практику.

В смоленских тканях 1960–70-х гг. отсутствовали прямые цитаты из старинных образцов, их художественное решение имело свои особенные закономерности, обусловленные требованиями моды, интерьера, практического использования. Существенное влияние на формирование мотивов оказывал и способ нанесения рисунка на ткань. Метод фотофильмпечати, применяемый в смоленском производстве, не

[454] Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере…
[455] Смоленский льнокомбинат / сост. Ю.Ю. Пех. Смоленск, 1959. С. 3-7.

способен был передать всю тонкость графических разработок ручной набойки, в связи с чем формы огрублялись и терялась тщательность рисунка.

Поиски образно-содержательного и композиционного решения набивных тканей в народных традициях вела художница Алла Белан. В 1960-х гг. она работала над созданием рисунков для портьерных тканей, которые выполнялись на Смоленском льнокомбинате в технике фотофильмпечати. Постоянно обращаясь к русской теме, она искала остросовременную трактовку исторического сюжета. Художницей были выполнены кроки для льняных тканей с набивным рисунком «Гамаюн», «Городец» (1966), «Теремок» (1967)[456]. В декоративной ткани для общественного интерьера «Смоленск – город-ключ, страж России» угадывались лицевые набойки XVIII в. и лубки; орнаментальные полосы ткани органично соединялась со шрифтовыми лентами[457].

Декоративные ткани имеют различное назначение в интерьере; ткань, входя в ансамбль помещения, получает определенные качества и свойства – становится вещью определенного размера и пропорций, соседствующей с целым рядом других вещей. Портьерная ткань (занавесь) способна дополнить общее декоративное убранство интерьера. Ткани, драпируясь в складки, способствуют смягчению линий архитектуры современного жилого пространства. Являясь связующим звеном между архитектурой и мебелью, ткани придают большую пластичность пространству, активно участвуют в организации колорита интерьера[458]. Все эти закономерности, безусловно, учитывались художниками отечественных текстильных фабрик во второй половине XX в. На Смоленском льнокомбинате в 1960–70-х гг. значительно увеличилось количество вырабатываемых рисунков. Большинство из них были абсолютно новыми по композиционному решению и отвечали запросам своего времени. Рисунки тканей были весьма разнообразны по стилистике. При их создании были использованы мотивы

[456] Выставка произведений художников льнокомбината. Каталог… С. 8, 9.
[457] Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере… С. 29.
[458] Там же. С. 14.

Смоленского края с его характерным народным орнаментом, отражающим природу региона с его растительностью. Кроме того, художниками комбината были разработаны кроки тканей и штучных изделий с рисунками орнаментального характера на темы русских, украинских, белорусских, латвийских, китайских, венгерских мотивов. Качество подобных разработок, их художественное и колористическое оформление свидетельствовали о высоком мастерстве художников. Большинство композиций получили высокую оценку Всесоюзного художественного совета льняной промышленности. В обзоре 1974 г. отмечено, что среди отобранных экспонатов Смоленского льнокомбината для участия в международных выставках преобладали портьерные ткани с набивным рисунком, в оформлении которых была найдена удачная стилизация изобразительных мотивов русского народного творчества и использованы звучные декоративные цветосочетания.

Над созданием рисунков для таких тканей работали художники Лариса Алексеева[459] и Геннадий Пасько[460]. Народные орнаменты были трансформированы в текстильные рисунки и средствами жаккардового ткачества; над эскизами работали Майя Вялых[461] и Владимир Королев[462]. Кроки Валентины Никулиной отражали традиции русского народного искусства[463]. Главный художник смоленского льнокомбината Степан Янковский также использовал этнические и фольклорные мотивы. При разработке кроков к тканям и скатертям он обращался к теме частушек и народному искусству Чехословакии[464]. Рисунок скатерти по эскизу А.С. Лыковой,

[459] Портьерная ткань «Орнаментальная», 1966 г., лен, фотофильмпечать, 150х150 см; скатерть суровая «Петушки», 1965 г., лен, фотофильмпечать.
[460] Портьерная ткань «Филигрань», 1967 г., лен, фотофильмпечать; портьерная ткань «Орнаментальная», 1966 г., лен, фотофильмпечать. См.: Выставка произведений художников льнокомбината. Каталог… С. 6, 7, 11, 13, 20.
[461] Портьерные ткани «Русские мотивы», «Колос», 1967 г., полулен, жаккард.
[462] Скатерти «Полтавские мотивы», «Орнаментальная», 1967 г., лен, жаккард.
[463] Портьерная ткань «Русская прялка», 1967 г., полулен, жаккард; покрывало «Русское», 1967 г., полулен, жаккард; портьерные ткани «Русские мотивы», «Колос», 1967 г., полулен, жаккард.
[464] Янковский С.А., Иванкова В.Е. Новый ассортимент тканей, выпускаемых Смоленским льнокомбинатом. Смоленск: Смоленский совнархоз, 1961. С. 4, 7.

созданный на основе смоленского народного орнамента, отличался сдержанной простотой и ясностью геометрических и флоральных мотивов.

До 1976 г. Смоленский льнокомбинат выпускал набивные скатерти, которые благодаря своей красочности пользовались большим спросом. Также производили набивные ткани с нанесением рисунка по суровому фону, более всего напоминающие традиционную русскую набойку.

Тема русского народного декоративного искусства увлекала и художников шелкоткацкого комбината им. Я.М. Свердлова. Известно, что художественный руководитель коллектива Н. Захарова много работала в государственном историческом музее. На основе зарисовок резьбы по дереву она создала эскиз ткани «Нижегородская резьба», в который вложила свои размышления по поводу этого исчезающего вида искусства. От русской старины отталкивались и художники Ивановского хлопчатобумажного комбината им. Ф.К. Самойлова[465]; русской теме посвящали творческие поиски некоторые из художников комбината «Красная Роза»[466].

Художник «Трехгорной мануфактуры» Г. Адамова представила на выставке, проходившей в 1981 г. в зале Московского отделения Союза художников РСФСР, плательные ткани и сувенирные изделия, которые соответствовали данной тематике. Одна из хлопчатобумажных тканей с набивным рисунком напоминала о традиционной кубовой набойке северных губерний России XVIII – начала XX вв. Весь орнамент этой ткани строился на равновесии фона и узора, состоящего из простых по форме светлых цветочков[467]. Техника производства (механическая печать) повлияла на схему раппорта и колорит, но стилистика и спокойный ритм, свойственные старинным набойкам, сохранены в этой промышленной ткани. Она напоминает так называемые «образчики»

[465] Ткань «Сарафан», шаль «Красная» – автор Г. Балагурова.
[466] Ткани «Ярмарка», «Лоскутная», «Бисерная» – автор А. Андреева. См.: Каплан Н. Рисунки и ткани…
[467] Кабанова О. Показывают художники промышленности… С. 29, 30.

с мелкими разнообразными фигурными формами звездочек, листочков, веточек, цветков, распространенные в Тверской губернии[468].

Этнические мотивы присутствовали в жаккардовых и набивных тканях Красноярского комбината, который начал свою работу в 1957 г. (художественная лаборатория была основана только в 1962 г.). Тяжелая по своей структуре, крупноузорчатая ткань «Хакассия»[469] была отмечена золотой медалью на Лейпцигской ярмарке в 1973 г.[470] Среди декоративных тканей, выпущенных красноярским комбинатом, особо следует отметить и полотна для гостиницы «Красноярск»[471], в основе которых читается традиционная для Сибири резьба по дереву и северные орнаменты. В 1970-е гг. небольшой коллектив художников фабрики возглавляла выпускница ЛВХПУ им. В.И. Мухиной И.Ф. Васильева. Этим можно объяснить лаконичность ряда красноярских рисунков (илл. 76).

К Крайнему Северу относят территории, расположенные за Северным полярным кругом, они составляют основу Арктического региона. Главными памятниками культуры Арктики являются эпос и мифология, языки, обычаи, обряды – так называемое «неосязаемое достояние». А. Головнёв отмечает, что для народов Крайнего Севера (арктических культур) характерна высокая мобильность и искусство освоения больших пространств. На территории России выделяют три очага арктического номадизма: Чукотка, Ямал, Кольский полуостров. Жизненная философия номадизма, как и мобильные пространственно-временные стратегии, является частью кочевой традиции – наиболее выразительного элемента культурного наследия Арктики[472].

Череповецкая фабрика «Красный ткач» выпускала небольшими сериями декоративные ткани из хлопка и льна для жилого и общественного интерьера. В

[468] Калмыкова Л.Э. Тверская набойка XIX – начала XX века. Сергиев Посад, 2003. С. 18, 19.
[469] Автор рисунка Н. Ставрова.
[470] Закс Е. Красноярские ткани… С. 26, 27.
[471] Автор рисунка В.Н. Плаксин.
[472] Головнёв А.В. Кочевая традиция как культурное наследие Арктики // Полярные чтения на ледоколе «Красин». 2016. Т. 3. С. 72, 74.

рисунках тканей художники развивали традиции узорного ткачества, котором особенно богат Русский Север. Ткани выпускали небольшими сериями, это позволяло чаще варьировать цветовое решение и тематику рисунков[473].

В последние десять лет, когда текстильный дизайн, тематически связанный с севером, наращивает свою популярность, проектный опыт предыдущего поколения художников заслуживает изучения и презентации на новом уровне. В России «северность» ряда территорий (в геополитическом аспекте) отображается в названиях международных проектов, где сделан акцент на транснациональное содружество. Слово «север» используется не только как географический термин, но приобретает ментально-культурные каннотации, своеобразная политическая мифология способствует тому, что Россия все чаще идентифицируется как «северная держава». В исследовании О.А. Бодровой отмечено, что в результате мифологизации северных и северо-западных территорий России возник культурный миф о Русском Севере, воспринимаемом как монолитная древнерусская культура[474].

Термин «Русский Север» появился на рубеже XIX–XX столетий. Во второй половине XX в. советские художники-прикладники обращались к его культурному наследию (в особенности ремеслам и промыслам) в поисках оригинальных, отличных от западных образцов, мотивов. Наталья Кирсанова – признанный мастер текстильного искусства, которая работала на московском шелкоткацком комбинате «Красная Роза», создала ряд платочных композиций сувенирного характера, в которых манера изображения напоминала яркий народный лубок[475]. В платке «Кижи» (илл. 77) она разделила композицию на две части горизонтальной полосой, в которой угадываются мотивы деревянной резьбы с характерными для Архангельской области мифическими животными и русалками. Орнаменты, вдохновленные кружевом, набойкой, деревянной

[473] Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере…
[474] Бодрова О.А. Кольский арктический Север как воображаемое пространство // Полярные чтения на ледоколе «Красин». 2016. Т. 3. С. 42-51.
[475] Стриженова Т.К. Наталья Васильевна Кирсанова. М.: Художник РСФСР, 1976. С. 72.

резьбой, заметны также в узкой кайме этого платка, расположенной по краю изделия. В одной части композиции можно увидеть «старый Север» – силуэт Кижского погоста и парусных судов. В другой – воссоздана картина современности за счет изображения здания Северного речного вокзала в Москве и Петропавловской крепости в Ленинграде/Санкт-Петербурге. Музей-заповедник «Кижи» принял первых посетителей в 1955 г., и платок Н. Кирсановой представляется примером трансформации темы речного круиза «Москва – Кижи – Ленинград» в сувенире.

В 1970-е гг. характер моды существенно изменился: на первый план вышло понятие «стиль». Модное направление, единое для всех, перестало существовать, одежда стала средством самовыражения. В силуэтах женских платьев середины десятилетия нашли отражение такие направления, как ретро, романтизм, фольклор. Популярность движения «хиппи» повлияла на распространение длинных платьев и юбок, романтических блузок, этнических и цветочных орнаментов, самодельных украшений из дешевых материалов. В данный период были сформированы несколько вариантов этнического направления, актуальных и в наше время[476].

Советские художники по костюму не оставались в стороне от общемировых тенденций. Некоторые из них сделали тему русского национального костюма ведущей в своем творчестве.

Вячеслав Зайцев последовательно исследовал русские традиции, создав несколько коллекций, прообразами которых стали народные сарафаны, кафтаны и поневы («Русская серия», 1965–68 гг.; «Тысячелетие крещения Руси», 1987–88 гг.; «Ностальгия по красоте», 1992–93 гг.). Чрезвычайно интересны модели платьев для пляжа, созданные модельером из набивного ситца в комбинациях различных рисунков в 1973 г.[477] Подобные решения этнической темы прослеживались и в работах Галины Гагариной,

[476] Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры. Вторая половина XX – начало XXI вв. СПб.: Астерион, 2009. С. 77.
[477] Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 148, 149.

Лины Телегиной, Татьяны Осмеркиной[478]. Московские модельеры использовали набивные ткани ивановских и московских фабрик, функционирование которых включало устойчивые традиции ситцепечатания: рисунки тканей с мотивами народных орнаментов являлись ведущими и составляли большую часть ассортимента.

Традиции народной набойки были осмыслены и продолжены Евгенией Шнайдер, создавшей ряд тканей, вдохновленных народными мотивами.

В Ленинграде этническая тематика особенно заметно проявилась в рисунках тканей, оформленных на фабрике им. В. Слуцкой Элей Рубеновной Гамбарян. За более чем тридцатилетнюю творческую работу на фабрике ею были созданы тысячи оригинальных рисунков. Особое место в общем объеме ее работ занимали мотивы, в которых художница уверенно использовала национальные орнаменты. Рисунки Э.Р. Гамбарян были отмечены премиями на выставках и просмотрах, а набивная многовальная фланель, оформленная по мотивам вышивок народов Кавказа, упоминалась в специальной литературе как образцовый пример текстильного орнамента и «национального стиля». Э.Р. Гамбарян изучала этнографический материал во время творческих командировок в Грузию, Армению, Украину, страны Прибалтики; ее тонкое понимание национального искусства оказало влияние на работу творческого коллектива фабрики[479]. В 1950–1960-е гг. Э.Р. Гамбарян разработала рисунки для плательной фланели, вдохновленные вышивками Кавказа.

Исследуя набивные орнаменты тканей 1960–70-х гг., произведенных на ленинградской ситценабивной фабрике имени Веры Слуцкой, нельзя не отметить влияние этнических тенденций в рисунках Н.Н. Менкович (илл. 78), В.Ф. Громовой (илл. 79), В.Н. Косовича (ткань «Восточная»), Л.М. Закамской (маркизет, 1970 г.), И.М. Винокуровой (илл. 80)[480].

[478] Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма… С. 152-155, 165, 169.
[479]Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 202-204.
[480] Там же. С. 111-113.

В 1980-х этническая тема прослеживается в некоторых проектах для маркизета Ирины Аловой (илл. 81), но это уже не русский народный орнамент, а наскальные росписи или петроглифы. В целом для тканей фабрики им. В. Слуцкой были характерны различные соотношения плоскостей фона и масштабов узора и легко читаемый композиционный строй раппортной сетки. Отдавалось предпочтение плоскостной трактовке мотивов. Окончательное утверждение рисунков происходило на просмотре художественным советом Главного управления хлопчатобумажной промышленности.

Развитие промышленного производства сувениров, их массовый тираж привели к разделению понятий «декоративное изделие» и «сувенирное изделие». При выборе темы сувенира, как и при создании определенного художественного образа, необходим учет требований профессиональной художественной культуры[481]. Сувенир — это изделие, несущее в своем художественном решении определенную знаковую информацию. При разработке сувенирных изделий автору (художнику, дизайнеру) необходимо помнить об их высоком художественном уровне, качестве изготовления и отделки, портативности, легкости, малогабаритности. В этом отношении текстильные сувениры (сумки, занавески, столовый текстиль) представляются одной из самых легко воспроизводимых форм. Одна из ключевых тем в художественном оформлении текстильных сувениров — наследие народного искусства, тем не менее использование народных мотивов в сувенирной продукции «Олимпиада-80» кажется на первый взгляд неожиданным. В фартуках, напечатанных на хлопчатобумажном полотне, Г. Адамовой удалось с помощью традиционного народного орнамента создать актуальную для начала 1980-х гг. вещь, образное решение которой вызывало образные ассоциации с определенным памятным событием.

В 1981 г. лабораторией художественного ткачества и росписи тканей Научно-исследовательского института художественной промышленности (далее – НИИХП) был разработан ассортимент текстильных изделий, в которых отражены основные

[481] Медведев В. Памятный подарок или предмет обихода? … С. 20, 21.

особенности русской кубовой набойки. Основой для проведения в лаборатории работы по созданию ассортимента явились высокое художественное качество и орнаментальное богатство этого вида текстильного искусства. Художниками И.Г. Нестеровой, Е.В. Дурченко, Е.П. Бариновой, Н.В. Трифоновой, Т.К. Зайцевой были разработаны комплекты столового текстиля (полотна-занавеси, фартуки, декоративные салфетки и наволочки, чехлы-грелки для чайников, варежки-прихватки). Традиционная кубовая набойка выполнялась на натуральных льняных тканях (редко хлопчатобумажных или шерстяных), в связи с чем синтетические, штапельные ткани потребовали отбора определенных орнаментальных форм и их трансформации – изменения силуэтов, размеров орнамента, характера проработки внутри крупных форм, иного, чем в традиционной набойке, соотношения орнаментированных и гладких (без рисунка) участков ткани. Апробирование проектов в производственных условиях на Горьковской художественной фабрике, производственном строчевышивальном объединении «Рязанские узоры» и Пензенской фабрике игрушек и художественных изделий показало, какие ткани и соответственно какие виды красителей лучше использовать для тех или иных рисунков. Разработанные комплекты относились к предметам декоративно-интерьерного назначения, поэтому наиболее подходящими тканями для их выполнения названы льняные, полульняные, хлопчатобумажные; однако авторы не исключили и применение искусственных материалов – штапеля, ацетата, капрона. В обзоре подробно описаны способы приготовления загусток и печатных красок, а также последовательность всего цикла печати. Авторы и исполнители в 1981 г. пришли к выводу, что создание изделий интерьерного назначения в традициях русской кубовой набойки позволяет расширить ассортимент и улучшить художественное качество[482]. Кроме того, способом фотофильмпечати возможно создавать экономичные и в то же

[482] Елшанская Г.Н., Янченко В.Л. Использование особенностей русской кубовой набойки в современных изделиях на основе технологии фотопечати // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. М.: Министерство местной промышленности, 1981. С. 1-19.

время высокохудожественные изделия, не уступающие по своим эстетическим качествам многоцветным. При этом увеличиваются возможности более частого обновления рисунков изделий.

Русский народный орнамент, как и народные мотивы союзных республик, присутствовали в художественном оформлении ленинградской текстильной галантереи. В набивных и расписных платках 1950-х гг. выделяются композиции, составленные на основе мотивов Эстонии, Латвии, регионов Севера. Раскрытие темы осуществлялось как через формальные плоскостно-декоративные композиции, так и в почти сюжетных изображениях по мотивам былин. В данном контексте особенно интересны платки 1960-х гг., выполненные на тему «Сказки» (илл.82), «Крайний Север», «Этника».

В текстильных рисунках второй половины XX столетия можно обнаружить развитие темы коренных народов Арктики. Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость» выпускало платки и косынки, в которых отчетливо прослеживаются северные мотивы.

В ленинградских текстильных рисунках тема Крайнего Севера является в первую очередь отражением культурной политики, транслировавшей достижения отечественной экономики (северные регионы как место добычи полезных ископаемых). В экспозициях крупных всесоюзных выставок ткани и платки на эту тему были представлены в 1950–1970-х гг.[483] На платках, косынках и тканях коренные жители Арктики представлены в национальной одежде на фоне оленьих повозок, домов, линий электропередачи (илл. 83–85). Наряду с северными мотивами в ленинградских платках, палантинах и тканях появились мотивы Африки (илл.86).

Выводы. Обзор творчества художников отечественных текстильных фабрик во второй половине XX в. позволил раскрыть возможности использования наследия этнического орнамента в оформлении широкого ассортимента изделий. Рисунки тканей

[483] Ткань «Тайга», 1967 г., Ивановский хлопчатобумажный комбинат им. Ф.Н. Самойлова; декоративная ткань «Север», 1967 г., авторы М.И. Дрель, Е.З. Смелянская.

представляются одним из способов развития национальных традиций народов СССР в декоративном искусстве и дизайне.

В 1950–1960-х гг. получили развитие образы, отразившие достижения советского государства. Мотивы Крайнего Севера напоминали о важных для стратегического развития страны регионах (Республика Саха), а условный «Русский Север» был отражением своеобразного национального романтизма, связанного с восстановлением после войны объектов культурного наследия в западных и северо-западных областях страны. Прямые цитаты этнических орнаментов появлялись в работах тех художников, кто совершал творческие командировки (например, на Кавказ) или работал с историческими образцами в музеях. До 1970 г. актуальной была тема русских сказок.

Важным ориентиром для тканей и текстильной галантереи были тенденции моды, влияние которых на текстильный дизайн усилилось в 1980-х гг. в связи с ослаблением контроля в сфере проектирования и производства одежды и текстиля. Наилучшим образом художественные тенденции эпохи отразили портьерные и обивочные ткани, предоставившие авторам большие возможности для самовыражения, чем плательные.

На московских предприятиях ведущей темой текстильных рисунков 1950–1960-х гг. стала народная набойка и резьба по дереву.

Художники ленинградских фабрик всегда работали по предложенным темам, некоторые из которых были сформулированы достаточно широко (например, «сувенирный платок»). Разработки этнической темы в тканях проявились незначительно и не напрямую, следование ориентирам отчетливо наблюдается в проектах платков и косынок.

3.3. Раппортные композиции в тканях ситценабивной фабрики имени Веры Слуцкой и их взаимосвязь с советской модой [484]

На шелкоткацких комбинатах определяющей была специфика производства, связанная с технологией и химическим составом новых материалов, поэтому реакция на модные тенденции была особенно быстрой. Хлопчатобумажные фабрики, напротив, сохранили четко выраженное национальное своеобразие, которое определялось сильными историческими традициями ситцепечатания: узоры на этих фабриках разрабатывались на основе народных мотивов. Большинство хлопчатобумажных фабрик Москвы и Московской области были основаны еще до революции и имели установившийся ассортимент рисунков. Совершенно иначе воспринималась на этом фоне продукция ленинградской ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой, которая выпускала разнообразные ткани. В 1981 г. в ежегодном обзоре «О расширении и обновлении ассортимента…» отмечено, что на данной фабрике наиболее высок процент набивных рисунков, соответствующих современному направлению моды. Для нас эта фабрика интересна еще и тем, что за счет системы распределения выпускников она была тесно связана с кафедрой художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (СПГХПА им. А.Л. Штиглица). Такие художники и педагоги, как С. Бусыгина,

[484] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций: Широковских М.С. Фабрика имени Веры Слуцкой в 1980-1990 гг.: мода, сюжеты, ткани // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2016. № 9 (71). С. 223-226; Широковских М.С. Морфология и мифология ленинградского текстиля = Morphology and mythology of Leningrad textiles // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2023. № 2 (34). С. 169-186; Широковских М.С. Молодежное направление в набивных тканях 1980-1990-х гг.: опыт ленинградской школы проектирования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (82). С. 211-216; Широковских М.С. Ленинградские ткани конца XX века как отражение молодежной моды // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XX международной научной конференции. 2017. С. 310-312; Широковских М.С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 424-432; Широковских М.С. Графическая речь: специфика набивных тканей фабрики имени Веры Слуцкой в 1980-1990-е гг. // Месмахеровские чтения – 2020. Материалы международной научно-практической конференции. 2020. С. 150-154.

И. Алова, И. Иконникова, начали свою профессиональную деятельность в качестве художников по тканям.

Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой – одно из ведущих предприятий текстильной промышленности во второй половине XX в. Ткани фабрики были хорошо известны не только на северо-западе страны, но и далеко за ее пределами. Качественные ткани с актуальными рисунками пользовались спросом в Средней Азии, на Кубе, в Таиланде, Марокко, Сингапуре, Афганистане; кроме того, они экспортировались в страны Прибалтики, Белоруссию, Чехословакию, Финляндию[485].

По признакам выработки и потреблению ткани платьевой группы делятся на летнюю демисезонную и зимнюю подгруппы. В летнюю входят маркизет, вуаль, мальта, майя, батист. В демисезонную подгруппу входят шерстянка, креп, кашемир, поплин, гарус. Зимняя подгруппа объединяет фланель, бумазею, байку[486]. Рисунки маркизета легки, не загружают ткань, не скрывают естественный муар ткани. Наиболее близка к маркизету по выработке вуаль, но рисунки на ней мельче, чем на маркизете.

Ассортимент фабрики им. В. Слуцкой состоял из плательных и портьерных тканей (илл. 87). Рисунки этой фабрики были результатом сложной системы, включающей условия промышленного предприятия, требований контролирующих организаций и творческих разработок художников (илл. 88–90). Художники работали согласно плану, который распределялся главным художником один раз в квартал.

Варьирование тем растительного и животного мира – одно из ведущих направлений в дизайне текстиля. С 60-х гг. XX столетия тема природы была переосмыслена художниками по тканям и, наряду с этническим орнаментом, заняла достойное место в ассортименте советских тканей. Декоративные и плательные ткани — особенные по своему строю и внутреннему смыслу произведения орнаментального искусства, и для их проектирования необходим подготовительный этап. В 1970-е гг. на

[485] Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 205.
[486] Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей… С. 94.

выставках рядом с готовыми тканями московских текстильных фабрик уже экспонировались предварительные зарисовки, выполненные художниками. В этом отношении особенно интересны работы Натальи Жовтис, которая на протяжении нескольких лет была главным художником шелкоткацкого комбината «Красная Роза». В 1971 г. в Никитском ботаническом саду она выполнила графические зарисовки стволов и коры деревьев, уделив особое внимание их структуре и фактурной поверхности. Художница сделала много зарисовок камней, которые впоследствии были переработаны в рисунок для шелковой ткани «Яшма». Мастерство графической и полихромной интерпретации присутствовало в подготовительных набросках и раппортных рисунках тканей многих художников комбината «Красная Роза»: Е. Борзаковой, Г. Хромышевой, И. Емельянович, Т. Блиновой. В их работах природа рассматривается уже не просто как тема для создания декоративной плоскостной композиции, а как некий биологический материал, и рисунки тканей, созданные в подобном контексте, включают уже не флоральные и зооморфные мотивы, а их «биоструктуры».

Главенствующая роль государства в процессе регулирования моды обернулась в Советском Союзе увеличением сети контролирующих организаций, но в конечном итоге дома моделей и художественные мастерские фабрик подстраивались под общемировые модные тенденции, и различие между «западной» и советской модой зачастую оказывалось незначительным[487]. Главной организацией в области моделирования одежды и пропаганды моды в СССР был утвержден ВИАлегпром. Его ежегодные издания и рекламные фильмы давали прогноз развития моды на два года вперед. Основные направления проектирования тканей, швейных и трикотажных изделий, обуви и галантереи ВИАлегпром пытался согласовать, предлагая характерное направление моды, основанное на принципах ансамблевого моделирования. Эстетическая комиссия сначала утверждала «направляющую коллекцию» по тканям, а

[487] Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР… С. 15.

потом одежду из них[488]. В 1970-х гг. ВИАлегпром организовал выставки-ярмарки, которые проводились в его здании дважды в год и на которых фабрики представляли свою продукцию и обсуждали возможности сотрудничества с представителями торговли. Ткани ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой были результатом отлаженной системы производства и, с одной стороны, соответствовали требованиям контролирующих организаций, с другой – являлись своеобразным отражением культуры Северной Столицы, так как были представлены не только в универмагах города (Василеостровский, Фрунзенский, Гостиный Двор), но и в выставочных залах Союза художников[489].

В 1960–70-е гг. рисунки ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой еще не включали орнаментальные переработки природных фактур, работа велась в основном с растительными мотивами. В этот период применялся аппрет и тиснение, обогатившие поверхность ткани за счет дополнительного рельефного рисунка (илл. 91).

В 1980–1990-е гг. растительные мотивы продолжали оставаться одним из ведущих направлений развития ситцепечатного рисунка, но в большей степени зависели от модных тенденций десятилетия. Яркие (иногда неоновые) оттенки; сочетания цветов, считавшиеся ранее негармоничными; экстравагантность и стремление к уникальности, идеально рифмующиеся с атмосферой дискотек – все это формировало образный и колористический ряд тканей (илл. 92). Классические твидовые рисунки стали основой для укрупненного набивного орнамента, ярким примером этого метода является ткань «Протон» (илл. 93). В русских ситцах всегда присутствовали ткани с изображением роз, но в ленинградской интерпретации 1980-х гг. они выглядели нетрадиционно: маркизеты и саржа оформлялись соцветиями роз, нанесенными блестящей пастой (илл. 94).

Во второй половине XX в. часть ассортимента фабрики составляли ткани для детской одежды (илл. 95). Известно, что в 1965 г. из 265 новых рисунков только 60

[488] Там же. С. 141, 143, 148.

[489] Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 10, 16, 200, 201.

принадлежало к группе детских тканей[490]. Ткани для детской одежды, несомненно, оказывают влияние на формирование эстетической культуры молодого поколения, поэтому их производство – большая ответственность как для художников, так и для технического персонала. При разработке рисунка ткани автор должен в первую очередь определить возрастную группу предполагаемого «потребителя»: ясельная, дошкольная, младшая школьная, подростковая. На первые две группы «мода взрослых» не оказывает существенного влияния. Кроме того, одежда из этих тканей практически ежедневно подвергается стирке, в связи с чем для решения композиции рисунков тканей целесообразно использовать пастельную группу цветов с активным введением белого[491]. Основа выразительности детских тканей базируется на характерной стилизации орнаментальных мотивов и грамотно подобранной цветовой гамме. Чистые спектральные цвета и их сочетания вполне допустимы в тканях для дошкольной, младшей школьной, подростковой групп. Общее требование для всех детских тканей: отсутствие черного цвета и оттенков серого. Что касается тематики рисунков, то, несмотря на ограничения, связанные с назначением подобных тканей, их сюжетный ряд весьма разнообразен: от героев сказок до простейших вариаций полос и клетки.

По словам петербургского художника Ирины Иконниковой, которая работала на фабрике с 1985 г. до ее закрытия, ткани детского ассортимента не были для ее коллег самой интересной задачей; их творческие качества лучше проявлялись при разработке рисунков для маркизета, вуали, штапеля. Ассортимент детских тканей был слишком специфичен, казался им ограниченным слишком узкими рамками. Тем не менее даже те ткани, которые сохранились в альбомах фабрики, представляются нам интересными, оригинальными и в то же время отразившими свое время. Детский ассортимент фабрики им. В. Слуцкой состоял в основном из фланелевых тканей и тканей различных структур (например, «соломка»).

---

[490] Там же.

[491]Малахова С., Журавлева Т., Козлов В. Художественное оформление текстильных изделий. М.: Легпромбытиздат, 1988. С. 187.

В 1960–70-е гг. тематика традиционной «фланели» – это бесконечные вариации темы игрушек (лошадки, куклы, плюшевые медвежата, паровозы, мячики, спасательные круги) и героев сказок (Буратино, оловянные солдатики). Выпускались и ткани с растительными мотивами, для которых был характерен небольшой раппорт (ягоды, ромашки, тюльпаны и пр.). Сохранились образцы с изображением детских игрушек, в рисунках которых отчетливо прослеживается связь с народной (дымковской) игрушкой. Для всех рисунков фланели этого периода характерно совмещение основного мотива с геометрическими элементами (или сеточкой, плетенкой), создающими сплошной застил всей поверхности ткани. Их колористическое решение было основано на двух-трех (очень редко четырех-пяти) цветах; преобладали ткани с белым фоном.

Хлопковые ткани иных структур («со стойким тиснением, «соломка» и пр.) также становились основой для детского ассортимента. Их тематика и цветовой диапазон были подобны традиционной фланели: цирк, правила движения, алфавит, спорт, игрушки.

В 1980–90-е гг. ассортимент детских тканей был дополнен сюжетными раппортными рисунками (илл. 96, 97). Об этом свидетельствуют сохранившиеся эскизы тканей Ирины Аловой, которая работала на фабрике с 1985 г. Ее рисунки для детских тканей, выполненные гуашью по белой бумаге, состояли из участков цвета, различных по светлоте и масштабу; ритмический строй ее работ отличался повышенной динамичностью. Эти эскизы отражают характерную для И. Аловой легкость в передаче формы, в них чувствуется «рука автора», свободное владение кистью, пятновым приемом. Сюжеты ее текстильных композиций позитивны: ослики, петушки, львята, утята, кисти и палитры, цифры и зонтики — все окрашено в чистые яркие цвета. Сама трактовка орнаментальных мотивов актуальна для конца 1980-х – начала 1990-х гг., отправной точкой для работы были скорее герои мультфильмов, чем наследие прикладного искусства или предыдущие наработки ее коллег.

Особого внимания заслуживает художественное оформление фланелевых тканей, выпущенных в начале 1990-х гг. Отдельную группу рисунков составляли рассыпанные

по белому фону хорошо прорисованные мелкие элементы, информационно насыщенные и в то же время ограниченные двумя-тремя цветами. Для их оформления художники взяли за основу изображения цыплят и утят, игрушек (юла, автомобили), фруктов (груши, яблоки), элементов одежды (варежки, шапочки, ботинки), растений.

В самостоятельную подгруппу можно выделить фланели с геометрическими орнаментами, для которых характерно равномерное заполнение плоскости фона мелким точечным рисунком («пшено»), решенным по тону контрастно к плоскости фона.

Фабрика им. В. Слуцкой выпускала в данный период и фланелевые ткани с активным по цвету фоном и незначительным по объему включением белого. В альбомах образцов сохранились подобные ткани с различной тематикой рисунков (грибы и листья, конверты с индексом, вариации на тему сказок А.С. Пушкина, цирк и зоопарк, народная игрушка, геральдические мотивы и пр.).

В целом для тканей детского ассортимента фабрики им. В. Слуцкой были характерны различные соотношения плоскостей фона и масштабов узора и легко читаемый композиционный строй раппортной сетки. Отдавалось предпочтение плоскостной трактовке мотивов. Что касается колорита данной группы тканей, то, как и во всей сезонной коллекции, основная работа проводилась колористом фабрики, который совместно с художником определял направление и характер рисунка, обсуждал детали отдельных форм. Окончательное утверждение рисунков происходило на просмотре художественным советом Главного управления хлопчатобумажной промышленности[492]. Большинство рисунков, получивших на выставкоме фабрики «отлично», представляли собой оригинальные и эффектные разработки художников, они были тесно увязаны с фактурой ткани, ее пластическими особенностями, назначением будущего изделия. Возможность их реализации именно в качестве

[492]Бацын Н.П. Колористическое оформление хлопчатобумажных тканей. Конспект лекций. М.: Гизлегпром, 1952. С. 23.

рисунков для тканей детского ассортимента была продиктована технологическими возможностями данного производства.

В специальной литературе1970-х гг. справедливо отмечалось, что для тканей фабрики им. В. Слуцкой характерно «чувство современности»[493]. На исходе XX в. эта тенденция усилилась в связи с рядом факторов. Влияние «западной» моды, которое в предыдущие два десятилетия не акцентировалось, открыто признавали. Мода в Советском Союзе была тесно связана с политикой, и с первых лет советской власти велись поиски собственного творческого источника, не связанного с западной «буржуазной» эстетикой[494]. Превращение моды в инструмент регулирования частной жизни сделало недопустимыми такие ее качества, как экстравагантность и сенсационность, но закрепило такие свойства, как удобство, функциональность, гигиеничность[495]. Государством была поставлена цель: отражать достижения советской промышленности, а не достижения отечественного дизайна и моделирования костюма, поэтому ключевым моментом стал «госплан», а не творчество дизайнеров. Мода, как и экономика, была плановой, и первым этапом этого плана было утверждение цветовой гаммы; за ним следовала перспективная разработка рисунков и фактуры тканей. После утверждения перспективной коллекции тканей и материалов обсуждались силуэты и конструкция. В итоге создавалась «направляющая коллекция» для предприятий легкой промышленности и швейных фабрик. Таким образом, художественное оформление тканей было важной частью системы прогнозирования и создания моды. Но к 1980 г. система, основанная на крупном фабричном производстве и плановой экономике, не справлялась с удовлетворением спроса (при этом возникло такое явление, как «затоваривание»).

[493] Там же. С. 168.
[494] Винченко И.З. Советская мода периода «оттепели»: концепция и пути реализации…
[495] Винченко И.З., Гмырак А.Н. Концепция советского вкуса в моде и потребительской культуре периода оттепели…

Далеко не все предприятия следовали методическим указаниям, разработанным специалистами ВИАлегпрома, в связи с чем готовые изделия – ткани и одежда – получались безликим и неинтересными. Но продукцию фабрики им. В. Слуцкой это явление затрагивало лишь частично, приоритетными направлениями являлись выпуск маркизета, батиста и плотных хлопковых «курточных» тканей для молодежной одежды, а их рисунки всегда оформлялись с особым вниманием.

Коллектив художественной мастерской фабрики (илл. 98, 99) осуществлял проектную работу в несколько этапов, первым из которых было изучение последних тенденций моды. Московский искусствовед Алла Александровна Щипакина дважды в год проводила лекцию для художников с показом европейских модных журналов, слайдов и образцов импортных тканей, приобретенных специалистами Торгово-промышленной палаты СССР на зарубежных выставках.

Рассматривая вопросы проектной практики на советских фабриках, следует вспомнить и о работе Центрального проектно-конструкторского технологического Бюро Минтекстильпрома (в некоторых источниках упоминается как Специальное художественно-конструкторское бюро или Центр моды Минлегпрома РСФСР; создано Аллой Ивановной Левашовой). Группа искусствоведов, художников, модельеров работала над проблемой преобразования общемировых модных тенденций в промышленные коллекции для советских текстильных предприятий. Специалисты бюро проводили большую работу по изучению актуальных направлений; собственные теоретические разработки они дополняли иллюстративным материалом, имеющим практическую ценность. Художники бюро Оксана Козлова, Елена Васчинская, Наталья Белинская, Владимир Башлыков выполняли по одной композиции с перспективными рисунками текстиля на моделях одежды (в месяц бюро представляло четыре планшета с образным решением сезона). Сфера научных интересов искусствоведа бюро Аллы Щипакиной включала не только проблемные вопросы моделирования, но и разработки по концепциям создания молодежной одежды, специфики ее художественного

проектирования и конструирования, создание принципиально новых видов одежды. Кроме того, она работала над проблемой использования народных традиций в современном костюме; проблемой определения роли костюма в формировании окружающей среды и влияния производственно-бытовых условий на костюм. А. Щипакина в конце 1980-х – начале 1990-х гг. представила серьезные предложения по обновлению структур и художественно-колористических решений текстильных материалов.

Признание молодежи как самостоятельного социально-культурного образования в нашей стране представляло собой длительный процесс, растянувшийся на десятилетия. При этом существование такой потребительской группы, как дети, было признано в первые годы советской власти и к 1980 г. сопровождалось устойчивой системой ГОСТ.

В Европе молодежь стали выделять в отдельную группу в начале XX в.[496], а в конце 1950-х гг. уже делала свои первые шаги индустрия тинэйджеров. Мари-Доминик Лельевр в биографии Ф. Саган отмечает: «Молодежь, с ее стилем жизни, с манерой одеваться, контркультурой и идолами, еще не появилась… Молодость пока представляла собой лишь возрастную категорию – не социальный класс. У нее еще не было социального языка, одежды, морали. На фотографиях того времени молодые девушки вроде Флоранс Мальро и Франсуазы Саган одеты как дамы: в юбках ниже колен, пальто и свитерах они выглядят старше своих лет и похожи на собственных матерей»[497].

В 1950-е гг. в Советском Союзе все выглядело примерно так же, но если в следующем десятилетии западное общество признало молодежную моду как продукт молодежной культуры и создало индустрию по производству одежды[498], то в нашей

[496]Буфеева И.Ю. К истории молодежной моды. Век джаза // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. СПб.: СПГУТД, 2010. С. 415-423.
[497]Лельевр М.-Д. Франсуаза Саган. М.: Эксмо, 2010. С. 49, 50.
[498]Моор С.М. Источники зарождения молодежной культуры и ее влияние на развитие молодежной моды // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2010. № 4. С. 43-48.

стране появились «стиляги» – элитарная группа, которая, как считалось, чужда советскому обществу. В истории советской моды они оставили заметный след именно благодаря порицанию и осуждению[499].

Закономерность такого явления, как молодежная мода, не вызывает сомнения, и в сфере проектирования рисунков для тканей данное направление является ведущим. Современная молодежная культура продуцирует художественные образы, которые впоследствии внедряются в массовую культуру. В начале XXI в. шоу-бизнес и значительная часть промышленности ориентированы именно на молодежь. В советский период в нашей стране при производстве тканей учитывались две группы – взрослые и дети. При этом детская группа была сформирована уже в первой половине XX в., и главным достоинством детских тканей был не ответ модным тенденциям, а соответствие ГОСТ. Ленинградский Дом моделей одежды выпускал иллюстрированное приложение к журналу «Моды», в котором были представлены образцы моделей для детей и даны характеристики актуальных тканей. Существование такой группы потребителей, как «молодежь», было признано далеко не сразу. В советских периодических изданиях юношам и девушкам отводилось несколько страниц в разделе «детская мода»; как правило, это были вариации костюма для выпускного бала или «одежда для труда». Первая коллекция молодежной одежды вышла в Советском Союзе в 1975 г., но задумались над проблемой нового направления после Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 г.

В советских периодических изданиях молодежной группе начали уделять внимание с средины 1970-х гг. В этот период в модных прогнозах и методических указаниях рекомендации «для молодых» уже были вынесены в отдельный блок[500]. В периодике 1980- х гг. авторы констатируют, что реальные потребности молодых почти

[499] Карпова Ю.Б. Молодежная мода в официальной сатире на примере журнала «Крокодил» // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 189, 2010. С. 39-45.
[500] Мода-76. Методические указания / В.Н. Кучин, М.В. Антонова, К.В. Кудряшов, А.И. Соколов. Л.: Ленинградский дом моделей одежды, 1976. С. 13; Мода-77. Методические указания / В.Н. Кучин, М.В. Антонова, К.В. Кудряшов, А.И. Соколов. Л.: Ленинградский дом моделей одежды, 1977. С. 12.

не учитываются и между возрастающими запросами и существующим рынком образовалась пропасть[501]. Большое влияние на текстильную промышленность оказывала и система контроля качества, выраженная в многочисленных «утверждениях» рисунков, моделей и силуэтов, поэтому сроки внедрения новых образцов иногда так растягивались, что готовые изделия на момент выпуска уже выходили из моды. Советская мода была ближе к мировому уровню, чем технология на швейных предприятиях[502].

Обратимся непосредственно к вещественным источникам. В уцелевших ассортиментных альбомах фабрики им. В. Слуцкой есть образцы плотных хлопчатобумажных тканей саржевого переплетения с разнообразными композициями плоскостного характера. Основную орнаментальную группу формируют шрифтовые композиции, из которых наиболее выразительны разработки И.В. Аловой и И.М. Иконниковой (четкие и ясные формы были выполнены в технике, имитирующей линогравюру и фактурные отпечатки). Шрифтовые орнаменты этого периода весьма разнообразны по стилистике: от псевдоготических витиеватых «буквиц» до современных монограмм художников. Группа тематического орнамента сформирована сложно-композиционными мотивами, в их вариациях просматриваются несколько основных образов: геральдика, «твидовые» рисунки, знаки зодиака.

Все эти ткани соответствовали перспективному направлению развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов для молодежной одежды во второй половине 1980-х гг.[503] В большинстве своем они

[501] Зимин С.М., Мотяшов А.П., Романов В.М. Молодежная мода и торговля // Новое в жизни, науке и технике. Серия: Торговля и бытовое обслуживание. М.: Знание, 1988. 64 с.
[502]Андреева И.А. Мода и культура одежды. М.: Знание, 1987. С. 58.
[503] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1985 год / Министерство легкой промышленности СССР, Науч.-техн. совет. Эстет. комис. по вопросам моды и культуры одежды. М.: ВИАлегпром, 1983. С. 29; Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1986 год / Министерство легкой промышленности СССР, Эстет. комис. по вопросам моды и культуры одежды. М.: ВИАлегпром, 1984. С. 20-26; Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1987 год / под. ред. Л.Ф. Демиденко. М.: ВИАлегпром, 1985. С. 8.

представляли формоустойчивые ткани с гладкой или мелкорельефной поверхностью, образованной полотняным, саржевым или диагональным переплетением.

В 1980-х гг. авторы «высокой моды» все чаще обращались к уличной моде как к источнику вдохновения, при этом эстетический опыт молодежных субкультур выступал двигателем модных инноваций. В этот период молодежные субкультуры формировались не на основе музыкальных стилей и их эстетики (как в 1950–1970-е гг.), они строились на популярных в молодежной среде видах спорта, которые также формировали собственные стиль и моду[504]. Плотный, рельефного переплетения хлопок с эффектным рисунком и легкий маркизет с контрастными матово-блестящими поверхностями отвечали запросам молодых потребителей, соответствовали их необычайной восприимчивости. Раппортная сетка исследованных тканей строилась на использовании простейших схем (расположение мотивов по диагонали и в шахматном порядке), но за счет различного масштаба рисунков, детальной проработки или, напротив, условности их ритмический строй отличался динамичностью (илл. 100–102).

Пристальное внимание в рекомендациях ВИАлегпрома на 1986 г. было уделено оформлению тканей и материалов для молодежной одежды и обуви. Необходимо отметить, что в 1980-е гг. отношение к «моде для молодых» меняется. Сам факт признания их права на собственную моду свидетельствует об ослаблении и скором распаде политической системы. Для молодежной одежды предлагается не только отдельная группа рисунков (под девизом «Дизайн»), но и оформление искусственных и синтетических материалов. Новыми являлись и рекомендации для монораппортных сюжетно-тематических рисунков и рисунков с символикой для штучных изделий[505].

В настоящее время мода ориентирована в большей степени на молодое поколение; новации в сфере текстильного дизайна и моделирования в первую очередь

[504]Добромыслова И.Г. Молодежная мода как культурно-эстетический феномен: автореф. дис. … канд. философ. наук: 09.00.04. М., 2000. С. 7.

[505] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1986 год… С. 26, 27.

воспринимаются потребителями в возрасте до двадцати лет и уже потом их родителями. Проекты оформления плательных, рубашечных и курточных тканей, разработанные ленинградскими художниками на фабрике им. В. Слуцкой в 1980–1990-х гг., были адресованы всем группам потребителей и представляли собой весьма актуальный дизайн, отражающий события в обществе, экономике, природе. В рассматриваемый период методика разработки каждой новой коллекции рисунков на предприятии была четко выстроена, и художники предлагали авторские разработки в рамках этой методики согласно требованиям моды. При этом нельзя не учитывать и состав художественной мастерской, часть которого составляли выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, где образовательная программа на протяжении десятилетий формировалась в тесной взаимосвязи с производственной базой. Лекции для художников по ознакомлению с основными трендами проводились не только на фабрике им. В. Слуцкой, но и на шелкоткацких (Красноярском, Нарофоминском, Кержачском, фабрике «Красная Роза») и хлопчатобумажных (Щелковском, Глуховском, Серпуховском, Чебоксарском, Барнаульском, Камышенском) комбинатах. Но, по мнению Аллы Щипакиной, именно фабрика им. В. Слуцкой выпускала современные ткани. Искусствовед отмечает не только прекрасную колористику «ленинградских ситцев» (это объяснялось красителями), но и особый композиционный строй раппортной сетки, более свободный по сравнению с тканями московских фабрик, в котором, тем не менее, прослеживалось сложное композиционное решение. Проекты ленинградских художников демонстрировали дизайнерское отношение к вопросу декоративности, в их рисунках отчетливо выделяются шрифтовые мотивы и природные структуры.

Как отмечает в своем исследовании Г.О. Пархаев, одни из первых вариантов применения шрифта в текстиле связаны с военной атрибутикой в эпоху Римской империи в I в. до н.э. В XIX столетии в европейских тканях шрифт лишился смысловой функции и отдельные литеры применялись как самостоятельные орнаментальные

элементы[506]. В отечественных тканях шрифт стал играть заметную роль в 1920–1930-е гг., когда на государственном уровне проводилась идеологизация текстильного рисунка и тектоника вещи целенаправленно игнорировалась ради достижения политических целей[507]. В тканях конца XX в., произведенных на фабрике им. В. Слуцкой, шрифт также стал одним из средств декора. Обзор тканей показывает, что среди специалистов художественной мастерской существовал явный интерес к разработке разнообразных шрифтов и экспериментальной типографике.

Проектирование декоративного шрифта возможно для конкретного задания или дизайн-объекта, в том числе проекта ткани. Исследователи отмечают, что сферу проектирования декоративных шрифтов можно использовать как «площадку для игры с конструкциями, эмоциями, формами, образами»[508]. В этом отношении наиболее показательными представляются нам ткани «детской группы», в рисунках которых хорошо читаемые буквы и надписи, дополненные тематическими изображениями, выглядят вполне обоснованно. В них присутствовало стилистическое единство рисунка и шрифта.

Значительный интерес представляет опыт использования шрифтовых форм в тканях для одежды «молодежной группы». Сохранились ткани выпускниц кафедры художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, которые после окончания вуза были распределены на фабрику им. В. Слуцкой. По эскизам Ирины Аловой были произведены ткани с орнаментальным мотивом, в основу которого художница заложила собственную монограмму. В этом образце хорошо читается взаимосвязь между пластическим решением шрифта и предполагаемой техникой исполнения (илл. 103).

---

[506] Пархаев Г.О. Принципы и методы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций… С. 20, 22.

[507] Бесчастнов Н.П. Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России… С. 16.

[508] Долгих М.Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 43-55.

В тканях шрифт носит декоративный характер. С одной стороны, декоративность шрифта противоречит его назначению, усложняет графику букв, затрудняет удобочитаемость[509]. С другой стороны, именно декоративность становится тем основным приемом, на котором строится текстильный орнамент, созданный на основе шрифта. В проектных разработках Ирины Иконниковой композиции составлены из целых слов (названий месяцев), которые поставлены на расстоянии друг от друга либо сплошным застилом покрывают всю плоскость ткани. Шрифт в этих тканях становится средством художественного самовыражения, он сохраняет легкость работы кистью (илл. 104).

В ряде текстильных рисунков шрифт не выступает носителем знакового начала и переходит в длинные (или, напротив, короткие и разорванные) цепочки букв. Они выполнены без какой-либо связи с алфавитом, прочитать их невозможно, но они соответствуют требованиям текстильной композиции: в них отсутствует светотеневая моделировка.

В процессе работы над раппортными композициями художники обращались к истории шрифтовой культуры, в частности, к вариантам готического письма. Итальянская вариация письма, угловатая и остроконечная, возникла в XI в. на базе латинского алфавита. Позднее появились и другие его разновидности, например, так называемая «фрактура», которая широко применялась в Средние века и была утверждена в качестве официального печатного шрифта в начале XVI столетия. В Германии фрактура оставалась основным шрифтом до 1945 г.[510] Сохранившиеся образцы ленинградских тканей демонстрируют развитие темы готического письма: буквенные элементы сочетаются в текстильных рисунках с усложненными вензелями в готическом стиле (илл. 105).

[509] Долгих М.Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата… С. 53.
[510] Вельдина Ю.В., Олейникова А.А. История немецкой письменности и эволюция шрифта // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2019, март. № 3. С. 176-180.

В отдельную группу можно выделить рисунки тканей, в которых использованы геральдические мотивы и эмблемы. Подобные рисунки наносились на формоустойчивые хлопчатобумажные ткани с мелкорельефной поверхностью, образованной саржевым переплетением, или на полупрозрачные. Печать в большинстве случаев осуществлялась краской с эффектом «металлик» (илл. 106).

Рассмотрим три характерных примера ленинградского текстильного дизайна на тему геральдики. В первом из них в качестве отправной точки использованы гербы русских городов, например, герб Ярославля (щит с медведем, который держит секиру на длинной рукоятке). Аналогичные рисунки были разработаны в этот период и художниками Калининского хлопчатобумажного комбината (Тверь); в композиции геральдических «щитов» были включены тексты с названиями городов. В ленинградском дизайне надписи отсутствуют, его отличает лаконичность трактовки, контрастность изображения и высокое качество основы, на которой выполнена печать.

Отдельного внимания заслуживает образец с рисунком, в котором читается тема почты: автор совместил здесь силуэты почтовых рожков, голубей, несущих в клюве письмо, и «зубцовку» (перфорацию края) почтовой марки. Интересной представляется интерпретация темы знаков зодиака, воплощенная через изображения созвездий и их символики в астрологии (илл. 107).

В 1985 г., когда И. Алова и И. Иконникова приступили к работе на фабрике в качестве художников, в моде уже присутствовали три группы модных цветов (под девизами «Акварель», «Фреска», «Ярмарка»); были рекомендованы набивные рисунки под девизами «Конструктивизм», «Ярмарка», «Романтика»[511]. В этот период в ассортименте фабрики присутствовали лаконичные с контрастным цветовым решением ткани с четкими линиями и крупными плоскостями локальных цветов. Рисунки с сюжетными и растительными мотивами, изысканными, как произведения модернистов,

[511] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1985 год… С. 19, 21.

для которых была характерна условность и обобщенность трактовки, также составляли часть ассортимента. Для оформления легких тканей (таких, как маркизет) в 1985 г. использовали рисунки с редкой рассадкой тщательно проработанных в графической манере мотивов. Подобные орнаменты в рекомендательных брошюрах ВИАлегпрома были отнесены к группе «Романтика».

Авторская манера Ирины Аловой проявилась в многочисленных вариациях со шрифтовыми композициями и «плетенками», композициями на тему «Город» (илл. 108), «Невская волна» (илл. 110), напоминающих линогравюру рисунках, абстрактных изображениях (илл. 109, 111), основанных на графических эффектах (градиент, брызги и пр.).

Судя по альбомам оригинальных образцов данной фабрики, в 1980-х гг. в художественно-колористическом оформлении маркизета, вуали, батиста, детских и сорочечных тканей отчетливо выделяется и тема биологических структур. Ткани, выполненные на данной фабрике, имеют небольшой раппорт, что обусловлено их назначением – все это ткани для одежды. Их колористическое оформление редко превышает два-три цвета, но текстуры тканей, на которых напечатаны рисунки, весьма разнообразны (илл. 112, 113).

«Биоструктуры» – это условное название для группы мотивов, разработанных на основе образов живой и неживой природы. Определяющим признаком для отнесения к этой группе является не тематика, а приемы проектирования: художник трансформирует не объект целиком, а его внутреннюю структуру, фактуру поверхности, рельеф, природный рисунок. Отправной точкой для работы может быть изображение клеточного строения какого-либо организма, рисунок на шкуре животного, рыбья чешуя, срез камня, оперение птиц, различные плоды и цветы в разрезе, сетчатый каркас растений, паутина, элементы скелета (например, кораллы).

В заключительных брошюрах ВИАлегпрома (начало 1990-х гг.) для летних и хлопчатобумажных комплектов предлагались вуаль и маркизет в набивном оформлении.

Ткань фабрики им. В. Слуцкой «Сиблон» отмечена как эталонный образец[512]. Кроме того, было уделено внимание одежде для летнего отдыха, комплектам для занятий спортом. В них отмечалась актуальность объемных легких двусторонних курток, плотно облегающих фигуру комбинезонов и плотных формоустойчивых тканей из хлопчатобумажной и смешанной пряжи, а также тканей с включением эластичных волокон[513].

В 1990 г. для набивных рисунков были характерны изображения фантастических цветов, бабочек, птиц, водорослей, раковин, ювелирных изделий, фактура природных материалов[514]. На 1991 г. были рекомендованы рисунки под девизами «Новаторство» (авангардные течения в искусстве 1920–1930-х гг.), «Аскетизм» (имитация зернистой и шероховатой поверхности природных и обработанных материалов), «Синтез» (фольклорные мотивы, стиль ретро, мода улицы)[515]. Отмечена актуальность тканей с эффектом блеска, полученным за счет новых видов печати (перламутровой, цветными пигментами, фольгой типа «Дайна»)[516]. Разработки И.М. Иконниковой в области проектирования рисунков для молодежной одежды неоднократно получали положительную оценку худсовета фабрики. Ее шрифтовые композиции применялись в оформлении плотной ткани «Зенит», из которой шили куртки и брюки; отдельного упоминания заслуживают и ее сюжетно-тематические рисунки для более тонких тканей (илл. 114).

---

[512] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1991 год / Министерство быт. обслуж. населения РСФСР. Центр. опыт.-техн. швейн. лаб.; исполн. Г.Г. Лазарева и др. М.: ЦБНТИ, 1990. С. 11.

[513] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1991 год… С. 18, 19, 23.

[514] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1990 год / Министерство быт. обслуж. населения РСФСР, Центр. опыт.-техн. швейн. лаб. М.: ЦБНТИ, 1989. С. 15.

[515] Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1991 год… С. 4, 8, 13.

[516] Там же. С. 7.

В проектах набивных орнаментов, разработанных Ириной Иконниковой, прослеживается согласованность с ведущими направлениями набивных тканей конца 1980-х – начала 1990-х гг. В рисунках для тканей летней группы характер изображения плоскостный, предельно декоративный; преобладали простые четкие геометрические или стилизованные растительные мотивы, использовались контрастные цветовые сочетания. Мотивы были переданы энергичными крупными мазками, сохранена важная роль открытых участков фона. И. Иконникова использовала и технику коллажа при разработке набивных рисунков для молодежной и спортивной одежды.

Необходимо отметить и еще одну тематическую линию в набивных рисунках Ленинграда – парусный спорт. Еще в 1930-х гг. на фабриках им. П. Алексеева и им. В. Слуцкой появились ткани, оформленные композициями с изображением буеров, парусных и моторных судов (илл. 1, 2). В последней четверти XX в. эта тема была продолжена художниками советских фабрик.

В 1961 г. художница фабрики им. В. Слуцкой Н. Абрамова предложила композицию для ткани «Чио-Чио-Сан», которая была внедрена в производство (илл. 115). В этом оформлении появились парусники, напоминавшие о живописи импрессионистов. Технология нанесения рисунка на ткань и отлаженные цепочки поставок готовых тканей (например, в страны Средней Азии) были существенным препятствием для распространения сюжетных текстильных рисунков. Усложненные композиции появлялись перед партийными юбилеями и выставками, они выполнялись по специальному заданию, «для отчета» перед партийным руководством. Мотивы, которые авторы брали за основу, ограничивались набором «символов Революции»: крейсер «Аврора», соцветия гвоздик (как напоминание о демонстрациях), залпы салюта, геральдика СССР и пр. (илл. 116). В 1980-х гг. морские суда появились уже как отражение темы парусного спорта, особенно актуального в акватории Невы (илл. 117, 118), актуальные тенденции моды совпали в этот период с темой города.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнем, что в 1960–1970-е гг. ткани соответствовали направлению моды как по структурам, так и по художественно-колористическому решению; был налажен выпуск тканей со стойким тиснением. Раппортные композиции были разработаны с использованием флоральных мотивов и геометрических элементов; доля антропоморфных изображений и этнических орнаментов была невелика.

Набивные ткани, выпущенные фабрикой им. В. Слуцкой в 1980–1990-х гг., наиболее точно отражают основные направления молодежной моды. Проектные разработки художников фабрики в данный период значительно расширили функции хлопчатобумажных тканей, открыли некоторые их виды для интересующихся модой юношей и девушек. С точки зрения развития орнаментальных мотивов данный период можно рассматривать как этап концентрации творческих сил, свободного выражения индивидуальности, осознанного соответствия общемировым тенденциям. Рисунки создавались с использованием различных графических приемов, сочетаний фактур, разбрызгивания, штриховки, метода коллажа.

Шрифтовые, геральдические и биоморфные мотивы в рисунках тканей, произведенных в конце 1980-х – начале 1990-х гг., демонстрировали разнообразие художественных приемов. Важной характеристикой выступает их эмоциональное звучание, не требующее «расшифровки», извлечения смысла. Образ города был раскрыт в рисунках тканей за счет ассоциативно-образных изображений, тематически связанных с городом-портом, мореходством, Невой. На данный момент авторство большего числа разработок не установлено, но известно, что в числе авторов некоторых из оригинальных рисунков были выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Исследуемые ткани представляют опыт смежных искусств, необходимый современным дизайнерам на производстве, что в очередной раз доказывает необходимость изучения особенностей формирования отечественной художественно-промышленной школы.

3.4. Текстиль сувенирного характера: производственное объединение «Новость» в системе художественной промышленности Ленинграда[517]

Производство сувенирных «набойчатых» платков в России существует с XVIII в. В Москве над оформлением платков работали мастера Прохоровской Трехгорной мануфактуры, товарищества Даниловской мануфактуры, фабрик Котова, А. Гюбнера; во Владимирской губернии – мануфактуры Барановых в селе Карабаново Александровского уезда; фабрика Степана Посылина в Шуе, мануфактуры Зубкова в Иваново-Вознесенске. Помимо стандартных платков, изготавливаемых для ношения в повседневной жизни, фабрики выпускали платки с сюжетным рисунком, посвященным памятным датам. Такими событиями, запечатленными в текстиле, стали восшествие на престол Николая II в 1896 г., празднование 100-летия Отечественной войны 1812 г., 300-летия Дома Романовых. Большинство этих платков было изготовлено на крупной московской ситценабивной фабрике товарищества Даниловской мануфактуры. В советский период большинство текстильных фабрик продолжило работу.

Платок был частью традиционного русского костюма, и кроме декоративной функции он имел большое практическое значение: защищал от холода зимой и от

[517] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций: Широковских М.С., Бусыгина С.А. Художественные особенности платков ленинградской фабрики «Новость» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 4-2 (54). С. 211-215; Широковских М.С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2016. № 4 (56). URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025); Широковских М.С. Текстильные рисунки Бориса Мигаля для ленинградской фабрики «Новость» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2016. № 7-1 (69). С. 211-215; Широковских М.С. Платочные композиции Феликса Лейбовича для ленинградской фабрики «Новость» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2016. № 1–2. С. 248-257; Широковских М.С. Образ города в ленинградских сувенирных платках 1960-1980 гг. // Архетип ночи в мировой культуре: монография. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019. С. 235-243; Широковских М.С. Изменение ассортимента ленинградских текстильных фабрик в преддверии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXVII Международной научной конференции. СПб., 2024. С. 345-349.

солнечных лучей во время летних работ в поле. В Советском Союзе большое распространение имел массовый одновальный набивной платок, предназначенный для работы. Как правило, это был платок с мелким геометрическим или цветочным орнаментом, распределенным по узкой кайме. Достаточно вспомнить, какую часть от общего числа рабочего персонала советских промышленных предприятий составляли женщины, и станет ясно, почему именно платок повседневный был необходим, а платок декоративный (нарядный) уступал ему по тиражу и вниманию со стороны художников. Безусловно, для авторов разработка оригинальных художественных рисунков была работой более интересной, но производство диктовало иные задачи. Большинство изделий было рассчитано на использование в повседневной жизни, и лишь небольшая часть экспонировалась на республиканских и зональных выставках в творческих союзах.

Искусство текстиля (будь то серийный выпуск тканей или авторские произведения ручной работы) в советский период включало и сувенирную продукцию. Выпуском текстильных изделий с росписью в нашей стране занимались сорок девять предприятий[518]. Московский комбинат прикладного искусства ежегодно разрабатывал около трех тысяч «эталонов» для художественной промышленности и собственных творческих мастерских, текстиль составлял весьма характерную часть его ассортимента[519]. В комбинатах прикладного искусства сувениры выполнялись профессиональными художниками с профильным образованием. Центральное бюро научно-технической информации Министерства местной промышленности РСФСР нередко ставило одни и те же задачи как для производства сувениров, так и для изделий улучшенного качества, необходимых в быту и подарочных по характеру оформления. Фабрикам было рекомендовано развитие ручной росписи тканей, актуализация народного и классического искусства, развитие комплектного производства

[518] Елшанская Г.Н., Кулешова Н.М., Лагутичева В.М. Изготовление изделий из шерстяных тканей способом фотопечати в сочетании с ручной росписью // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. М.: Министерство местной промышленности РСФСР, 1983. С. 1-15.

[519] Три тысячи эталонов // Декоративное искусство СССР. 1971. № 1. С. 32-33.

малосерийных изделий[520]. Бюро настаивало на эффективном использовании производственных возможностей многопрофильных предприятий, формировании ассортимента изделий нового типа. В их оформлении необходимо было объединить приемы, способствующие впечатлению рукотворности и многовариантности (печать с машинной вышивкой, кружевом, строчкой по контуру рисунка, ручным плетением, ручной росписью или набивкой небольшими резными формами и пр.). Отмечалась также необходимость использования национального текстильного наследия[521].

Одна из задач сувенира – связь с коллективной культурной памятью[522]. Сувенир должен обладать местным своеобразием, логично обращаться к традициям местной культуры. В то же время к сувенирам можно отнести вещи различного происхождения и назначения, как бытовые, так и исключительно декоративные[523].

Текстильный сувенир в 1960–1980-х гг. был представлен галантерейной продукцией (прежде всего платками), а также комплектами салфеток, скатертями, панно-календарями. Платок стал традиционным атрибутом многих спартакиад и олимпиад, конгрессов и фестивалей. Техника художественной росписи являлась одной из самых распространенных в производстве сувениров, она занимала третью часть общего объема выпуска изделий народных художественных промыслов. Широкое распространение художественной росписи можно объяснить гибкостью этого производства, возможностью быстро менять тематическую линию и орнаментальный строй изделий.

Технология художественной росписи позволяла производить платки, шарфы и палантины не только на специализированных предприятиях, но и в отдельных цехах

---

[520] Елшанская Г.Н., Янченко В.Л. Изделия из хлопчатобумажных и шелковых тканей новых структур, разработанные с учетом современных требований и традиционных приемов декорирования // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. М.: Министерство местной промышленности РСФСР, 1986. С. 1-25.

[521] Елшанская Г.Н., Янченко В.Л. Изделия из хлопчатобумажных и шелковых тканей новых структур, разработанные с учетом современных требований и традиционных приемов декорирования… С. 2.

[522] Смолицкий В. Сувенир! Сувенир? Сувенир…

[523] Богуславская И. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров…

фабрик, комбинатов, объединений по всей территории Советского Союза (Москва и Московская область, Ленинград, Нижний Новгород, Владимир, Иваново, Тамбов, Пенза, Ростов-на-Дону, Саратов, Ставрополь, республики Средней Азии, Прибалтики, Белоруссия, Молдавия)[524].

Производство текстиля в советский период было связано с системой ГОСТ. Технические характеристики тканей, их структуры и материал утверждались сетью контролирующих организаций. То же можно сказать и о красителях, загустках, резервирующих составах. Так называемые «направляющие коллекции» (или серии) изделий художественных промыслов и сувениры разрабатывались в лаборатории художественного ткачества и росписи тканей Научно-исследовательского института художественной промышленности. Проектирование рисунков осуществлялось художниками данной лаборатории с учетом традиционных приемов декорирования на основе традиционной ручной набойки, вышивки, фигурной строчки или, напротив, с учетом новейших тенденций моды.

Приведем конкретный пример. В 1983 г. для расширения возможностей декоративного оформления ассортимента была проведена разработка технологии изготовления изделий из шерстяных тканей способом фотопечати в сочетании с ручной росписью. В лабораторных условиях проводились эксперименты по определению скорости диффузии (растекаемости краски) при свободной росписи по шерсти. На ткань способом фотопечати наносились одноцветные или двуцветные контуры рисунка хромовой печатной краской. Напечатанные образцы высушивались при комнатной температуре и расписывались вручную кислотными, антрахиновыми и активными красителями. После росписи образцы высушивались, обрабатывались паром, промывались, вновь сушились и гладились. Более трудоемкий способ двукратной

[524] Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры...

обработки паром был рекомендован при выпуске высокохудожественных изделий малыми сериями[525].

За проектной работой всегда следовало апробирование в производственных условиях на предприятиях Минлегпрома, которое включало экспериментальную работу с различными классами красителей; синтетическими и натуральными тканями. В результате за каждым рисунком закреплялись оптимальные для массового тиража цвета, характер стилизации, красители и ткани. В периодике Минместпрома были подробно описаны результаты этой работы, приведены рецептуры красителей, отмечены художники – авторы рисунков. Для апробации использовалась не только производственная база столичных фабрик, но и региональные предприятия (Горьковская художественная фабрика, производственные строчевышивальные объединения «Рязанские узоры» и «Калининские узоры», Тарусский экспериментальный завод, Пензенская фабрика игрушек и художественных изделий, Ивановская галантерейная фабрика № 2, Мытищинская фабрика художественной росписи тканей, Ново-Ногинская ткацко-отделочная фабрика, Производственное объединение «Донские узоры», Калужская и Тарусская фабрики художественной вышивки, фабрика «Крестецкая строчка» Новгородской области, Палехская, Шуйская, Ивановская, Холуйская строчевышивальные фабрики).

Выпуск сувенирной галантереи осуществляли и крупные столичные фабрики, производившие ткани. Эталоном, к которому впоследствии обращались несколько поколений художников-проектировщиков, стали платки Натальи Жовтис, выполненные на шелкоткацком комбинате «Красная Роза». Весь спектр проблем, связанный с композиционным построением текстильной плоскости сувенирного платка, художница решала за счет использования силуэтов архитектурных памятников, шрифтовых элементов из старинной книжной миниатюры, а также за счет актуальной в тот период

[525]Елшанская Г.Н., Кулешова Н.М., Лагутичева В.М. Изготовление изделий из шерстяных тканей способом фотопечати в сочетании с ручной росписью… С. 2, 3.

темы космоса. Наиболее интересны образцы «Москва» (1958), «150 лет Отечественной войны 1812 года» (1962), «Башни Кремля» (1964), «Слава космонавтам» (1963), «Останкинская башня» (1968). Четкость композиции была подчеркнута строгим языком графики: все образцы из серии «Москва» выполнялись в черно-белой тональности[526].

Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой также выпускала серии сувениров. И если в 1920–1930-е гг. сувенирные платки отражали пафос послереволюционных лет, то во второй половине XX в. идеологическая составляющая уступила место более свободным композициям. Известно, что в 1953 г. художник В.Н. Косович работал над проектами платков с мотивом «пейсли», и в этом же году была выпущена серия юбилейных платков в честь 250-летия Ленинграда[527].

В 1957 г. к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов специалистами художественной мастерской фабрики были подготовлены рисунки тканей с национальными мотивами (для костюмов советской группы участников фестиваля) и созданы образцы фестивальных сувенирных платков с оригинальными композициями (илл. 119).

Несколько платков находятся в коллекции Государственного Русского музея; они были представлены на выставке «Платки и шали в России XVIII–XXI вв. из собрания Русского музея» в 2019 г.[528] К этой группе изделий относится платок «Фестивальный», напечатанный на сатине. Композиция текстильного рисунка в этом образце отличается монументальностью: по диагонали расположено изображение девушки, у нее на голове крупные соцветия, в которые художник поместила надпись «мир» на разных языках. Здесь можно наблюдать обычный для заводских изделий поиск острого композиционного решения при ограниченном количестве средств – платок выполнен с использованием четырех цветов (красного, синего, черного, охры), а кайма оформлена

[526] Стриженова Т.К. Наталья Жовтис // Советское декоративное искусство. 1987. № 9. С. 109.
[527] Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива… С. 173.
[528] Ковалева Н.И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея… С. 172-188; Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея…

надписью «VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. За мир и дружбу. Москва. Август 1957».

В коллекции Государственного Русского музея есть образцы сувенирных платков для фестиваля, оформленные с использованием народного орнамента. В одном из таких произведений кайма и средник изделия заполнены изображениями танцующих в русских народных костюмах мужчин и женщин, а также соцветиями роз. Сувенирный характер изделия обозначен лишь в надписи, окаймляющей средник.

Особую роль в процессе работы над исследованием сыграли материалы Государственного архива кинофотофонодокументов: сохранились снимки, демонстрирующие процесс подготовки рисунков для фестиваля специалистами фабрики им. В. Слуцкой. На фото видны выполненные в натуральную величину эскизы платков, в которых заметна эмблема фестиваля – стилизованный в виде цветка земной шар, лепестки которого олицетворяли пять континентов[529]. Значительный интерес представляют частные собрания, в которых сохранились образцы текстильной галантереи с фестивальной тематикой и эскизы к ним[530].

Интернет-галерея «Leningrad art» представила в рамках отдельной выставки эскизы работ, выполненные художниками Т.Я. Шорр и И.П. Кустовой по заказу Организационного комитета по подготовке к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов (в основном это эскизы для полиграфии и текстиля). Кроме того, на выставке были показаны сувениры и платки с тематикой фестиваля. Платочные рисунки из этой коллекции были созданы по классической схеме. Кроме официального символа в платках заметен и главный лозунг: «За мир и дружбу!» Отчетливо выражена в этой коллекции и тема народного искусства, раскрытая через мотивы дымковской игрушки и русского кружева. Эскиз платка, выполненный гуашью[531], также содержит

[529] Автор эмблемы Константин Кузгинов.
[530]Прикладное искусство: каталог [Электронный ресурс] // LeningradArt.com: [сайт]. URL: http://leningradart.com/catalog/3_5/ (дата обращения: 15.01.2024).
[531] Авторы Т.Я. Шорр, И.П. Кустова.

изображение женщины в народном костюме, расположенное по диагонали; фон вокруг фигуры заполнен флагами европейских государств, изображениями «голубя мира» и многочисленными переводами слова «мир» на несколько языков. В одном из платков обозначена тема столицы, где проходил фестиваль: стилизованные изображения башен и церквей Московского Кремля собраны в центральной части изделия. Интересен и платок с диагональной композиционной схемой, где волнообразные полосы, окрашенные в цвета официальной символики, дополнены эмблемой фестиваля. На данный момент не удалось установить, каким именно предприятием были выпущены платки из этого частного собрания, но очевидно, что орнаментальные мотивы (дымковская игрушка, архитектура Москвы) были выбраны согласно методическим рекомендациям ВИАлегпрома (илл. 121). Подготовку сувенирных платков с символикой фестиваля осуществляли и другие ленинградские фабрики (илл. 120).

В 1967 г. на фабрике им. В. Слуцкой была создана серия платков «к пятидесятилетию советской власти» (илл. 122). А в середине 1980-х гг. художники этого предприятия выполняли специальный заказ на разработку серии текстиля подарочного характера для универмага «Гостиный двор»; проекты были выполнены по мотивам гжельской керамики.

Текстильная галантерея производилась и в Ленинградской области. Филиалы и отдельные цеха были в Токсово, Луге, Вырице. Ассортимент продукции Вырицкой текстильной фабрики был весьма разнообразен: хлопчатобумажные и шерстяные ткани, басонная и швейная галантерея. В группе изделий швейной галантереи в конце 1950-х – начале 1960-х гг. фабрика выпускала покрывала-килимы, скатерти, покрывала, пояса женские и платки. Известно, что шарфов производили не менее трех артикулов, а платков – не менее пяти[532].

В Ленинграде работала Галантерейно-художественная артель, фабрика художественного оформления «Изо», которая впоследствии была передана артели

[532] ЦГА СПб. Ф. Р-9683. Оп. 36. Д. 178.

«Трибуна»[533] и Павловская текстильно-галантерейная фабрика. Ассортимент этих предприятий был ограничен текстильными аксессуарами (платками, палантинами, воротничками, косынками) и интерьерными вещами небольшого формата (занавесями для окон, абажурными платками, скатертями), которые расписывались вручную методом горячего или холодного батика. Компоновка орнамента в этих изделиях тяготела к классическим симметричным решениям («средник-кайма»), а тематика орнаментов была вдохновлена растительными и этническими мотивами республик Советского Союза.

В Ленинградском отделении Художественного фонда РСФСР тоже выполняли сувениры. В 1968 г. был выполнен полный тираж сувениров курортной тематики для города Сочи. Рисунки платков, впоследствии выполненных на капроне, художники создали на темы: «Пляж», «Морской вокзал», «Роза ветров», «Дендрарий», «Сочи», «Ахун» и др. Авторами композиций были М. Звягин, Н. Моисеева, Мелехина, Еремина. В КДПИ выполнялись сувенирные платки по эскизам Р.С. Крестовской, М.Л. Звягина, З.К. Лукницкой, Т.С. Воронецкой[534].

В 1957 г. сувениры для IV Международного фестиваля молодежи и студентов были разработаны и на Ленинградской государственной фабрике художественной росписи тканей[535]. В годовом отчете фабрики за 1957 г. представлены данные о цехах и видах изделий, выпускаемых в них. Фабрика была организована на базе цехов ранее существовавшего Промкомбината Смольнинского райисполкома. История этого предприятия ведет свое начало от фабрики художественного оформления «ЛенИзо», где в 1930-х гг. был цех росписи платков. Она была преобразована в артель «Промхудожник», которая вошла в состав Промкомбината Смольнинского райисполкома, а позднее была реорганизована в Ленинградскую государственную фабрику художественной росписи тканей (илл. 123). В 1964 г. она была переименована

[533] ЦГАНТД СПб. Ф.Р-221. Оп. 11. Д. 209; ЦГА СПб. Ф. Р-5008. Оп. 2. Д. 1959.
[534] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-373. Оп. 1. Д. 414. Л. 53, 133; ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-373. Оп. 1. Д. 409. Л. 42.
[535] ЦГА СПб. Ф. Р-9688. Оп. 1. Д. 1087.

в производственное объединение «Новость», а в 1980-х гг. была частью производственного объединения «Север». На фабрике работали цеха: художественный, галстучный, шелкографии, швейный, закроечный. Художественная мастерская располагалась на Банковском переулке, а цеха – в разных частях города: ул. Новгородская, д. 5, пр. Бакунина, д. 19; в Пантелеймоновской церкви на ул. Пестеля работал цех росписи платков.

В отчете отмечено, что в художественном цехе изготовляли кашне, косынки, платки головные и абажурные, «разрисованные батиком», а также воротнички, шарфы капроновые, «разрисованные рельефом». В документах предприятия упоминаются также платки, «разрисованные методом фотофильмпечати», и кашне, «разрисованные методом вытравки» и «рельефной пастой»[536]. Объем изделий цеха фотофильмпечати составлял 50 000 единиц в месяц. Если в начале 1950-х гг. при «разрисовке горячим батиком» нанесение резервирующего состава на ткань производилось кистью, то после 1957 г. эта операция выполнялась с помощью электрокарандаша (батик-штифта).

Платки печатались на капроновом и триацетатном волокне, натуральном шелке, шерсти и вискозе. Способы нанесения рисунка на ткань ограничивались фотофильмпечатью и росписью; существовал и комбинированный прием, когда линейный рисунок печатался, а работа цветом осуществлялась вручную разрисовщиком. Характер стилизации «базового узора» нередко был приближен к рисованию стеклянной трубочкой. Рисунок мог быть нанесен резервирующим составом на основе парафина сразу на несколько наложенных друг на друга «заготовок». Сложно сказать, что в данном случае было решающим: отсутствие материальной базы для производства большого числа шаблонов или наличие потребительского спроса на более художественные рисунки, носившие отпечаток «руки автора». Скорее всего – второе. Неслучайно одним из способов изготовления шаблона являлся механический перенос на

[536] ЦГА СПб. Ф. Р-9688. Оп. 1. Д. 1087.

сетку рисунка, выполненного парафином прямо на ткани кистевым приемом. В таком случае «рукотворность» без изменений передавалась всей серии изделий.

На предприятии работал художественный совет, который собирался один раз в квартал. Кроме администрации в его состав входили художественные руководители цехов и лучшие художники. Приглашенными членами совета были педагоги ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, художники ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой, члены Союза художников, представители Ленинградского отделения Всесоюзной торговой палаты. На художественном совете рассматривались такие вопросы, как утверждение эскизов новых рисунков для фотофильмпечати, для рисования рельефной пастой и горячего батика. Некоторые виды изделий выходили из ассортимента, и в связи с изменением профиля работы активно велась подготовка кадров для художественной разрисовки (в 1957 г. было подготовлено 90 человек). В отчете фабрики за 1958 г.[537] имеются данные о подготовке разрисовщиков через школы техникума для повышения квалификации: учебный процесс был организован в двух группах; программа была составлена преподавателями ЛВХПУ им. В.И. Мухиной; курс окончили 43 человека. Огромный объем работы производился вручную, в связи с чем разрисовщики были востребованы на подобных фабриках (илл. 124, 125). В отчете фабрики за 1959 г. упоминается внедрение нового метода нанесения контурного рисунка на ткань. Контур рисунка (резервирующий состав) наносили через «матрицу» – печатную форму, а заполнение внутри контура разрисовщики вели кистью вручную (илл. 126). В отчете есть данные о том, что на капроновые и шелковые ткани рисунок наносили «методом штриха»[538].

Связи между училищами, вузами и предприятиями текстильной отрасли были достаточно хорошо развиты и выражались в обмене опытом и разработке новых материалов и способов нанесения рисунка на ткань. В 1959 г. сотрудники цеха фотофильмпечати и лаборатории были отправлены на Галантерейный комбинат Риги;

[537] ЦГА СПб. Ф. Р-4965. Оп. 5. Д. 1942.
[538] ЦГА СПб. Ф. Р-4965. Оп. 5. Д. 2683.

кроме того, были проведены производственные экскурсии на галантерейные фабрики № 9 и 11 Москвы, где специалисты ознакомились с новыми видами изделий. В Ленинград приезжали коллеги из Киева, Бобруйска, Ленинска. Совместно с кафедрой химической технологии волокнистых материалов ЛТИ им. С.М. Кирова велась работа над темой о применении кислотных красителей на капроновых тканях методом свободной росписи и печати. Особо следует отметить связь с ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: кроме разработки программ дополнительного образования преподаватель кафедры мебельно-декоративных тканей К.Б. Петрушина оказывала помощь в проектировании рисунков, их компоновке и нанесении красителей. Для студентов кафедры организовывали экскурсии в цех росписи, расположенный в здании Пантелеймоновской церкви[539].

В частных коллекциях сохранились расписные платки, ставшие прототипами серийных изделий, которые впоследствии выполнялись в технике фотофильмпечати. Особенно интересны «эталонные» платки Феликса Лейбовича, в которых соединились мотивы русского лубка, образы петровского и пушкинского Петербурга и творческая манера художника. Ф.И. Лейбович упоминал[540], что художники самостоятельно расписывали первый образец в технике холодного или горячего батика, после чего на основе изделия изготавливали сетчатый шаблон для шелкографии. Контурный рисунок печатали с шаблона, а работу цветом осуществляли разрисовщики. В таких изделиях сохранялась рукотворность линий, иногда печать с разрисовкой была выполнена настолько качественно, что отличить ее от ручной росписи довольно трудно. Тематика рисунков в изделиях с ручной росписью менялась: народный русский орнамент уступил место теме экзотики, литературы и архитектурным мотивам. На фабрике производили фотосъемку для «паспортов изделий» (илл. 127), но в петербургских архивах этих материалов пока обнаружить не удалось.

[539] ЦГА СПб. Ф. Р-4965. Оп. 5. Д. 2683.
[540] Интервью с Ф.И. Лейбовичем и фотосъемка его произведений проведены в январе 2016 г.

Несколько изображений были переданы автору С.А. Бусыгиной[541], которая получила их от М. Куриса, художника фабрики «Новость». В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов находятся материалы ЛенТАСС, запечатлевшие производственный процесс в цехе художественной росписи (илл. 128).

Художникам по тканям хорошо известны платки московских фабрик, текстильных комбинатов Риги, Таллина и Киева. Текстиль Ленинграда представлял собой особое направление и передавал атмосферу художественной культуры города. Для ленинградских текстильщиков было характерно более трепетное отношение к орнаментальному мотиву. Плоскостно-декоративное видение они совмещали с высветленным колоритом или превращали текстильный рисунок в детально проработанную графику.

Разнообразными были не только размеры, но и тематика изделий. В подобных условиях художники выполняли поставленные перед ними производственные задачи, используя собственные навыки в области художественного проектирования. В 1960-е гг. рисунки сувенирных платков с символикой города отражали тему строительства советского Ленинграда, города с новостройками, широкими проспектами и большими гостиницами. Спустя полвека мы с интересом можем наблюдать преобразованные в текстильный орнамент советские названия улиц (Дзержинского – Гороховая) и характерные черты целых районов (Московский райсовет). Ленинград в отличие от Санкт-Петербурга – это еще и город со станциями метро, которые также отражены в сувенирных платках (Площадь Восстания – Финляндский вокзал) (илл. 129). В этот период в ленинградском текстильном сувенире прослеживаются темы спорта, цирка и советских праздников (илл. 130).

[541] Светлана Александровна Бусыгина (род. 1945) – член Союза художников России, профессор СПГХПА им. А.Л. Штиглица, выпускница кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной; работала в художественной мастерской ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой и в НИЭМ, где выполняла заказы на изготовление гобеленов.

С середины 1960-х гг. в текстильно-галантерейной продукции появляются и более поэтичные темы, для разработки которых художники обращаются к изображениям Летнего сада, Ростральных колонн, львам и сфинксам Петербурга. Тема «города на Неве» отражена в сувенирных платках через использование мотивов воды и водного транспорта, чугунных решеток и символов Адмиралтейства.

В публикации одного из кураторов выставки Н.И. Ковалевой[542] отмечено, что часть платков поступила в 1977 г. от художницы Нонны Михайловой. Они являлись составляющими единой серии «Эрмитаж», разработанной в 1960–70-х гг., и отражали архитектурный облик и экспонаты музея («Золотая гостиная», «Петровская галерея», «Малиновый будуар», «Античный», «Парадный») (илл. 131). Особый интерес представляет платок «Белые ночи. Набережная», выполненный Н. Михайловой уже в 1984 г. Кайма этого платка оформлена с использованием силуэтов львов, сфинксов, гранитных шаров и ваз, а центральная часть заполнена геометрическим орнаментом. В композиции использовано три цвета по белому фону. И если в платках из серии «Эрмитаж» можно отметить некоторую дробность, то в образце с изображением гранитных берегов Невы лаконичность образов доведена до совершенства[543].

Известно, что на фабрике для художников был установлен количественный минимум: пять платков в квартал. До запуска в производство эскиз каждого изделия проходил три выставкома. Авторы работали, как правило, темным материалом по белому фону; цветовое решение утверждалось колористом предприятия после выполнения пробных образцов. Нередко композиция дублировалась в нескольких цветовых гаммах, предпочтение отдавалось композициям в 1–2 цвета (илл. 132).

Смелость решений, характерная для ассортимента галантерейных изделий производственного объединения «Новость», объяснялась в первую очередь высокой

[542] Ковалева Н.И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея… С. 172-188.
[543] Платки и шали в России XVIII–XXI веков / ред. Г. Ивашевская, сост. Н.И. Ковалева, Н.И. Сорокина, Ю. Шлядинская. СПб.: Palase Editions, 2018. С. 161.

квалификацией творческого коллектива предприятия. Над орнаментально-декоративным решением платков в различное время работали Арсен Кардашев, Владимир Самошкин, Феликс Лейбович, Борис Мигаль, Анатолий Сахенберг, Викторина Сироткина, Лидия Косых, Елизавета Никитина, Михаил Звягин, Галина Година, Михаил Курис. Колористами на предприятии работали Людмила Мадорская и Людмила Овчинникова. Каждый из них был самостоятельной творческой личностью и внес свой вклад в развитие ленинградского текстильного дизайна.

Творческие произведения и педагогическая работа Феликса Лейбовича хорошо известны нескольким поколениям петербургских художников. Окончив в 1962 г. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, он за почти пятьдесят лет прошел путь от выпускника до члена государственной экзаменационной комиссии. В произведениях художественного текстиля 1990–2010-х гг. невозможно не выделить его по-петербургски сдержанные «текстильные тексты». Но профессиональная деятельность Ф. Лейбовича включает и ценный опыт промышленного проектирования текстиля, о котором знает лишь узкий круг специалистов.

В советский период его работы неоднократно освещались в журнале «Декоративное искусство СССР»; они были наделены такими характеристиками, как «интеллектуально-суховатые» и «изобразительно немногословные». Отмечалась также способность автора к созданию именно функциональных вещей, отвечающих всем требованиям производства и их дальнейшего «бытового» использования[544]. Художник активно выставлялся, его платки, как и работы его коллег по художественной мастерской фабрики «Новость», неоднократно экспонировались в залах ЛОСХ. За двенадцать лет работы на фабрике Ф. Лейбовичем было создано несколько десятков рисунков на различные темы, но ведущими для него были тема города и русский лубок (существуют примеры объединения их в одном произведении).

[544] Коваль Р.М. Ленинградский текстиль… С. 16.

По словам художника, во время его обучения в вузе учебного задания «Платок» не существовало. Художник пришел на фабрику молодым автором, и, с одной стороны, его работы еще сохраняли влияние школы; с другой – он работал над платочными композициями, не имея подобной практики в период обучения в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (илл. 133). Одна из первых его работ, платок «Петровский», обратила на себя внимание не только производственного худсовета, но и художественной критики, впрочем, как и его доски-панно и эксперименты в керамике и металле[545] (илл. 134). Неоднократно было отмечено, что работы художника вдохновлены народным лубком[546], тем не менее подробный анализ взаимосвязи ленинградского текстиля и лубочных картинок еще не был проведен.

Художественный багаж лубка был воспринят еще в начале XX столетия рядом крупных мастеров (И. Билибин, Г. Нарбут, Т. Маврина), работы которых демонстрировали большое эмоциональное влияние народной картинки на «большие формы искусства»[547]. Русский лубок привлекал к себе внимание специалистов различного профиля; лубок изучали с искусствоведческой, литературной, историко-культурной, экономической и бытовой точек зрения. Часто лубок рассматривался как синоним «русской народной картинки», однако термин «лубок» не всегда (и особенно в XIX в.) нес в себе понятие «народного», под которым имеется в виду творчество народных мастеров. В значительной степени это была «картинка для народа», созданная профессиональными мастерами в городских центрах, результат взаимодействия профессионально-массового художественного производства с фольклором, народным искусством, литературой, общественным сознанием[548]. Тематика лубочных картинок

[545] Панорама молодых. Феликс Лейбович // Декоративное искусство СССР. 1970. №3 (148). С. 31, 48.
[546] Балдина О. Лубочность народных изделий // Декоративное искусство СССР. 1971. № 10 (167). С. 34-39; Заславский А.С. Текстильные тексты…
[547] Русский народный лубок XVII–XIX вв. Каталог выставки / сост. С.А. Клепиков. М.: [б. и.], 1958. С. 9.
[548] Воронина Т.А. Русский лубок 20-х – 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика: автореф. дис. … канд. истор. наук: 07.00.07 / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М., 1990. С. 4.

была тесно связана с кругом интересов крестьянства и низших сословий города; торговля лубком велась наряду с иконами, книгами, галантерейным и прочим товаром[549]. Лубочные листы живо реагировали на крупные события, происходившие в стране. Данный вид графического искусства имел несколько функций (воспитательная, познавательная, эстетическая, религиозная, утилитарно-бытовая); он отразил народное мировоззрение, воплотил эстетические идеалы и исторические представления своего времени[550].

Одно из основных художественных средств лубка – орнаментальность – поддерживало традицию и создавало определенный эстетический настрой у зрителя. Это средство соединило в себе наследие книжной гравюры и резьбы по дереву, оно сближало лубок с предметами народного декоративно-прикладного искусства[551].

Второе по значимости выразительное средство лубка – цвет. Раскраска лубочных гравюр производилась в четыре-пять красок с подбором соотношений цветов и вниманием к силуэту. Лист раскрашивался не просто ярко, а с соблюдением законов цветовой композиции; цвет был тщательно уравновешен. Решительное «олубочивание» цвета в народной картинке началось со времени массового производства лубка на меди и продолжалось до конца XIX в.[552] Русская массовая гравюра соединила в себе черты фрески, иконописи, традиции резьбы по дереву, книжной иллюстрации, европейской школы гравюры, цветового решения иконы[553].

Рисованный лубок в отличие от массового печатного исполнялся мастерами от руки. Начало данному виду искусства положили старообрядцы[554]. Настенные листы исполнялись жидкой темперой по легкому карандашному рисунку. Народные лубочные

[549] Там же. С. 7, 17.
[550] Воронина Т.А. Русский лубок 20-х – 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика… С. 20, 21.
[551] Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. М.: РГГУ, 1999. С. 55.
[552] Там же. С. 93, 94.
[553] Там же. С. 184.
[554] Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Альбом / сост. Е.И. Иткина. – М.: Русская книга, 1992. С. 6, 7.

картинки носили синкретический характер и соединяли в себе изображение и текст. Их образный строй впитал жанровую трактовку традиционных для древнерусского искусства сюжетов.

Рисованный лубок не имел такого широкого распространения, как печатные гравированные или литографские картинки. Производство рисованных настенных листов было сосредоточено по большей части на севере России (Олонецкая, Вологодская губернии); одновременно он существовал в Подмосковье. Петербург не являлся центром производства народных картинок в связи с тем, что петербургский лубок был, по существу, гравюрой профессионального уровня и отличался от московского отсутствием выраженной связи с народной традицией[555].

В 1960–70-е гг. художники Москвы и Ленинграда развивали разные стороны народного лубка, находя его современное звучание. К подобным опытам можно отнести графику Александра Максимова, Николая Воронкова, Леонида Курзенкова[556]. Популярной была тема лубка и в среде художников-прикладников. Уже в 1960 г. на X Международном конгрессе моды Советским Союзом были представлены модели летних платьев и костюмов из тканей, рисунки которых были разработаны на основе лубка и русской народной игрушки[557].

Таким образом, выбор лубочных картинок в качестве основы для создания текстильных рисунков был вполне оправдан и ожидаем. Но Феликс Лейбович презентовал эту тему по-новому, его платки стали особым явлением не только в сфере производства массовой художественной продукции, но и в культурной жизни Ленинграда. По словам Ф. Лейбовича, для группы художников фабрики «Новость» была организована работа в Историческом музее Москвы с целью изучения объектов

[555] Воронина Т.А. Русский лубок 20-х – 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика... С. 15.
[556] Николай Воронков, Леонид Курзенков, Александр Максимов: Выставка графики «Аранжировки русских народных лубочных картинок». Каталог / [Вступит. ст. Вяч. Павлова]; Моск. организация Союза художников РСФСР. М.: [б. и.], 1974. 7 л.
[557] Десятый международный конгресс мод. Альбом моделей / вступит. ст. В. Скляровой. М.: ВИАЛегпром, [б. и.]. С. 1, 9, 80.

культурного наследия и последующего использования полученных знаний при разработке текстильных рисунков. Подобная практика заставила молодого автора обратить внимание на лубок как на источник для творчества.

Композиция платка «Петровский» включает четыре части, разделенные выстроенными в прямые линии архитектурными мотивами. Отчетливо выделяется прямоугольник с фигурами военных, изображенных на фоне пушечных ядер и облаков дыма. Один из военных смотрит в подзорную трубу, другой – держит в руках оружие. Данная композиция заставляет вспомнить гравюры на дереве XVIII в. («Пеший гренадер», «Славный Рыцарь Петр Златые ключи»). Остальные части этого платка также раскрывают тематику «Петровского Петербурга», демонстрируя в своеобразной знаковой форме этапы постройки города на Неве. К сожалению, сохранились лишь фотоматериалы (для каждого платка был предусмотрен паспорт с изображением и подробными данными), и мы не можем оценить колорит изделия.

Влияние русского лубка заметно и в платке «Любит не любит», который имеет классическую композиционную схему (илл. 135, 136). Активная широкая кайма образует в центре свободный участок в форме сердца, в нем автор разместил поясные изображения мужчины и женщины. Кайма занимает почти всю плоскость изделия, собирая воедино предложенные художником мотивы: самолет, воздушный шар, корабль, автомобиль, почтовых голубей, силуэты «героя» и «героини». Растительный орнамент, стилизация которого близка к образцам деревянной резьбы, объединяет все элементы в оригинальную ажурную плоскость. В коллекции Ф. Лейбовича сохранились образцы платков, выполненные по данному рисунку в различных цветовых вариантах (красный, зеленый, золотистый), на разных по плотности шелковых тканях, с различным решением фона (тональная растяжка, мелкий горошек).

Подобная резная ажурность, основанная на внимательной работе с силуэтом, заметна в платках с крупным растительным орнаментом, в элементах которого автор

сохранил рельефность ранних ксилографий: соцветия, стебли и листья равномерно заполнены рядами параллельных гибких и пластичных штрихов[558].

К рисункам, связанным с историей Санкт-Петербурга, принадлежат композиции платков с весьма разнообразной тематикой. Осмысление темы города Феликс Лейбович произвел посредством знакомых всем символов – литературных героев, памятников архитектуры, музейных коллекций, географии города на Неве.

Сохранился выполненный гуашью картон платка «Евгений Онегин» (илл. 137), с которого были изготовлены печатные формы. Кроме того, в коллекции художника сохранился шелковый платок в оригинальной колористике: золотистый и сложно-коричневый цвета по молочно-белому фону. В этом платке центральная розетка уравновешена мелкоузорчатым орнаментом, основное внимание автор уделил разработке широкой каймы, в которой мы на кинопленке можем видеть отдельные сцены из романа А.С. Пушкина. Можно предположить, что при разработке рисунков Ф. Лейбович обратился к образцам петербургской графики, в частности к работам В.В. Герменсена (1873–1937), Е. Бём (1888–1999) или другим произведениям классической силуэтной резьбы. В крупных прямоугольниках автором размещены сцена объяснения Татьяны и Онегина, а также изображение читающего поэта и его слушательницы. Эти сюжеты дополнены вписанными в квадраты силуэтами героев романа.

У Феликса Лейбовича город на Неве – это не только город А.С. Пушкина и Петра I, город-памятник и город-порт; в его работах Петербург – город встречи Мужчины и Женщины. И если художник обращался к эпохе ампира, то изображал прекрасных дам и их кавалеров в военных мундирах и изящных сюртуках. Мотивы этой серии выполнялись с различной степенью прорисовки; фигуры располагались на поверхности платка в шахматном порядке, дополненные мелкомасштабным

[558]В 2016-2017 гг. в коллекции Ф.И. Лейбовича находились шерстяной и шелковый платки, оформленные набивными рисунками с мотивами деревянной резьбы.

растительным и геометрическим орнаментом или «приметами времени» (канделябрами, веерами, корзинами цветов и пр.) (илл. 138, 139).

Еще один из сохранившихся картонов – платок «Петербург», утвержденный художественным советом в 1971 г.: статичную композицию поддерживают акценты каймы – крупные медальоны, в которых отражена архитектура города (Адмиралтейство, Летний сад, Петропавловская крепость, Чернышев мост). Встроенные в овал пейзажи дополнены изображениями мужских и женских фигур, парусных судов, крон деревьев (илл. 140).

К работам, отразившим архитектуру города, принадлежит картон «Ситцевый Петербург», в котором замкнутая, больше тяготеющая к панно, композиция сформирована из силуэтов знаковых петербургских зданий. Оригинальным этот рисунок сделало включение мелкоузорчатых орнаментов, напоминающих мануфактурные набивные рисунки (илл. 141).

Изучение музейных собраний нашло отражение в композиции платка «Лоджии Рафаэля», а также в платке с расположенными по диагонали оружейными мотивами.

Всестороннее изучение платочных композиций Ф. Лейбовича, созданных им за двенадцать лет работы на фабрике «Новость», позволяет высказать предположение о том, что при оригинальном характере рисунков, их стилизации и тематике для платочных композиций художника не свойственно отрицание прошлого. Работа в производственном художественно-галантерейном объединении «Новость», несомненно, оказала влияние на последующую творческую деятельность Ф. Лейбовича, в его текстильных произведениях появились примеры соединения изображения и слова (как в лубочных картинках); использование ограниченного количества цветов сформировало неповторимую авторскую манеру. Платки художника были необычны, но в то же время содержали черты ленинградской школы художественного текстиля: сдержанный колорит (иногда монохром, особенно в заказах на сувениры); уверенная стилизация и тематика, основанная на памятниках культурного наследия (илл. 142).

В последние несколько лет в Санкт-Петербурге прошли выставки, посвященные творчеству Бориса Мигаля[559]. На одной из них[560] были представлены платки и эскизы набивных рисунков. Известно, что художник отдавал предпочтение гобелену, считая проектирование орнаментов для промышленного текстиля работой второстепенной и недостаточно интересной. Тем не менее в контексте изучения истории текстильного дизайна его проекты представляют интерес в первую очередь как пример взаимодействия развития авторской манеры исполнения в условиях серийного производства. В 1970 г. он окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и по распределению был направлен на производственное объединение «Новость».

Ассортимент фабрики в то время был ограничен платками, косынками, галстуками, кашне; выпускались и декоративные ткани, но они составляли небольшой процент от общего объема[561]. Тематика рисунков нередко определялась заказами на сувенирную продукцию (например, чемпионат по хоккею среди юниоров (илл. 143), коммунистические праздники и юбилейные даты), но художники умели работать с мотивом на плоскости, поэтому им удавалось превратить в текстильный орнамент даже советскую символику. У каждого из них была собственная тематическая линия, привносившая в каждую «тиражную» вещь ощущение авторского произведения. Борис Мигаль в этом отношении был автором узнаваемым: он работал в основном с цветочными мотивами. Коллеги отмечают[562], что в его проектах платков часто присутствовали изображения роз.

Появление в отечественном текстиле мотива розы имеет свою историю. Внешний вид этого растения с обилием лепестков, привычный для нас, стал характерен для розы

[559]«Художник и учитель», Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 31 января – 11 февраля 2012 г.
[560]«Б.Г. Мигаль. Избранное», Елагиноостровский дворец-музей, Конюшенный корпус, 28 февраля – 30 апреля 2013 г.
[561]В 2013 г. сокурсница Б. Мигаля Т.В. Слезина предоставила для изучения несколько платков и тканей, выполненных по его эскизам в производственном объединении «Новость». Все они экспонировались на выставке в Елагиноостровском дворце-музее.
[562] Из интервью с А. Кардашевым, 2024 г.

лишь после XVI в.[563] Нередко розами называли растения из семейства мальвовых (просвирник) и вересковых (рододендрон). Шелковые ткани, произведенные по рисункам Филиппа де Лассаля, оказали большое влияние на распространение данного мотива: розы появились не только в русских шелковых тканях, ситцах, платках, но и в жостовской росписи по металлу. Отечественные мастера-рисовальщики преобразовали розу, усилив ее декоративные качества. В русском текстильном рисунке роза – это всегда синоним праздника. «Сарафанный» ситец с крупными соцветиями или шерстяной павловопосадский платок неотделимы от понятия «русский стиль», несмотря на то что их история распространяется менее чем на два столетия.

Обращение Б. Мигаля, которого знают как автора утонченных по цвету лаконичных гобеленов, к пышному мотиву розы кажется неожиданным. В его проектах ощутим отзвук многоцветия павловопосадских платков. В одном из сохранившихся фотоизображений для «паспорта изделия» художником предложена статичная композиционная схема, где крупные соцветия и листья, дополненные изящно проработанными травами, создают широкую кайму. Набивной рисунок выполнен «в один цвет» красным по белому фону, и благодаря детальной разработке элементов (штриховка в крупных элементах, четкие силуэты мелких травных орнаментов) автору удалось построить насыщенную динамичную плоскость (илл. 144), что соответствовало тенденциям моды конца 1960-х – начала 1970-х гг.

Подобная трактовка собранных в группы флоральных мотивов присутствовала в его проектах оформления текстильных календарей, выпуск которых в 1970–1980-х гг. решал сложную производственно-творческую проблему обновления и совершенствования ассортимента трудно реализуемых синтетических тканей.

В своих проектах Б. Мигаль излишне не усугублял текстильное пространство, он стремился всячески выявить и акцентировать плоскостный характер текстильного изображения. В платки с традиционной цветочно-растительной орнаментировкой

[563] Соловьев В.Л., Болдырева М.Д. Ивановские ситцы. М.: Легпромбытиздат, 1987. С. 56.

художник включал шахматную клетку, сохраняя при этом ясное соотношение изобразительных элементов. В трактовке крупных бутонов роз он свободно нарушал близость к натуре, чаще обращался к крупномасштабным построениям.

Одно из самых интересных текстильно-галантерейных изделий, выпущенных по его эскизу, – черно-белый платок с вьющимися ветками и мелкомасштабной клеткой. В орнаментальном решении данного платка художник использовал только один растительный мотив, ветвь с цветами и листьями, поданную силуэтом с незначительной проработкой, которая заполняет два противоположных угла изделия. Другие два угла обозначены равномерными ритмами диагональных полос. Крупный средник поделен автором на четыре части и выстлан равномерной черно-белой шахматной клеткой. Тонкая черная однородная кайма завершает логически выстроенную статичную композицию (илл. 145).

Работа с геометрическим орнаментом, на первый взгляд представляющаяся ограниченной слишком узкими рамками, раскрывает для профессионала большое разнообразие направлений. В русле общих стилевых изменений, происходивших в советском декоративно-прикладном искусстве в 1970–1980-х гг., в изделиях фабрики «Новость» активизировались поиски новых орнаментальных тем и композиционных решений. Среди изделий с традиционным растительным рисунком появились образцы с новыми формами орнамента. Шотландский мотив «hounds tooth»[564], в отечественной практике известный как «гусиная лапка», был освоен художниками фабрики Ф.И. Лейбовичем и Б.Г. Мигалем. Но если Ф. Лейбович совмещал его с изображениями экспонатов оружейной палаты, то Б. Мигаль вводил этот элемент в цветочные композиции. На выставке в Елагиноостровском музее в 2013 г. была представлена одна из таких работ: кайма платка и стилизованная крупная цветочная розетка с плоскостной трактовкой мотивов заполнены вариациями «hounds tooth».

[564] «Собачий клык», англ.

Работу над проектами кашне и косынок Б. Мигаль вел в таком же сдержанном двух-трехцветном колорите, используя несложную композицию с преобладанием открытого фона, лаконичных рисунков, выразительной графики (илл. 146, 147). Сохранились образцы текстильно-галантерейных изделий фабрики, произведенные по эскизам Б. Мигаля, в оформлении которых использованы этнические орнаменты, фрукты и ягоды, антропоморфные изображения, что свидетельствует о весьма разносторонних проектных возможностях художника. Тем не менее его авторские предпочтения оставались на стороне графического принципа построения изображения с богатой ритмической аранжировкой геометрических мотивов и относительно плотным заполнением плоскости изделия. Холодная отвлеченность геометрических элементов часто преобразовывалась художником в зернистую мерцающую поверхность. Кроме того, его проекты платков прямо соответствовали возможностям технологии производства (печать плоскими шаблонами).

Исследование данной темы стало возможным в том числе благодаря знакомству с личной коллекцией платков, собранной художником Арсеном Кардашевым. В 1975 г. он окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и по распределению был направлен в производственное художественно-галантерейное объединение «Новость», где за годы работы им было создано множество платочных композиций. Петербургские художники и искусствоведы знают А. Кардашева в первую очередь как автора крупномасштабных гобеленов и панно, выполненных в технике росписи по шелку. Однако именно работа в объединении «Новость» сыграла важную роль в процессе совершенствования его мастерства в области текстильного дизайна. Платочные композиции, разработанные художником, с одной стороны, демонстрируют серьезную школу, пройденную автором в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной; а с другой – заставляют обратить внимание на оригинальность внутреннего мира художника. В проектах платочно-галантерейных изделий, выполненных А. Кардашевым на тему города, отчетливо прослеживается отпечаток времени и ленинградской школы художественного проектирования. Мотивы,

выбранные автором для работы, знакомы даже тем, кто в Ленинграде никогда не был: белые ночи; парусники, пришвартованные у гранитных набережных; силуэты шпилей и флюгеров; архитектурные памятники; сады и парки (илл. 148, 149). Все элементы преобразованы художником в текстильно-знаковую форму, дополненную изящными рисунками, штрихами и точками. Все платки у А. Кардашева разные: есть среди них сложные композиции с включением большого числа элементов, есть более лаконичные, в которых архитектурные образы почти теряются в строгой геометрии. Среди многообразия композиционных схем отчетливо выделяются треугольные косынки с изображением Чернышова моста и Петропавловской крепости. Петербург представлен не только как город Белых ночей, но и как город Петра I: художник использовал шрифтовые ленты с цитатами А.С. Пушкина («Все флаги в гости будут к нам», илл. 150), изображения зданий, где жил император, Кунсткамеры, дворца Меньшикова, букв новой петровской «гражданской азбуки» (илл. 151). В 1980-х гг. А. Кардашев пришел к лаконичным решениям, создав знаковые для города композиции «Ледоход», «Нева», «Чернышев мост», «Белые ночи» (илл. 152–155).

В период работы на фабрике А. Кардашев преобразовал все свои художественные впечатления, переживания и знания, почерпнутые из национальной культуры, в декоративное решение платочных композиций. В них удивительным образом соединились его профессиональные навыки и интерес к восточному орнаменту. Художник обратился к традициям обработки металла, тканей, керамики, чтобы соединить собственные творческие цели и требования производства. «Восточные» платки А. Кардашева были напечатаны на шерсти, шелке и в силу своих художественных качеств были востребованы в восточных республиках Советского Союза, в связи с чем имели большой тираж. В композициях платков «Бухара», «Хива», «Персидский», «Арабский», «Дагестанский», «Армянский» (илл. 157) автор использовал классическую композиционную схему: средник-кайма. В эскизах платков

«Самарканд», «Букет с дагестанским кувшином» (илл. 156) художник, напротив, расположил основные мотивы асимметрично.

Оригинальным является платок с персидскими мотивами, выполненный по эскизу художника на вискозном полотне. Идея разработки данной композиции возникла у автора после поездки в Среднюю Азию. Традиционная платочная схема (фиксированные углы и свободный от рисунка центр) по сюжетному наполнению близка к панно. Необычным этот платок делают холодная сине-фиолетовая гамма и мелкомасштабный горошек («пшено»), характерный для традиционной русской набойки, который равномерно заполняет плоскость центрального квадрата. Все составляющие сюжетной композиции – мужская фигура в халате и тюбетейке, фрукты, кумганы, очертания восточных арок, стилизованный исламский орнамент – напоминают о чайхане (илл. 158).

Так называемый «детский» платок был одним из основных направлений работы фабрики. Изделия далеко не всегда доходили до младшей возрастной группы в связи с тем, что размер платка был стандартным (70х70 см) и не соответствовал детским параметрам. Такие платки печатались на штапельном вискозном полотне, довольно приятном при тактильном контакте. Дизайн этих изделий был эффектным, цвета использовались довольно яркие, орнаменты включали геометрию, буквы, знаки дорожного движения, вариации на тему цирка (илл. 159). Тиражирование сложных по рисунку и трудных для исполнения образцов и сравнительная мобильность производства не сковывали творческие возможности художников, они активно стремились к поиску новых декоративных решений.

Художественно-галантерейное объединение «Новость», как и многие текстильные предприятия России, прекратило свою работу в конце 1980-х гг. Двумя десятилетиями ранее результаты его художественной и производственной деятельности были представлены на сезонных выставках Ленинградского отделения Союза художников. Однако их фотофиксация производилась крайне редко. В то же время продукция

фабрики «Новость» является ценным материалом для студентов и педагогов высшей школы: авторские поиски художников фабрики, наряду с анализом павловопосадских шалей и современных штучных изделий, стали основой для наглядных и учебно-методических пособий кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

Выводы. Во второй половине XX в. производство сувениров представляло собой отдельную отрасль. Текстильные сувениры, несмотря на характер стилизации (зачастую обращенный к местным промыслам и традициям народной культуры), проектировались профессиональными художниками; разработки каждой новой серии апробировались в условиях производства. Весь объем текстильной сувенирной продукции, произведенной в указанный период, можно условно разделить на несколько направлений: сувенир для экспорта и иностранных туристов; сувенир для фестивалей и официальных мероприятий; сувенир для массовой продажи; бытовые предметы, подарочные по характеру оформления. В связи с этим стилистика текстильных сувениров была весьма разнообразной; авторская манера художника-проектировщика играла весомую роль в формировании визуального ряда платков. Сувениры, выпускаемые фабриками, можно отнести к примерам советского текстильного дизайна, они нередко были представлены в экспозиции региональных и международных выставок рядом с произведениями прикладного искусства и достижениями промышленности.

Возможности производственной линии крупных текстильных комбинатов (например, ситценабивных или шелкоткацких) нередко становились базой для выпуска сувениров. Разработкой рисунков могли заниматься лишь несколько специалистов художественной мастерской, что не влияло на выполнение годового или квартального плана. Технологическая цепочка представляла собой четкий отлаженный механизм: фабрики работали с определенными артикулами тканей, колористы и технологи хорошо знали свойства тканей и красителей; художники имели опыт создания тиражируемых, пользующихся спросом орнаментов.

Практически все разработки для ленинградских фабричных платков вдохновлены традиционным искусством, литературой, историей и архитектурой города. Художники довольно часто выходили за рамки массовой сувенирной продукции, создавая в первую очередь «художественный» текстиль, который, наряду с бытовой функцией, имел достаточно обширную экспозиционную практику.

Характерной чертой ленинградских платочных композиций можно считать универсальность образного языка, которая позволяла выполнять их как вручную (горячий и холодный батик), так и в промышленных масштабах (фотофильмпечать, печать с ручной разрисовкой). Схемы платочных рисунков были выдержаны в классических традициях (центр – кайма), и в то же время открыты для интерпретации (размещение мотивов по диагонали и в шахматном порядке, фиксация верха и низа изделия, как в панно). Знакомство с историей работы мастерской производственного объединения «Новость» еще раз убеждает в том, что художник на производстве занимал ответственное место. Разнообразие тем и композиционных вариантов платков свидетельствует о большой степени свободы, предоставленной художникам руководством объединения. Высокая образная содержательность работ обусловлена серьезной подготовительной работой на начальных этапах проектирования (этому способствовали экскурсии, организованные для художников в музеях Москвы и Ленинграда).

Выводы главы. С 1920-х гг. в Ленинграде и пригородах работали следующие фабрики: Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, ткацко-красильная фабрика им. Н.А. Желябова, комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана, гардинно-тюлевая фабрика им. К.Н. Самойловой, ткацкая фабрика им. Дзержинского. Качеством текстильных рисунков выделялась ситценабивная фабрика им. П. Алексеева в Шлиссельбурге. Почти все эти предприятия были национализированы после 1917 г. В 1940–1950-х гг. появились артели по росписи тканей и галантереи, которые в начале 1960-х гг. были преобразованы в фабрики, например, фабрика художественной росписи

тканей (впоследствии производственное объединение «Новость»). По итогам изучения особенностей работы предприятий имеется возможность ввести в научный оборот неизвестные ранее сведения о текстильных фабриках города.

Продукция текстильных фабрик была представлена ремизными, жаккардовыми, набивными тканями, платками и шарфами. Все эти изделия экспонировались на международных выставках и ярмарках, в вузах, выставочных залах Союза художников. Каждая экспозиция была направлена на демонстрацию определенных характеристик текстиля, который презентовался как изделие с «хорошими потребительскими свойствами», как достижение советской промышленности, как художественный объект, как результат дизайн-практики отдельного предприятия.

Основными направлениями для разработки текстильных рисунков тканей и галантереи были следующие темы:

- город (архитектура города, город-порт, город на Неве, советский Ленинград – город новостроек, литературный Петербург, петровский Петербург, театральный Петербург);

- дети (буквы, игрушки, яркие цвета, знаки дорожного движения, цирк, изображения детей);

- народный орнамент (Русский Север, Крайний Север, петроглифы, африканские мотивы, русские сказки и пр.);

- спорт (заказы галантереи к спортивным фестивалям, ткани к олимпиаде);

- юбилейные даты советского государства.

Кроме того, в набивных рисунках тканей фабрики им. В. Слуцкой с 1980-х гг. развивались геральдические и биоморфные мотивы, отвечавшие тенденциям моды.

Выпуск сувениров осуществляли как галантерейные предприятия, так и крупные ситценабивные фабрики. Для ленинградского текстиля промышленного производства в целом характерна высокая образная содержательность мотивов, что обусловлено серьезной подготовительной работой с историческим материалом.

ГЛАВА 4. АВТОРСКИЙ ТЕКСТИЛЬ ЛЕНИНГРАДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

4.1. Искусство гобелена: темы, сюжеты, приемы и техники ткачества[565]

Процесс развития ручного ткачества в России имеет особенную траекторию: пробелы, отражающие годы забвения русской шпалеры, на некоторых отрезках времени гораздо длиннее периодов активной работы. Допетровская Русь шпалерного ткачества не знала. Петербургская шпалерная мануфактура, основанная в XVIII столетии, по сути своей, представляла часть петровского проекта по освоению культурного наследия Европы. В развитие этого предприятия было вложено много сил и финансов. С развитием промышленности в Европе и соответственно с удешевлением процесса производства текстиля шпалера постепенно клонилась к упадку. Мануфактурное производство ковров в Санкт-Петербурге было прекращено в 1857 г.; оно не оставило прямых преемников в сфере художественного и ремесленного мастерства. К этапу формирования первых художественно-промышленных школ русская шпалера подошла как утраченное ремесло, а не как отлаженная система производства с собственными методиками обучения. В ЦУТР был класс ткачества и набойки, велась разработка орнаментов для тканей, выполнялись и копии ковровых рисунков, однако данные о преподавании курса шпалерного ткачества обнаружить не удалось; в сборниках ученических работ эскизы шпалер отсутствуют. Нельзя утверждать, что ткачества как

[565] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций:
Каратаева М.А., Широковских М.С. Тема морского транспорта в произведениях ручного ткачества второй половины XX века // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXVII Международной научной конференции. СПб., 2024. С. 295-299;
Широковских М.С. Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы // Культура и искусство. 2025. № 12. С. 146-160;
Широковских М.С. Проблема применения блестящих материалов в ручном ткачестве: от декора к концепции [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2020. № 2 (70). URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025).

такового в России не было: вероятно, были небольшие мастерские и ткачи, способные создавать и реставрировать шпалеры.

В 1930–1940-х гг. сложился особый тип настенного тематического ковра с достаточно жесткой композиционной структурой. Его изобразительная часть была дополнена традиционным орнаментом. Всеми имеющимися в распоряжении художника средствами подчеркивался центральный доминирующий мотив (портретное изображение или главный персонаж), все остальное имело характер обрамления[566]. Тем не менее необходимо отметить, что даже в Европе, где в этот период уже сформировался стиль ар-деко, ворсовое ковроткачество развивалось активнее искусства шпалеры. Интерьер, орнамент, актуальная тематика текстильных рисунков изменились, но, самое главное, жизненный ритм ускорился настолько, что трудоемкая техника классической шпалеры уже не вписывалась в новый стиль жизни. В нашей стране это был сложный для декоративного искусства этап, отмеченный экономическим и политическим кризисом первых послереволюционных лет. В 1930-е гг., когда государством был сформирован запрос на декор, способствующий репрезентации Страны Советов на мировой арене, мастерских ткачества, равных по уровню Петербургской шпалерной мануфактуре, не было. Ткачество ворсовых ковров и килимов развивалось в двух направлениях – народный орнамент и политический портрет.

В 1950-х гг. ручное ткачество, пусть еще небольшого формата, было представлено и на выставках в ЛОСХ. Л.М. Даценко, до войны работавшая в ковровых мастерских в Украине, создала ряд небольших ковров, которые были представлены на Осенней выставке в Ленинграде[567]. Из шерсти и серебряной нити Л. Даценко выткала гобелен «Ленинград – город морской славы» (1968, 235х168 см).

Преподаватели училища С.М. Бунцис, К.Б. Петрушина, И.Г. Куренкова, В.А. Самошкин проделали большую работу по изучению актуальных тенденций в

[566] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1.Д. 8. Л. 5.
[567] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 33.

гобелене, и далеко не последнюю роль в освоении «нового гобелена» сыграли программы международного обмена с вузами стран Восточной Европы. Эти стажировки для студентов и педагогов кафедры мебельно-декоративных тканей позволили большому числу выпускников внести свой вклад в развитие уникального направления искусства последней четверти XX в. Необходимо подчеркнуть, что педагоги ЛВХПУ им. В.И. Мухиной не просто изучали гобелен, но и осуществляли собственные творческие эксперименты в области ткачества, создавая произведения для выставок. Далеко не все эти работы сопоставимы по уровню художественного и технического мастерства с работами их учеников 1980-х гг., но именно они были первым этапом на пути освоения искусства шпалеры, из них выросла ленинградская школа гобелена. В рукописи Р. Коваль есть точное замечание К.Б. Петрушиной о педагогической работе в вузе: «Бывает, идею носишь, но приходишь к студентам – и отдаешь ее. Бываешь счастлив, когда видишь: удалось, а бывает и до слез обидно – испортил!»[568]. В 1950-х гг. К. Петрушина показывала на выставках живописные этюды, в 1960-х – декоративные ткани, а в 1970-х – ковровое ткачество.

В.А. Самошкин после окончания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был распределен в Монголию, где он проработал два года и все-таки вернулся в Ленинград. Работая в должности художника на фабрике «Новость», он также выполнял творческие произведения для выставок. В 1964 г., на начальном этапе развития ленинградской школы, для выставки «Ленинград социалистический» В.А. Самошкиным была выполнена работа «Закарпатская весна». Состоявшая из двух частей композиция была соткана из полосок цветных тканей. В 1968 г. художник исполнил гобелен «Космонавты», в котором стремился выразить ощущение невесомости. Для вестибюля Ленинградского театра кукол художником был выполнен гобелен «Петрушка» – динамичная, яркая шпалера, сотканная с применением пряжи оранжево-красных оттенков.

[568]ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 36.

Весомый вклад в развитие ленинградского гобелена сделала И.Г. Куренкова, которая до педагогической работы была главным художником фабрики художественной росписи тканей. Стажировка в мастерской А. Кибала в Праге кардинальным образом поменяла ее творческие ориентиры. В 1968 г. И.Г. Куренкова соткала небольшое панно «Ленинград», открывающее тему города в ленинградском гобелене. Подчеркнуто плоскостный характер изображения с наслаивающимися один на другой «поясами» раскрывал образ города от Петербурга XVIII в. до Ленинграда 1960-х гг.

Классическое «гладкое» ткачество получило развитие скорее в крупных монументальных гобеленах для общественных пространств, чем в камерных авторских работах. Именно крупные заказы, осуществленные в НИЭМ и КДПИ, стали импульсом для эволюции ленинградского гобелена от небольших «ковров» до объектов культурного значения. Нельзя отрицать, что многие из этих произведений были частью монументальной пропаганды, но это не умаляет их художественные достоинства.

В 1968–1970-х гг. коллективом педагогов и выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был создан гобелен для банкетного зала гостиницы «Венец» в мемориальном комплексе в Ульяновске. Авторами картона были Л.А. Романова, В.П. Гусаров, И.Г. Куренкова, Н.А. Абрамичев; работу в материале выполняли М.Б. Ганько, А.С. Давыдова, И. Спиридонова, А. Туркенич[569]. Преподаватели и выпускники вуза выполнили из шерсти два гобелена общей площадью более 20 квадратных метров – «Воздух – Птицы», «Вода – Рыбы». Третий гобелен «Земля – Дерево» остался неосуществленным. Проект был выполнен в НИЭМ.

Как и многие преподаватели ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, И.Г. Куренкова выполняла крупные работы по заказам, поступающим в НИЭМ. В 1971 г. по эскизу И.Г. Куренковой был выткан гобелен «Знаки зодиака» для каюты капитана рыбопромысловой базы «Восток»[570]. В этой работе объединились классическая тема и

[569] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 31.
[570] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 31. Л. 39.

классический подход к шпалере (гладкое ткачество). Проблема понимания и философского осмысления движения планет как движения самой Жизни и Времени была решена автором через воссоздание образов морских обитателей – Нептуна, тритонов, дельфинов, сирены, зефиров. Колорит этой работы, построенный на использовании сложных серебристо-голубых и золотистых тонов, также соответствовал представлениям о классической шпалере.

Проектирование и выполнение в материале декора для морских и речных судов составляло одно из направлений работы сотрудников НИЭМ. В протоколах заседаний художественных советов за 1960-е гг. упоминаются эскизы с видами Ленинграда и Праги для танкера «Прага» (заказчик Балтийский завод), а также декоративное панно для танкера «Белград»[571]. В 1973 г. И. Куренкова исполнила гобелен «Гербы русских городов» для вестибюля верхней палубы теплохода «Россия». Образ морской стихии был взят за основу для композиции крупного гобелена «Пейзаж», предназначенного для кают-компании танкера «Крым». Эта работа была осуществлена И. Куренковой совместно с Л. Куренковым в 1974–1975 гг.

Первые крупные заказы для общественных интерьеров так же, как и первые ленинградские дипломные работы, были вдохновлены творчеством Жана Люрса и художников-ткачей Восточной Европы. Эмоциональный (и даже интеллектуальный) заряд от выставок польского текстиля и шпалер Франции перерабатывался ленинградцами несколько лет. Эти выставки, впрочем, как и крупные работы московских монументалистов[572], оказали влияние на рост престижа шпалерного ткачества: все больше и больше художников обращалось к этому виду творчества.

Третьим центром ткачества, открывшемся в Ленинграде в конце 1960-х гг., стала мастерская КДПИ при Художественном фонде. В мастерской работали выпускницы ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Л. Романова и Н. Журавская, одними из первых они

[571] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 16, 21.
[572] В 1970 г. по эскизу В. Эльконина для здания посольства СССР в Пакистане была выполнена серия гобеленов «Русские города».

осуществили попытку включения в гладкий и ворсовый ковер грубых материалов – пеньки и шпагата. Н. Журавская отдавала предпочтение отвлеченно-декоративному языку, комбинируя различные по структуре материалы. Вопросы передачи ритма, темпа, фактуры увлекали ее больше предметных изображений. Л. Романова, напротив, проявляла особую приверженность к классическому гладкому ткачеству. В мастерских Художественного фонда работала и выпускница ЛВХПУ им. В.И. Мухиной З.И. Морозова, которая овладела приемами ручного ткачества и выполняла крупные работы совместно с Л. Романовой и Н. Журавской.

Одной из самых значительных и по масштабам, и по уровню исполнения стала серия гобеленов «Петровская сюита» для банкетного зала (кафе) гостиницы «Ленинград». Проект здания с рабочим названием «Аврора» был создан в 1960 г. группой архитекторов[573] и предполагал размещение общественных помещений на первых двух этажах здания. В гостинице останавливались в основном иностранные туристы, поэтому проблема презентации города средствами архитектуры и декоративного искусства должна была решаться на самом высоком уровне. Эскизы гобеленов были созданы в 1970 г. Н.А. Моисеевой, О.Н. Морозовой, И.Г. Куренковой. Выполнение в материале осуществлялось при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько. Композиция частей «Петровской сюиты» была основана на образах-символах петровской эпохи и раскрывала тему праздника на Неве: фейерверки, гербы, парусники, павильоны. В архитектурных мотивах, вдохновленных старинными гравюрами и картами, угадывались здание двенадцати коллегий и Адмиралтейство. Симметричная, построенная на принципах классического искусства, композиция «Петровской сюиты» и в материале была выполнена особенно тщательно. Она полностью была выткана их пеньковой веревки и льняных нитей. Пряжа требовала длительной подготовки: пеньку и лен отбеливали и красили, совмещая в шпалере с

[573] С.Б. Сперанский, В.Э. Струзман и Н.В. Каменский

неокрашенным материалом натурального цвета; лен использовали крученый и некрученый.

На процессе окрашивания следует остановиться более подробно. Более трех с половиной сотен метров пряжи были выкрашены светостойкими красителями. В условиях мастерской это было выполнить невозможно, поэтому художники обратились к специалистам прядильно-ниточного комбината им. С.М. Кирова. Для всей серии потребовалась гамма в 25 оттенков; окрашенные нити не были яркими: базовый тон натуральных волокон усложнял гамму, как бы пропуская ее через фильтр серой умбры. Колористическая гамма, довольно лаконичная для такой большой работы, была построена на сочетании теплых и холодных оттенков, приближая гобелены к живописи. Грубые волокна ассоциировались со снастью, а через них – с кораблями и гаванями, намекая на простоту и деловитость петровского времени. На выбор материалов для шпалер повлияла О.Н. Морозова, которая еще в период обучения в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной проявила интерес к свойствам веревки в ткачестве, разной по фактуре и толщине. В эту серию вошли восемь шпалер, в итоговом варианте составившие 17 метров в длину и площадью около 50 квадратных метров. Выполнение в материале продолжалось с декабря 1969 по июнь 1970 г.: художники работали по 10–12 часов в день без выходных.

«Петровская сюита» стала одной из первых шпалер, которые задумывались как неотделимая часть интерьера, не просто как декор, а как смысловой центр. Автор проекта здания, архитектор С.Б. Сперанский, задал базовую цветовую тональность гобелена (серый, синий, красный) и был в тесном контакте с художниками на всех этапах работы. Задача соподчинения декоративного искусства и архитектуры выполнена в данном проекте с особой тщательностью: цвет обивки стульев, деревянных панелей стен, мебели, серого напольного покрытия находили отражение в монументальном ткачестве. Р.М. Коваль отмечала и особую роль этой серии шпалер в создании атмосферы всего пространства: гобелены формировали «окно в прошлое» напротив

реального оконного проема, из которого открывалась панорама на центр города и Неву. Это произведение стало смысловой доминантой интерьера и ориентиром для последующего поколения художников, вписав ручное ткачество в перечень ведущих направлений декоративного искусства Ленинграда.

Следующим масштабным проектом стал «Синий гобелен» (950х420 см), выполненный группой художников для вестибюля той же гостиницы из классического для шпалерного ткачества материала – шерсти. Гобелен осуществлял роль связующего звена между вестибюлем и холлом, это композиционный узел, благодаря которому происходило перетекание одного пространства в другое. Сумрачная зона вестибюля соединялась с освещенными большими объемами; слева была расположена главная лестница, зрительно завершенная гобеленом. С.Б. Сперанский планировал разместить в вестибюле керамическое панно, и над ним в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной уже работал студент-дипломник. Вот только на этапе отделки интерьера, когда появились белые мраморные столбы-опоры, полы и синий фриз из алюминия, стало очевидно, что интерьер получается слишком «холодный». Керамическая композиция могла только усилить этот эффект, поэтому архитектор обратился к опыту иностранных коллег, соединив холод камня и теплоту шерсти (во время поездки в Нью-Йорк он видел, как в интерьер здания, построенного по проекту Мис Ван дер Роэ, были вписаны гобелены). Далеко не последнюю роль в выборе техники декора сыграл и его недавний опыт сотрудничества с художниками-ткачами.

Эскиз гобелена был разработан Н.А. Моисеевой в соавторстве с Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько; первоначальный эскиз выполнялся при участии О. Морозовой. Статичная композиция образована крупным мотивом (парусник – флюгер Адмиралтейства), за которым просматривается город (илл. 160). Его светлые здания расставлены по бескрайней синеве, в которой угадывается сумрак белой ночи; слева – исторический центр, справа – современный авторам Ленинград. Как отмечала Р. Коваль, левая часть композиции более удачна в связи с тем, что образ старого

Петербурга уже отстоялся и выяснен многими поколениями художников, а образы советской архитектуры в правой части недостаточно выразительны[574]. Образ города выстроен из своеобразных модулей-блоков, повторяющих форму гобелена. Крупное тканое полотно было четко вписано в проем стены и воспринималось как часть пространства уже из вестибюля, откуда была видна его нижняя часть. Далее, при подходе к ступеням лестницы внимание зрителя переходило к паруснику и только потом к пейзажу. С большего расстояния гобелен приобретал большую насыщенность тона, пространственность, глубину. Как и в предыдущей работе, цветовая гамма была определена архитектором С.Б. Сперанским: «Белый, золото, синий мыслились нами как цвета, характерные для Ленинграда»[575].

Н.А. Моисеева с середины 1950-х гг. активно работала как живописец и график, оформляла декоративные ткани в технике росписи. Она обратилась к гобелену в 1960-х гг., осознавая возможности создания в этой технике более значительных и долговечных работ. Среди произведений, выполненных художницей для общественных интерьеров по линии КДПИ, были три гобелена для банкетного зала Управления Морского порта. Как и в «Синем гобелене», она создала панорамное изображение Ленинграда». Н.А. Моисеева выполняла и творческие работы, ее увлекало классическое направление, а инновации она понимала как поиск новых способов выражать содержание в плотном, гладком прямоугольной формы ковре[576]. В гладком шпалерном ткачестве были выполнены произведения Н.А. Моисеевой «Город Революции» (илл. 161), «Северная деревня», «Русь деревянная», «Северные острова». Особо следует отметить и более позднюю ее работу – триптих «Русские женщины», в которой она обратилась к проблеме изображения фигуры человека в шпалере. Новый

[574] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 47.
[575] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 46.
[576]«Пространственный гобелен совершенно не воспринимаю. Отношение к Прибалтике? Всегда красиво, а рассматривать долго не хочется, потому – нравится и не нравится. А вот в старом гобелене каждый кусочек рассматриваешь!» (Там же. Л. 49).

Ленинград, город заводов и фабрик, тоже нашел отражение в гобеленах Н. Моисеевой. Крупной работой 1980 г. был гобелен «Юность».

Н. Еремеева и И. Рахимова до того, как приняли участие в работе над серией «Петровская сюита», занимались росписью ткани в мастерских Художественного фонда[577], но работа над этим большим проектом стала для них новой школой и новым вызовом. В соавторстве с М. Ганько, которая имела опыт ткачества в период выполнения дипломной работы («Петрушка»), они создали в 1970–1980-х гг. крупные гобелены для общественных интерьеров. В 1972 г., окончательно оформившись как творческая группа, художницы выполнили гобелен «Гербы городов Ленинградской области» для парадной лестницы гостиницы «Интурист». В следующем десятилетии ленинградские художники по текстилю часто обращались к геральдике русских городов в заказных работах по линии КДПИ (илл. 162).

Н. Еремеева и И. Рахимова и М. Ганько были художниками равной творческой силы, но дополняли друг друга, совместная работа позволяла им развиваться, оставаясь собой. Параллельно с заказами на КДПИ они работали над творческими произведениями, которые демонстрировались на выставках в Союзе художников. В 1970–80-х гг. М. Ганько представила гобелены «Заколдованный край» и «Во имя мира», И. Рахимова – гобелены «Целинный хлеб», «Корзинка с фруктами», «Лес», а Н. Еремеева – гобелены «Лед тронулся» и «Городище».

Время обучения на отделении мастеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной оказало влияние на профессиональный подход к ткачеству И. Рахимовой: она уделяла большое внимание техническим вопросам, имея опыт изучения структур декоративных тканей. Чувствуя ритм современности, невозможность создания многодельных «мануфактурных» гобеленов, художница искала пути обогащения фактуры современной шпалеры. Как и М. Ганько, она была убеждена, что тканые работы должны долго оставаться актуальными, несмотря на несмываемый отпечаток времени. В связи с

[577] ЦГАЛИ СПб. Ф. 693. Оп. 1. Д. 8. Л. 50.

этим художница обращалась именно к гладкому ткачеству с небольшим плотным рельефом. Н. Еремеева, напротив, в совершенстве владея традиционной техникой ткачества, пыталась решить задачу обновления шпалеры более радикальным методом. Выразительный эффект в ее работах строился на сохранении свободных от переплетения нитей основы. Произведениям «Городище», «Каскад» присущ зигзагообразный ритм, прозрачность, динамичность. В европейском искусстве подобные полотна тоже были, но к ним применялся термин «wall-hanging», т.е. «висящий на стене» декоративный текстиль. В Швеции и Норвегии такой «дышащий» текстиль мог украшать крупные оконные проемы еще в 1950-х гг. Но в СССР предпочтение отдавали все-таки традиционному шпалерному ткачеству: оно соотносилось не только с общественными интерьерами, для которых выполнялись работы в КДПИ и НИЭМ, но и с выставочной практикой, предполагающей транспортировку и развеску работ в залах разных городов.

В 1973 г. одна из первых в Ленинграде Н. Еремеева решилась сделать пространственный гобелен «Ветер». Его идея легла в основу объемно-пространственной композиции для Речного вокзала (илл. 163). И несмотря на то что спустя нескольких десятилетий эта работа воспринимается как инновационная для своего времени, она была признана неудачной. Комиссии и критикам она казалась чужеродной в интерьере ресторана, плохо согласованной с оконными проемами и другими деталями убранства[578].

Л.А. Романова принадлежала к числу наиболее активных ленинградских художников, работавших в области классического гладкого ткачества. В соавторстве с В.П. Гусаровым (илл. 164) она создала гобелены для банкетного зала в гостинице «Прибалтийская». Эта серия получила название «Воспоминания о Павловске» (илл. 165, 166) и стала одной из самых крупных работ начала 1980-х гг., она

[578] ЦГАЛИ СПб. Ф. 693. Оп. 1. Д. 8. Л. 55.

удачно вписалась в интерьер, как бы подготавливая гостей Ленинграда к встрече с шедеврами пригородов[579].

Художники создали гобелены для фойе спортивно-культурного комплекса лагеря «Орленок» («Познание мира»), для дома культуры «Волжский» («Новый город», «Русский хоровод», «Молодежный театр», «Затопленный город»), для санатория «Дженал» в Кисловодске («Времена года», «Песни Окуджавы»), для международной базы ученых Юскула в Эстонии («Битва А. Невского с тевтонским Орденом») и пр.

Исследователи отмечают, что ленинградский (и петербургский) гобелен тяготеет к классической европейской шпалере. Использование натуральной шерсти и ее окрашивание самим художником в условиях мастерской, а также применение пряжи с люрексом, напоминающим о кипрских золотых и серебряных нитях, допустимо считать признаками традиционного направления.

Вторым направлением представляется нам работа со структурой гобелена, включение различных по плотности, структуре и составу нитей, что формально не является абсолютной инновацией. В художественном ткачестве Северной Европы в 1970-х гг. тоже применялись нити с блеском. В шпалере «Магические письмена» (илл. 167), выполненной по эскизу шведской художницы Марин Хемингссон[580], были использованы золотистые нити. Это довольно крупное полотно, вероятно, украшало интерьер кофейни «Zoégas kaffe» или офиса компании «Nestlé Sverige AB»[581]. Композиция состоит из разномасштабных букв, дополненных листьями и цветами. Эти элементы, сотканные пряжей золотистого, белого, темно-коричневого и зеленого цветов, контрастируют с ярко-красным фоном. «Золото» введено здесь без каких-либо дополнительных приемов, тональных или цветовых растяжек, рельефных переплетений и пр., автор выбрал некоторые из букв и выполнил их блестящим

[579] Курбатов Ю. Архитектура образа // Декоративное искусство СССР. 1979. № 11. С. 14.
[580] Marin Hemmingsson.
[581]Tapestry. Röda bokstavstrolleriet. Spring Modern Auction, Stockholm 572 [Электронный ресурс] // Bukowskis. – 2013. URL: https://www.bukowskis.com/en/auctions/572/663-tapestry-roda-bokstavstrolleriet-tapestry-weave-variant-gobelangvariant-100-x-227-5-cm-signed-mh-ab-mmf (дата обращения: 09.08.2025).

материалом. «Магические письмена» были украшением интерьера и, возможно, выполняли роль цветового акцента.

В 1980–2000-е гг. блестящая пряжа или металлические элементы в качестве уточных нитей все активнее вводились художниками в ручное ткачество. Яркий представитель данного направления – литовский художник Ф. Якубаускас[582]. В его абстрактных композициях люрекс и шелк введены в саржевые переплетения, образующие на поверхности гобеленов рельефные пульсирующие полосы[583]. Совершенство техники сочетается у него с безупречным чувством ритма и материала. Блеск выступающей из плоскости гобелена фактуры окрашен в произведениях Ф. Якубаускаса во все цвета радуги, его гобелены наполнены «сиянием». Как и большинство работ в области ручного ткачества, они тщательно продуманы и выполнены с особым мастерством. Художник вводит нити с гладкой поверхностью (шелк, синтетика) в рельефные переплетения, а фон выполняет из шерстяной пряжи, виртуозно сочетая такие виды переплетений, как репс и саржа, используя приемы «градиент» и «штриховка». В контексте данного исследования особенно интересны произведения «Сакура зимой», «Лучи на льду»[584], которые существуют на грани беспредметного искусства, и блестящие поверхности, выполненные шелковыми нитями, играют в них далеко не последнюю роль (илл. 168).

В Советской России во второй половине XX в. гобелен был включен в новую систему пластического мышления, которая опиралась на особое восприятие пространства и времени. Ленинградские художники учитывали опыт художников из стран Балтии и находили источники вдохновения в древнерусском искусстве. Одной из первых работ, в которых были использованы лен и пенька, стал сценический задник для

[582] Feliksas Jakubauskas.
[583] Aleksandraviciute A. Woven World // International Tapestry Journal. 1997. № 4. P. 32, 33.
[584]World Tapestry Now Gallery [Электронный ресурс] // American Tapestry Alliance. – 2020. URL: https://americantapestryalliance.org/exhibitions/atbiennials/online-show/wtn-test/ (дата обращения: 09.08.2025).

эстрады гостиницы «Горизонт» в Адлере[585]. В 1970-х гг. Н. Журавская показала на ленинградских выставках семь работ небольшого формата, в которых она применила капрон, шерсть, пеньку, шелк. На выставке «Советский гобелен-2» было представлено произведение «Дыхание джута» (250х50 см).

Один из самых ярких художников, работавших в искусстве гобелена в последней четверти XX столетия в России, – Борис Георгиевич Мигаль (1946–1999). Работы художника в области ручного ткачества заставили обратить на себя внимание, когда он был еще студентом. Ранние работы Б. Мигаля демонстрировали интерес к новым формам текстиля, характерным для 1960–1970-х гг. В 1980-х гг. художественная ценность произведений зрелого автора не вызывала сомнений, его гобелены достаточно часто освещались в периодике. С 1992 по 1999 гг. Б. Мигаль преподавал на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Специфика его творчества – в декоративности, которая составляет образную структуру гобеленов.

Произведения Б. Мигаля очень цельны, их отличает строгая логика построения композиции, согласованность в ритме и пропорциях. В ранних работах художник, еще не выработавший свой язык и собственные приемы, обращался к различным темам, включая рельефные переплетения в гобелен. Образный ряд его работ развивался вокруг двух понятий – природы и города. И дольно часто они присутствовали в гобеленах Б. Мигаля, не противореча друг другу, а дополняя идею автора. Он был очень «петербургским» художником – интеллигентным, знающим и любящим искусство, музыку, архитектуру. Но его Ленинград – это город новостроек, переправ и мостов, заводов и магистралей. Ленинград Б. Мигаля не парадный, а будничный город, на подступах к которому жива сама Природа. В композиции «Четыре времени года» (1973–74) формула его творчества еще не проявилась в полной мере, но уже был выражен его колорит. А вот в серии «Ленинградские рубежи» (1976) вектор творчества Мигаля-художника уже определен на годы вперед. В панно «Гимн» (илл. 169) заметно

[585] Авторы-исполнители И.Г. Куренкова, О.Н. Морозова, Н. Журавская.

влияние Прибалтики: в отвлеченно-формальной форме изображены красные знамена демонстрации, набранные переплетением «сумах», пространство между ними выткано рельефом, нити основы свободно спущены внизу; натуральный цвет волокон дополнен красным и серо-голубым. Художник продолжает тему праздников в серии, состоящей из четырех гобеленов, «День октября в моем городе» (1977). Колонны людей на площадях, яркие флаги и все тот же невысокий тканый рельеф. Во второй половине 1970-х гг. Б. Мигаль создал произведения, как бы уводящие зрителя от центра к городским окраинам. В первую очередь к ним относятся гобелены «Оттепель» (1976), «Путь» (1977), «Завод» (1978), «Магистраль» (1978), «О моем городе» (1979).

В произведении «Путь» (илл. 170), сотканном для интерьера зимнего сада санатория «Дюны», на основе перспективного изображения парковой аллеи выстроена минималистичная композиция, отразившая атмосферу ранней весны. Стволы деревьев набраны рельефной «косичкой» и саржевым переплетением, а земля и растительность между деревьями – полотняным и саржевым. Этот гобелен почти полностью выполнен из неокрашенных нитей, только стволы деревьев в конце аллеи высветлены, выводя взгляд зрителя из темноты первого плана.

В произведении «Завод» (илл. 171) художник выткал рельефом слои дыма; темно-серые вертикали труб набраны репсовым переплетением. В этой композиции также все лаконично: только трубы, дым и тональные градиенты между ними и в них. Тема окраины города продолжается в гобелене «О моем городе», где уходящие вдаль облака создают иллюзию таких же бесконечных новостроек. Крупная работа «Магистраль» (200х300 см) стала ключевой для выставки ленинградского текстиля.

В 1980-х гг. Б. Мигалем были сотканы лаконичные и сдержанные гобелены, некоторые из которых стали знаковыми не только для ленинградской школы текстиля, но и для декоративного искусства всего десятилетия. Художник по-прежнему обращался к проблеме передачи пространства, природных мотивов, совершенствовалось его техническое мастерство. В работах 1980-х гг. использовано больше блестящей

синтетики, особенно активно этот материал работает в гобеленах «Мост» (1981–82) (илл. 172), «Окраина» (1984) (илл. 174), «Память» (1985). Перечень предметов снова невелик – деревья, кусты, архитектурные объемы и конструктивные опоры. Они не только отражали пространство большого города, но и соответствовали технологическим приемам, развитию которых Б. Мигаль посвятил свою жизнь. Его тканые полотна-панно продолжают вызывать интерес художников не только благодаря их техническим характеристикам, но и потому, что в них совмещалось противоположное – пространственность и декоративность. Перспектива, превращенная в плоскость, продолжает завораживать зрителя, ибо нарушает основной «закон», сформулированный отечественной школой (текстиль должен быть плоским, без объема и перспективы). Особенно этот эффект заметен в композициях «Мост» и «Окраина».

Произведения Б. Мигаля были вписаны в общий контекст советской эпохи. Почти за 20 лет до него к теме городских окраин обращалась Н. Кирсанова (илл. 173), но московский гобелен 1960-х гг. был еще далек от той монументальной формы, выражением которой он стал в 1980-х гг. Композиция Н. Кирсановой напоминает о настенных коврах и набивных тканях. Ведущие для декоративного искусства СССР темы Б. Мигаль раскрывал всегда по-своему, но никогда не вступал в конфликт с идеологией. Это заметно в произведении «Энергия – миру» (илл. 176), которое можно также сопоставить с гобеленами Н. Кирсановой (илл. 175). Его произведения были слишком лиричны при всей их прямолинейности, они показывают также, насколько более содержательным и сложным стал советский гобелен к середине 1980-х гг.

Крупных работ, выполненных по заказу КДПИ, в творческой биографии Б. Мигаля было немного. Самой значительной (и по объему, и по художественно-технологическим характеристикам) является серия гобеленов «Зеленый луч» (илл. 177, 178) для биллиардной санатория «Дюны» (1985–1987). Серия состоит из трех блоков (200х400 см каждый), основу ее концепции составляет редкое оптическое явление – вспышка зеленого света, наблюдаемая на открытых пространствах, в том числе на море. Это одна

из самых динамичных композиций, созданных художником. Она передает движение волн и ветра, наклонные блестящие полосы и парусники усиливают этот эффект. В этом произведении получили развитие все предыдущие достижения Б. Мигаля: ахроматическое решение с включением одного «чистого» цвета; «рисование» уточными нитями по поверхности, создающее блестящий пульсирующий рельеф; линейная и воздушная перспектива, перенесенная в текстильную плоскость.

В процессе развития «большой» монументальной формы в искусстве современного гобелена возникла ее противоположность – текстильная миниатюра. В контексте данного исследования особенно интересны мини-гобелены Б. Мигаля, которые он выполнял иногда параллельно с крупными работами. В них он экспериментировал, отрабатывал возможные комбинации переплетений, материалов, мотивов. В серии мини-гобеленов «Следы» (1984) заметна его попытка соткать волны, которые получат развитие в «Зеленом луче». В цикле «По Байкалу» (1986) много блестящей саржи, которая составит основу гобелена «В белую ночь» (1990). Формат как крупных, так и небольших его произведений почти всегда был близок к квадрату.

В каждой работе мастера – от небольших по размерам мини-гобеленов до монументальных сюжетно-тематических полотен – сказывается его безупречный вкус и абсолютный музыкальный слух. При подчинении произведения законам декоративного построения (плоскостности) все его работы воспринимаются в движении в глубину; происходит так называемый «прорыв пространства». Многоплановость базируется на способности художника с помощью высветления поверхности, используя эффект свечения сверкающих фактур, добиваться эмоциональной насыщенности произведения.

Сизаль, лен, металлическая нить, бумажная бечевка, синтетический шнур в сочетаниях друг с другом создают неповторимую фактурную пластику тканых полотен Б. Мигаля. Эксперименты со структурой носят характер подчиненности. Это лишь средство изобразительного языка для создания образа, выразительного звучания. Гобелены Б. Мигаля лишены «стилизации» как приема. Язык древнерусской шитой

иконы звучит в его работах не напрямую. Связь творчества художника с традицией более глубинна и органична. Она – в принципах и методе творческого мышления, в смелом свободном владении мастерством художника-ткача, в проникновенной возвышенности образов. Гобелены Бориса Мигаля так же мощны, графичны, полифоничны и монументальны, как великолепные пелены строгановской школы лицевого шитья. Самобытные произведения художника представляют собой духовную ценность его поколения. Цветовое решение почти всех его гобеленов – бесцветное, лаконичное, но не черно-белое. В ряде работ введен активный красный цвет, в некоторых других сине-серые оттенки. Этот принцип работы с цветом вполне объясним: Б. Мигаль в большом количестве использовал неокрашенные волокна (часто цвета умбры или серых оттенков), полихромная пряжа уничтожила бы красоту грубой бечевки, а благородные сдержанные цвета только подчеркивали ее.

Разработку гобеленов для общественных зданий вела и С.А. Бусыгина. Она начала свою профессиональную деятельность как художник ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой. Впоследствии она перешла работать в НИЭМ, где создала ряд крупных гобеленов и тканых занавесов для интерьеров ВНИИ биопрепаратов, Авиационного техникума («Крылья», «Космический пейзаж»), банкетных залов ресторанов «Москва» и «Садко», гостиницы «Октябрьская».

По эскизу Светланы Бусыгиной для музыкального зала гостиницы «Октябрьская» в 1984 г. были выполнены гобелены «Ленинградские мелодии» и «Тишина». Композиция «Ленинградских мелодий» выстроена таким образом, что создается впечатление, будто музыка выходит за пределы комнаты через открытые окна. В центре расположена фигура женщины, играющей на скрипке. Справа и слева от нее в арочных окнах изображены Спасо-Преображенский собор и Пантелеймоновская церковь. Здесь, как и в других произведениях ленинградских художников, город входит в дом и является главным героем.

Судьба многих произведений, созданных для общественных интерьеров, сложилась не самым счастливым образом. После распада СССР и приватизации зданий многие предметы декоративного искусства бесследно исчезли из среды, для которой были созданы. В 1985–1989 гг. С.А. Бусыгиной в соавторстве с М.Ф. Корниловой была выполнена серия гобеленов «Прибалтика» для гостиницы «Москва» в Ленинграде[586] (илл. 179, 180). Эта масштабная работа была осуществлена по договору в КДПИ, общая площадь ее составила 27 квадратных метров (8 гобеленов 150х200 см каждый и один размером 150х150 м). Пейзажные изображения городов Прибалтики (Рига, Таллин, Даугавпилс и пр.) были вытканы в традиционной технике гладкого ткачества. В четырех гобеленах композиция венчалась арочными сводами, напоминающими о храмовой архитектуре балтийских городов. Рожденный в сложные для отечественного искусства годы, этот трудоемкий проект не получил должного внимания[587] и в настоящее время остается практически неизвестным для специалистов.

Оценивая ленинградскую школу текстиля в период ее расцвета в 1980-е гг., невозможно обойти творчество Аллы Давыдовой. После окончания кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной она работала в КДПИ, где создала много гобеленов для общественных зданий. Она, как почти все ленинградские художники, ткала собственноручно, прибегая лишь к помощи сотрудницы архитектора Светланы Крупа. Ее работы в ткачестве отличались эмоциональностью, смелыми и контрастными цветовыми решениями. Художница обращалась к теме античности, взаимоотношений человека и природы, родного города, но красной нитью в ее творчестве проходит тема театра. Еще в дипломном гобелене, выполненном в 1969 г., она обратилась к театру, создав композицию с изображением трех театральных масок. В 1978 г. для Вологодского ТЮЗа был выткан гобелен «Театр», сюжет которого был еще

[586] Архитектор Ю. Сасонов.

[587] Художники не смогли продемонстрировать его на выставках – руководство здания, где висели гобелены, отказалось предоставить их. Через некоторое время гобелены исчезли, их местонахождение неизвестно.

более сложным: уже не маски, но фигуры актеров в масках и костюмах изображены на сцене. В полной мере здесь проявились основные характеристики творчества А. Давыдовой: яркость, динамика, контраст светлого и темного (в ее гобеленах черный цвет означает не темноту, а магическую глубину сцены/неба/воды). Через год появился гобелен «Ночное представление», в котором всецело раскрывается тема уличного, площадного театра. Драматизм, встречающийся здесь с декоративностью, читается в фигурах Арлекина и Пьеро, в тенях от свечи, в отблесках воды на дальнем плане, в отсутствии зрителей. Вторая работа более лаконична по цвету, но сложна по содержанию. В ней автор озвучила новую проблему ручного ткачества: возможно ли преодолеть «навязанную» шпалере декоративность и создать произведение, более емкое по содержанию?[588] Рассматривая образный ряд гобеленов А.С. Давыдовой, можно заключить, что она пыталась решить эту проблему на протяжении всей своей «текстильной карьеры». В произведении «Охота» (1980) (илл. 181) заметна попытка передать размышления о взаимоотношениях современного общества и природы. Для Куйбышевского музея был выполнен гобелен «Самара. Волжский натюрморт» (1981).

Особенным магнетизмом проникнуты гобелены А. Давыдовой, вдохновленные классическим наследием и историей европейской культуры. В произведении «Воспоминания о Херсонесе» (1985) (илл. 182) тоска по утраченной красоте передана художницей с тем же драматизмом, что и в ее театральных гобеленах.

А. Давыдова всегда стремилась к живописи, период работы в КДПИ стал для нее этапом, преодолев который, она перестала заниматься гобеленом и смогла полностью посвятить себя исследованию мира средствами цвета. Но даже в самых ранних ее гобеленах уже прорывалось живописное видение и внимание к творчеству европейских авторов. В крупных гобеленах «Античный мотив» (320х265 см) и «Фрагменты» (1988, 540х340 см) и в небольших (цикл «Миражи») художница воспела гармонию классики,

[588] Коваль Р.М. Спор драматизма с декоративностью // Декоративное искусство СССР. 1981. № 9. С. 35-37.

снова выходя за рамки декоративного искусства и наделяя неодушевленные предметы тайным смыслом (илл. 183). А. Давыдова совмещала в ручном ткачестве несовместимое: в «Античном мотиве» женская фигура сидит перед тканым полотном с изображением античной скульптуры (почти ее копии); действие разворачивается на фоне Акрополя. Подобная игра с подсознанием стала отличительной особенностью ее гобеленов, в которых можно найти параллели и с европейской живописью (Дж. де Кирико), и с французскими шпалерами середины XX в. (обилие черного цвета, цветовые контрасты). Это стремление постичь европейскую культуру, прошедшее сквозь призму театральности, в конечном итоге сформировало один из векторов ленинградской школы гобелена, которая всегда с большим вниманием смотрела в сторону Запада.

В 1987 г. для ресторана «Меридиан» гостиницы «Пулковская» был выполнен гобелен «Слава Петербургу» (илл. 184) по эскизу Аллы Давыдовой. Это один из самых интересных примеров крупных работ КДПИ, которая длилась два года. В узком, вытянутом по горизонтали формате (3х8 м) достаточно подробно воспроизведен центр города, над которым парят ангелы. Холодная цветовая гамма и цветовые градиенты на горизонте передают атмосферу белых ночей. Прошлое и настоящее, мифы и реальность соединяются в этой сюрреалистичной композиции.

В процессе создания декоративного текстиля для гостиницы «Пулковская» принимала участие и Н.В. Першина, одна из ярких представительниц ленинградской школы текстиля. После окончания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной она по распределению работала на Красильно-отделочной фабрике № 1, где разрабатывала рисунки для печати по трикотажу. В этот период профессиональной деятельности художница приняла участие в проектировании набивных рисунков для изделий, которые были представлены Ленинградским домом моделей в США в 1969–1970 гг. Перейдя на работу в КДПИ, Н.В. Першина обратилась сначала к созданию декоративных тканей, занавесов и позднее – гобеленов. Среди значительных работ в области ручного ткачества,

выполненных художницей, можно отметить гобелен для Дома одежды в Костроме, пять гобеленов для фойе Башкирского академического театра драмы в Уфе. В 1980–1990-е гг. Наталия Першина с интересом отнеслась и к развитию рельефно-пластического направления, выразив свое видение в текстильном панно с рельефными вставками «Музыка» для интерьера ресторана гостиницы «Октябрьская» (1980).

Одной из жемчужин ленинградской школы гобелена стала ее работа «Белые сны», созданная специально для Красного зала гостиницы «Пулковская». Изображение аллеи Летнего сада, освещенной лунным светом, выстроено с соблюдением законов линейной перспективы, что для классических гобеленов нехарактерно. В этом произведении был использован холодный колорит и суховатая графика. Гобелен размером 4х6 м напоминает о пространствах исторических парков, которые неподвластны времени. Его композиция не просто изображение парка, это «визуальный сон», где соединились представления о климате, истории, архитектуре города. Сумрачность, прохлада, устремленность в прошлое очень точно воспроизводят атмосферу Северной столицы (илл. 185). Н. Першина – одна из немногих художников, которые продолжили работать в технике гобелена в 2010-х гг. В своей мастерской на Каменноостровском проспекте она выполнила гобелен «Связь времен» – почти монохромный, выдержанный в традициях ленинградской школы (илл. 186).

Необычное прочтение тема театра получила в творчестве В. Бегиджанова, создавшего серию ярких гобеленов. Его работы выделялись синтезом сюрреалистических мотивов, изящной графической проработкой и насыщенной цветовой гаммой. В произведениях художника, выполненных в конце 1980-х гг., театральная тема отмечена драматизмом и раскрыта как метафора жизни и смерти[589].

Важным этапом в развитии Советской России является покорение Арктики. В 1930–1940-е гг. велось ее активное промышленное освоение. Тема советского севера

[589]Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2007. – Т. 176. – С.137–146.

параллельно с оформлением интерьеров судов разрабатывалась специалистами НИЭМ и КДПИ. Для кают-компании лихтеровоза «Северный морской путь» в 1988 г. был выполнен гобелен-триптих «Осенний парк» по эскизу Галины Бушуевой (илл. 187, 188).

Художник-монументалист А.И. Ларионов и выпускница Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина В.А. Ларионова создали гобелен для кают-компании атомного ледокола «Советский Союз». В 1984 г. творческий дуэт Ларионовых выполнил один из самых крупных проектов, отразивших тему севера в ручном ткачестве. Это был гобелен-занавес для консульства СССР в поселке Баренцбург на Шпицбергене. Кинозал, для которого был предназначен гобелен, был спроектирован архитектором В.Г. Хотиным и предполагал включение нескольких видов декоративного искусства. А.И. Ларионов и В.А. Ларионова создали эскиз четырехчастной композиции. На боковых частях были изображены исследователи Арктики – В.А. Русанов и Ф.В.-Я. Нансен, их профили, размещенные в медальонах, были дополнены изображениями оледенелых кораблей. Центральные части были задуманы как раздвижной занавес, в котором над ледниками и зеркальной поверхностью воды северное сияние образует надпись «Terra Incognita»[590]. Благодаря технике ткачества художникам удалось создать эффект отблесков северного сияния на всей поверхности гобелена. Атмосферу севера усиливало почти монохромное цветовое решение, в основе которого были использованы оттенки синего и серого. Для усиления эффекта наледи на мачтах кораблей в этой работе были применены фактурные переплетения, но большая часть поверхности гобеленов была выполнена полотняным переплетением. К крупным заказным работам в НИЭМ относился и гобелен «Энергия и жизнь» для конференц-зала завода «Электросила» (1991)[591].

В 1980-е гг. тема севера нашла отражение в дипломных работах кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: А. Попова (Ошуева) создала

[590] «Неизвестная земля» (итал.).
[591] Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера… С. 147, 148.

шпалеру «Арктика» (1987), О. Краснослободцева – шпалеру «Север» (1985), к этой группе можно отнести диплом М. Мироненко «Иней» (1988) и даже триптих И. Крайсиной «Рассвет» (1991)[592]. В авторском гобелене Ленинграда получили распространение и тема космоса, и тема родной природы.

Выводы. К середине 1970-х гг. в Ленинграде оформилось три центра ручного ткачества. Кроме кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В. И. Мухиной выполнение в материале гобеленов и тканых занавесов осуществлялось на предприятиях художественной промышленности. Специально для выставок создавали произведения именно те авторы, кто имел активную практику в НИЭМ и КДПИ.

Ленинградская школа гобелена указывает на художественную ценность авторского исполнения (когда художник и ткач объединены в одном лице), это было заимствовано у художников Прибалтики. И несмотря на то что крупную работу сложно осуществить в одиночку, художники не просто принимали участие в процессе ткачества, но являлись самыми активными участниками исполнения в материале.

В произведениях последней четверти XX в. возникло противоречие сложности технологии и дешевизны материала: трудоемкие техники ткачества и плетения осуществлялись иногда с использованием материалов, предназначенных не для ткачества, а для технических работ (упаковки, крепления и пр.). Развитие гобелена в 1980-х – начале 1990-х гг. определялось процессом активного взаимопроникновения и взаимообогащения не только жанров, но и видов искусства. Произведения создавались автором собственноручно, принят условный термин «художественный предмет». Структурные и фактурные приемы активно заимствовались из различных национальных школ; изучались взаимосвязи разных видов и техник художественного текстиля – ручного ткачества, шитья, кружева. Введение новых материалов (особенно синтетики) наряду с «вечными» ткацкими материалами (шерсть, шелк, конопля, лен),

[592]Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ / сост. В.А. Самошкин. СПб.: Гиппократ, 1994. С. 44, 45, 59, 68, 69, 82, 83.

использование древних приемов ткачества и шитья, а также увлечение техническими экспериментами потребовали от художников освоения богатейшего наследия искусства шпалеры, ковроткачества, вышивки и шитья прошлых эпох. Значительную роль в ленинградском гобелене последней четверти XX в. играло обращение к наследию древнерусского лицевого шитья. В произведениях древнерусских мастеров их восхищала исключительная декоративность, монументальность, искусное использование материалов и повышенное внимание к символическому содержанию композиции. Но в отличие от мастеров Восточной Европы ленинградским художникам не хватало дифференцированного подхода к материалу, к спектру его возможностей. Проблема рельефного гобелена требовала от художников повышения общей изобразительной культуры, но на отработку методики преподавания специальной гобеленовой композиции требовались десятилетия. Эта область художественного проектирования развивалась сначала в КДПИ и НИЭМ, и только во второй половине 1980-х гг. заметные успехи произошли в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Мастера гобелена, обращаясь к теме Природы, Человека, Созидания, воплощали в своих произведениях положительные идеалы, непреходящие человеческие ценности, однако в исполнении отдельных архитектурных, растительных и других форм школе не хватало дисциплины и методичности.

Традиционное гладкое ткачество было представлено архитектурными и геральдическими мотивами; к изображению фигуры человека художники обращались редко. Развитию искусства гобелена в Ленинграде способствовали как представители вуза, так и Союза художников. У истоков школы стояли Н.А. Моисеева, Е.М Локотская, И.Г. Куренкова, В.А. Самошкин. Среди ярких представителей ленинградской школы гобелена, сформировавших свой собственный язык, допустимо отметить Н.В. Першину, А.С. Давыдову, С.А. Бусыгину, Н. Журавскую, Г.Б. Бушуеву; лидером рельефно-пластического направления стал Б.Г. Мигаль. Уникальным примером успешной работы в команде является коллектив И. Рахимовой, Н.В. Еремеевой, М.Б. Ганько.

4.2. Панно и занавесы для общественных и жилых интерьеров: роспись по ткани в ленинградском художественном текстиле [593]

Одной из первых публикаций, в которых был описан способ нанесения рисунка на ткань методом «батик», является труд Томаса Раффлса «История Явы», опубликованный впервые в 1817 г.[594] Несмотря на этнографический характер работы, она спровоцировала волну интереса среди художников к этому способу декора. Обобщающим исследованием был труд этнографа и путешественника Г.П. Роуффаера «Искусство батика в Голландской Ост-Индии и его история», опубликованный на нидерландском и немецком языках в 1914 г.[595] Издание было подготовлено на основе музейных и частных коллекций, в нем были представлены почти все возможные типы орнаментов малазийского батика. В отдельную группу источников следует выделить книги и пособия, вышедшие в Соединенных Штатах Америки. Эти издания демонстрируют степень популярности ручной росписи по ткани в крупных городах США, где в 1920-х гг. уже были собраны коллекции индонезийского текстиля[596]. Наиболее полно художественные и технические возможности батика и свободной росписи по ткани были рассмотрены в монографии В. Биррелл[597]. Во второй половине XX в. батик оценивался европейскими и американскими специалистами как возможное направление для хобби[598], поэтому в учебной литературе были представлены краткие

[593] При написании параграфа использованы материалы следующих авторских публикаций: Широковских М.С. Роспись по ткани: история, технология и роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15. Вып. 1. С. 93-116; Широковских М.С. Художественный текстиль: роспись по ткани. Учебно-методическое пособие. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. 80 с.

[594] Raffles T.S. The History of Java. 2 vols. Second edition. London: John Murray. 1830. 479 p.

[595] Rouffaer G.P., Juynboll H.H., Schmeltz J.D.E. De batik-kunst in Nederlandsch-Indië en haar geschiedenis. 2 vols. Utrecht: Verlag von A. Oosthoek, 1914.

[596] Baker W.D., Baker I.S. Batik and other pattern dyeing. Chicago: Atkinson, Mentzer&Company, 1920; Lewis A.B. Javanese batik designs from metal stamps. Chicago: Field Museum of Natural History, 1924; Lewis G.C. First lessons in batik. Chicago: The Prang company, 1923; Mijer P. Batiks, and how to make them…

[597] Birrell V. The textile arts: A handbook of fabric structure and design processes ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques…

[598] Stein V. Batik as a hobby. New York: Sterling Publishing Company, 1969; Graupner H. Stoffdruck und Batik: Metodishe und technische Anleitungfur verschiedene handwerkliche Arten des Stoffdruckes und der

исторические справки, основанные на более ранних публикациях европейских исследователей, и описания технологий резервного окрашивания тканей[599]. Результаты детального изучения музейных коллекций батика, опубликованные на английском языке, выходили с 1950-х гг. На русском языке первые публикации, посвященные росписи по ткани, появились в 1910-х гг.[600]; в 1950–1960-х гг. вышли в свет пособия, адресованные художникам галантерейных фабрик и студентам вузов[601].

О росте интереса к росписи по ткани в 1970–1980-е гг. свидетельствуют выставки, в которых произведениям, оформленным батиком и свободной росписью, отводилось значительное внимание. Решающую роль в раскрытии темы сыграли материалы из архивов Санкт-Петербурга, личных собраний художников и интервью с ними. Таким образом, при имеющемся фактологическом и историковедческом материале роль росписи по ткани в развитии ленинградской школы художественного текстиля не только не изучена в достаточной степени, но вопрос о ней и не поднимался в отечественном искусствоведении.

Для уточнения ряда специальных терминов, связанных с росписью по ткани, следует обратиться к истории этого вида декора. Самым ранним и точно отражающим метод нанесения рисунка на ткань является слово индонезийского происхождения «батик». Существует множество его определений, в которых этот способ относят либо к методам окрашивания (dyeing), либо к методам печати (printing). Батик – способ резервного окрашивания, в котором такие субстанции, как горячий воск или рисовая

Stoffarberei. Leipzig: Ruudolf Arnold Verlag, 1961; Kitley P. Modern techniques in batik art. Toowoomba: Darling Downs Institute Press. 1986.

[599] Blackshaw H., Brightman R. Dictionary of dyeing and textile printing. London: Newnes, 1961; Clarke W. An introduction to textile printing: A practical manual for use in lab., colleges and schools of art. London; Boston: Newnes-Butterworths, 1977; Hall A.J. A Handbook of textile dyeing and printing. London: The National Trade Press, 1955; Storey J. The Thames and Hudson manual of textile printing. London: Thames and Hudson, 1992.

[600] Робер К., Нетыкса М. Краткое руководство живописи на тканях…; Петров Ю. Батик: Новый вид живописи по бумажным, льняным, шерстяным и шелковым тканям, а также по бумаге, коже, картону…

[601] Технология росписи тканей. Пособие для художников и мастеров / под ред. А.В. Бельского…; Корюкин В.Н. Батик. Художественное оформление тканей: учебное пособие. Л.: ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1978.

паста, наносятся на поверхность ткани как резерв перед погружением в краситель, чтобы сформировать неокрашенные участки рисунка. Резерв удаляется путем нагревания, плавления или соскабливания после процесса окрашивания[602]. В словаре Г. Блэкшоу и Р. Брайтмана батик был определен как метод нанесения цветных рисунков на хлопковые ткани, который связан с ремесленными промыслами Индонезии[603]. И действительно, образцы тканей, декорированные методом резервного окрашивания или набойки, были обнаружены в Юго-Восточной Азии, Индии и даже Европе, но наивысшего мастерства этот метод достиг только на острове Ява[604]. Аутентичный яванский батик представлял собой скорее рисование на ткани, чем печать. Резервирующий состав на основе воска подогревался и наносился на ткань с помощью чантинга[605], инструмента, состоящего из медной чашечки и тонкого удлиненного выводного отверстия (носика). В некоторых чантингах носиков было два или более – для одновременного рисования нескольких идентичных линий или фигур. Небольшие участки тканей покрывались орнаментом с помощью чантинга, на крупные фигуры воск наносили кистью. Ткань придерживали на весу одной рукой, а другой держали рисующий инструмент. Для линейных рисунков был нужен очень чистый воск, но для работы кистью применялись и более дешевые смеси из уже использованного воска и жира. В середине XIX в., когда спрос на хлопковые саронги среди иностранцев значительно вырос, яванские мастера предприняли попытку упростить и ускорить процесс нанесения рисунка на ткань. Так появился штамп[606] – блок, состоящий из медных полосок, вставленных в медную решетку и закрепленных припоем. Полностью металлическая конструкция позволяла использовать штамп в работе горячим восковым резервом; его погружали в емкость с горячим воском и прислоняли к ткани, расстеленной на столе. Этот инструмент редко

[602] Maxwell R. Textiles of Southeast Asia: Tradition, trade and transformation. Melbourne: Australian national gallery, 1994. P. 416.
[603] Blackshaw H., Brightman R. Dictionary of dyeing and textile printing… P. 23.
[604] Storey J. The Thames and Hudson manual of textile printing…P. 12.
[605] В англоязычных публикациях этот инструмент обозначался как tjanting, canting, chanting. В пособии К. Робера он обозначен как «тьянтинг».
[606] В англоязычных публикациях обозначался как tjap, stamp или printing block.

встречался на других островах архипелага. Высококачественные батики, как правило, были созданы молодыми женщинами из аристократических семей, которые посвящали декору одного саронга несколько месяцев, используя чантинг[607]. Батики, декорированные с помощью штампа, выполнялись мужчинами. Этот метод является аналогом ручной набойки, отличие состояло лишь в том, что узор был напечатан не краской, а резервом (как в синих кубовых набойках). Важным элементом традиционного батика на острове Ява был «эффект кракле», получаемый за счет образования трещин в восковом резерве, нанесенном на ткань, и попадания в них красителя. Рисунок, напоминающий паутину, придавал поверхности саронгов сложность и глубину, подчеркивал рукотворность батика.

Индийские мастера-красильщики совмещали разрисовку, вытравную и трафаретную печать в декоре текстильных завес и чинтцев[608]. Ткань сначала расправляли и разглаживали, чтобы поверхность была ровной и мягкой (для этого использовали молоко буйвола). Следующим этапом была подготовка рисунка: его выводили на бумаге и прокалывали по основным линиям, после прикладывали к ткани и втирали в отверстия угольную пыль, перенося таким образом орнамент на ткань. После этого переходили к процессу разрисовки; первыми на ткани появлялись красные цветы и темные линии. Те части рисунка, которые должны быть окрашены в синие и зеленые оттенки, оставались нетронутыми, а вся остальная поверхность ткани резервировалась воском перед погружением в «ванну» с краской. Натуральные пигменты индиго требуют длительного контакта с волокном для стойкой фиксации, поэтому перед окрашиванием производилось так много манипуляций с нанесением цвета и резерва. После окрашивания воск удаляли путем соскабливания и стирки, за этим следовал кропотливый процесс рисования всех сложных элементов (цветы, стебли, птицы) с использованием различных вытравных составов. На этой стадии использовали

[607] Clarke W. An introduction to textile printing: A practical manual for use in lab., colleges and schools of art… P. 213, 214.
[608] Harris J., ed. 5000 Years of Textiles. London: The British Museum Press, 2012. P. 42, 44, 45, 102, 103.

ацетаты железа, алюминия, хрома, цинка и олова, которые в сочетании с соком растения марена давали ткани богатый спектр оттенков коричневого, розового, черного, фиолетового, малинового, сиреневого. Когда ткань погружали в раствор с мареной, проявлялось все разнообразие оттенков[609].

Индийские покрывала-палампуры, как и яванские батики, появились в Европе в XVII в. Но осознание их художественной ценности произошло далеко не сразу. Около двух тысяч индонезийских батиков были импортированы в Нидерланды торговцами, но продать их удалось только на аукционе. Период с 1750 по 1817 гг. был отмечен явным снижением интереса к индонезийским тканям, но в первой трети XIX в. был опубликован труд Томаса Раффлса «История Явы», в котором батик был описан как часть традиционной культуры острова[610]. После этой публикации на батик обратили внимание такие художники, как Крис Лебо и Лион Каше[611]. История европейского батика началась в Нидерландах, где были собраны первые коллекции индонезийского текстиля. Во второй половине XIX в. батик ввели в качестве курса рукоделия в женских школах, но эта техника требовала так много технических знаний, времени и терпения, что батиком занимались единицы. К тому же появилось много подделок и имитаций, в которых применялась трафаретная печать. Тем не менее батик как особый вид искусства получил в Нидерландах государственную поддержку. Правительство сделало все возможное, чтобы стимулировать его изучение, были созданы экспериментальные станции, где художники и любители могли бесплатно расписать свой образец ткани и получить всю необходимую информацию и помощь[612].

Из Нидерландов техника батика распространилась в Германию и Францию. Петер Мийер, автор одного из первых пособий по батику, утверждал, что в США эта техника была привезена в 1910-е гг. и встречена с абсолютным непониманием и отсутствием

[609] Storey J. The Thames and Hudson manual of textile printing… P. 21.
[610] Raffles T.S. The History of Java…
[611] Chris Lebeau (1878-1945), Carel Adolph Lion Cachet (1864-1945).
[612] Mijer P. Batiks, and how to make them… P. 31.

интереса, но постепенно заняла достойное место в декоративном искусстве страны. Он подробно описал инструменты для батика[613] и выполнил ряд пробных образцов, опубликовав фотографии процесса росписи по ткани. Художник хорошо изучил особенности красителей и их группы и понимал, как можно использовать «эффект кракле» для снижения контрастности панно. Тем не менее наибольшая заслуга П. Мийера состояла в том, что художник впервые оценил возможности батика в создании интерьерных панно. В соавторстве с Б. Хартманом[614] он выполнил в технике батика относительно небольшое произведение «Весна» (150х100 см), в котором отчетливо прослеживаются актуальные тенденции европейского искусства и полностью отсутствует яванская орнаментальная традиция, несмотря на соответствие индонезийской технологии окрашивания. Панно погружали в краситель восемь раз, чтобы получить девять тонов на поверхности ткани; использовали только синие и зеленые оттенки; восковой резерв наносили уже не чантингом, а кистью; в качестве основы была использована шелковая, а не хлопчатобумажная ткань. Вторая совместная работа, панно «Волшебница», была осуществлена в соавторстве с А. Криспом[615] и еще одна вместе с Жаном Полем Слюссером[616]. Необходимо отметить, что П. Мийер называл процесс разрисовки и окрашивания тканей «батицированием», изделия «батиками», а художников – «батичистами»[617].

В следующее десятилетие батик существовал в Соединенных Штатах как способ декорирования одежды, аксессуаров, предметов интерьера; стремительно развивалось производство специальных красителей и инструментов для батика; методы работы менялись: ткань натягивали на деревянную раму. Формирование частных и музейных

[613] В пособии описаны относительно новые для батика инструменты – стеклянная трубочка и «восковой карандаш». П. Мейер охарактеризовал их как «неудобные и неуклюжие» и «немецкая попытка заменить чантинг» (См.: Mijer P. Batiks, and how to make them… P. 46, 47).
[614] Bertram Hartman (1882-1960).
[615] Arthur Krisp (1881-1974). Mijer P. Batiks, and how to make them… P. 80-82.
[616] Jean Paul Slusser (1886-1981).
[617] Batiking, batiks, batikers, англ.

коллекций[618] оказало влияние на распространение информации о батике, были изданы пособия с ценным иллюстративным материалом. И если П. Мийер называл свои произведения «панно»[619], то в пособии Г. Льюис использованы термины «настенный занавес», «памятный занавес», «текстильная фреска»[620]. В 1920-е гг. батик уже был включен в программу обучения Университета искусств в Чикаго[621] и небольших студий[622]. Заказы на выполнение росписи по ткани выполняли частные мастерские и ателье[623]. Платки, палантины, платья и блузы, оформленные батиком, были вдохновлены темой экзотики, актуальной в эпоху ар-деко. К ведущим художникам этого направления можно отнести Л. Буш-Браун[624], П. Мийера, А. Криспа, которые создали интерьерные панно. В 1950-е гг. технику резервирующего окрашивания и росписи по ткани изучали студенты американских вузов. В. Биррелл, доцент университета штата Юта, выделила восемь типов батика, среди которых были контурный и тонированный, кракле, карандашный, точечный, батик со светлым силуэтом, шелкография и батик, в котором рисунок печатали штампом[625]. Роспись по ткани В. Биррелл относила к самостоятельному направлению в текстильном искусстве, выделяя в нем прямую ручную и трафаретную росписи[626]. В середине XX в. техника батика была хорошо изучена и протестирована и, несмотря на многообразие ее вариантов, декорирование изделий вручную считалось слишком медленным и слишком дорогим для крупносерийного и успешного в финансовом отношении производства. В связи с этим развивались способы отделки тканей, которые имитировали ручную роспись.

---

[618] American Museum of Natural History, Metropolitan Museum, New York.
[619] Panel, англ.
[620] A Decorative Wall-hanging, Batik Memorial hanging, A Batik Mural Decoration, англ.
[621] Lewis G.C. First lessons in batik… P. 30.
[622] Van Dyck Studios, New York; Winnetka High School; Lindblom High School, Chicago.
[623] Commercial Art Class at U. S. General Hospital No. 2; Courtesy of Academy Art Shop; Keramic Studio, Noank Studio.
[624] Lydia Bush-Brown (1887-1984).
[625] Birrell V. The textile arts: A handbook of fabric structure and design processes ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques… P. 416, 418.
[626] Direct hand painting, stencil painting, англ.

В России роспись по ткани появилась на рубеже XIX–XX вв., но воспринималась исключительно как новый вид рукоделия. Третье издание пособия Карла Робера было дополнено главой о батике и «батицировании», которое, по мнению автора, должно было занять видное место среди «любительских ремесел-искусств»[627]. Интересным кажется и замечание К. Робера о том, что в Европе батик не получил широкого распространения из-за несовершенства инструментов для плавления воска. В пособии впервые на русском языке был описан актуальный для своего времени прибор – батик-штифт[628]. Можно отметить, что в России в 1910-х г. удаление воска уже производили бензином, но ткань для росписи еще не натягивали на раму (как в США), эффект «кракле» называли «мраморизацией».

В 1930-х гг. образовались артели, которые впоследствии были реорганизованы в фабрики. В. Корюкин почеркивал, что до середины XX столетия в нашей стране батик служил исключительно прикладному искусству и был сосредоточен в некрупных кустарных предприятиях, где работали мастера без специального художественно-промышленного образования («практики-самоучки»)[629]. В 1930-е гг. был образован НИИХП, основное направление его деятельности выражалось в изготовлении уникальных образцов одежды для фольклорных коллективов, но одна из лабораторий занималась изучением и внедрением в производство батика, который до этого выполнялся вручную только на предприятиях народных промыслов. С. Журавлев и Ю. Гронов указывают, что НИИХП стал центром развития батика в СССР[630]. В Москве и Московской области роспись по ткани осуществлялась в артелях «Прикладное

[627] Робер К., Нетыкса М. Краткое руководство живописи на тканях… С. 98-111.
[628] Batik-stift, нем. – инструмент для проведения линий восковым резервом. Конструкция его первого варианта состояла из латунной трубки с устройством произвольной регулировки выпуска воска. Батик-штифт заправляли восковыми палочками и нагревали на спиртовке. Впоследствии конструкция была усовершенствована и нагрев производился от электросети. Батик-штифты широко применялись на ленинградских текстильно-галантерейных фабриках для росписи платков.
[629] Корюкин В.Н. Батик. Художественное оформление тканей… С. 25.
[630] Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991. М.: ИРИ РАН, 2013. С. 206, 207.

искусство», «Универпром», в «Бабушкинской текстильно-галантерейной артели», на фабрике Художественной галантереи № 11 в Кунцево. В НИИХП тоже была мастерская-лаборатория, где выполнялись «эталонные образцы» платков и одежды. На Комбинате декоративно-прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда выполняли в основном платки.

В Ленинграде работали художники, которые начинали свою карьеру еще на фабрике «ЛенИзо», среди них необходимо отметить Наталью Дмитриевну Парфацкую. Художница оформила художественной росписью разнообразные типы изделий, развивая тему народного орнамента. Ее работы экспонировались на художественных и промышленных выставках в России и за рубежом. На выставке художественной промышленности РСФСР ее занавес для оконного проема, выполненный по мотивам орнамента народов Крайнего Севера, получил первую премию. В начале 1960-х гг. ее работы отличались современной трактовкой темы и смелым композиционным решением. В то время роспись часто выполняли на легких полупрозрачных тканях, что определяло своеобразие текстильных рисунков, основу которых составляло живописное начало. Одна из первых крупных работ, отмеченных в советской периодике, «Занавес с птицами и рыбами», был создан Н. Парфацкой.

На фабрике художественной росписью занимались также художники А.А. Филиппова, И.К. Рюмина, Н.П. Чернова, Т.С. Смирнова, С.В. Соколова, Г.Б. Година, Н.М. Мельникова, Л.И. Стоман, Г.И. Кошевая, Н.А. Михайлова. С работы разрисовщицей в цехе росписи начинала и Нина Менькович, впоследствии – главный художник ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой.

К предприятиям художественной промышленности Ленинграда относились не только фабрики, но и НИЭМ[631], расположенные в одном комплексе зданий с ЛВХПУ им. В.И. Мухиной на Соляном переулке. Основная задача мастерских состояла в изготовлении образцов изделий художественной промышленности и отделочных

[631] НИЭМ были образованы постановлением СНК РСФСР от 30 января 1946 г.

материалов. Протоколы заседаний художественного совета НИЭМ, имеющиеся в ЦГАЛИ, позволили определить тематику заказов, которые поступали в мастерские.

В 1950-е гг. основными исполнителями были художники монументального искусства, краснодеревщики, графические дизайнеры и оформители. В документах зафиксированы эскизы витражей для универмага «Пассаж» и музея «Исаакиевский собор», панно из флорентийской мозаики для станции «Балтийская», панно для Балтийского завода с видами Ленинграда и панно с видами Бухареста в технике маркетри, проекты оформления витрин магазинов, рекламных щитов, настольных ламп, сувениров. В 1950-х гг. заказы на текстиль в НИЭМ поступали редко, художественное проектирование развивалось в области галантереи и бытового текстиля: рисунки вышивки для артели «Бытпром», рисунки полотенец для Кренгольмской мануфактуры.

Первые монументальные текстильные произведения появились в 1960-х гг.: в протоколах НИЭМ зафиксирован эскиз декоративного занавеса для сцены (авторы В.Н. Корюкин, К.Б. Петрушина, Н.Ф. Шевелева). В 1970 г. художественным советом были рассмотрены эскизы декоративных тканей для кафе «Лада» с древнерусскими мотивами[632].

Роспись по ткани производилась и в творческих экспериментальных мастерских при Ленинградском отделении Художественного фонда. КДПИ располагал текстильной мастерской, где выполнялись заказы на изготовление гобеленов, занавесов и текстильных панно в технике росписи и печати. В начале 1970-х гг. на текстильном участке была налажена «свободная роспись» и фотофильмпечать[633].

Оценить масштабы работ, выполненных в КДПИ, помогают материалы из личных архивов художников. Михаил Звягин[634] одним из первых в городе стал заниматься

[632] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 4, 5, 21, 31.
[633] ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Д. 695.
[634] Михаил Леонидович Звягин (1931-2021), окончил архитектурно-художественное ремесленное училище № 11 и Художественное училище им. В.А. Серова. С 1954 г. расписывал платки и шарфы в артели «Прогресс», позднее – в производственном объединении «Новость». В 1959 г. впервые представил батик на выставке в залах Союза художников, в 1961 г. вступил в Союз художников.

горячим батиком и от образцов текстильной галантереи в артели «Прогресс» перешел к большим текстильным панно для выставок и общественных интерьеров. Он выполнил занавес «Танцы и костюмы» для фойе второго этажа Дворца культуры имени Ленсовета (илл. 189, 190). Сохранилось несколько вариантов эскизов для этой работы. Для гостиницы «Россия» был выполнен занавес в технике свободной росписи и набойки на тему «История развития почтового движения, железных дорог и транспорта» (илл. 191) общей площадью около 350 квадратных метров. Монументальный расписной текстиль был выполнен для интерьеров зданий в Тольятти.

Для ресторана «Русь» в Череповце художник разработал эскизы текстильного занавеса с мотивами древнерусского зодчества (илл. 192). Для общественных зданий М. Звягин выполнил несколько работ, но данных о КДПИ в архивах сохранилось немного, поэтому пока не удалось определить другие архитектурные объекты, для которых он выполнил текстильные росписи. В его эскизах отчетливо прослеживается тема петровского Петербурга; художник свободно воспроизводил в текстиле многофигурные композиции и сложные архитектурные формы (илл. 193–195).

Значительный интерес в рамках заявленной темы представляют и произведения Арсена Кардашева[635]. Он, как и Михаил Звягин, работал в производственном объединении «Новость», куда был направлен по распределению после окончания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Его первой работой в области ручной росписи по ткани была серия занавесов для Аварского театра в Махачкале, созданная в соавторстве с выпускником института им. И.Е. Репина Абузагиром Мусаевым в 1982–1984 гг. В фойе театра было 14 окон, которые было решено оформить «раздвижными шелковыми тканями». Композиции были вдохновлены историей, фольклором и ремеслами Дагестана (илл. 196–199). Общая площадь росписей составила около 500 квадратных метров. Шелковые полотна расписывались методом холодного батика в мастерской

Интервью с сыном художника Л.М. Звягиным и фотосъемка работ М.Л. Звягина проведены 13 июля 2024 г.

[635] Из интервью с художником в июне 2023 г.

А. Кардашева на ул. Марата. Художниками было выполнено несколько композиционных групп: «Пастухи», «Шествие», «Декоративное искусство», «Театр», «Канал Октябрьской Революции», формат каждой – 350х700 см. Кроме того были расписаны два панно для Зеркальной комнаты размером 190х450 см каждое.

В 1988 г. А. Кардашев выполнил росписи для апартаментов в зале ожидания аэропорта Пулково-II. По замыслу архитектора В.С. Волонсевича, на стенах были сохранены деревянные рамы 300х300 см, в которые необходимо было поместить панно. Художник создал эскизы на две темы: пригороды Ленинграда и виды города (илл. 200, 201). Первая группа изображений была основана на пейзажах Павловска, Пушкина, Петродворца. Вторая группа состояла из панно с видом на разведенные мосты и восьми фрагментов с набережными и спусками к Неве.

В 1990 г. для «Дома привратника» в Стрельне А. Кардашевым были созданы два панно. Для лестничной площадки была предназначена композиция «Приношение Даме» (220х210 см), для библиотеки – «Купание Дамы» (250х250 см). Росписи были вдохновлены шпалерным ткачеством, их композиционное и цветовое решение напоминало о знаковом для текстильного искусства готическом периоде (илл. 202). Еще одной крупной работой в области художественной росписи по ткани могли стать панно для Дворца бракосочетаний в Купчино. Легкие и воздушные, эти композиции идеально соответствовали назначению интерьера, но здание так и не было построено.

Текстиль, оформленный ручной росписью, стал появляться на выставках с начала 1950-х гг. В Советском Союзе фабричные ткани демонстрировались на специализированных выставках, призванных показать достижения страны в области промышленности. Но с середины XX в. государство предприняло попытку развить «художественную промышленность». В 1950-х гг. окончательно еще не сложилась терминология для обозначения всех изделий и технологий их производства, которые выпускались артелями, фабриками (илл. 203) и предприятиями Художественного фонда. В связи с этим художественные ткани, тесно связанные с традиционными техниками и

ремеслами, могли составлять единую экспозицию с произведениями народных промыслов. Весьма показательна в этом смысле выставка «Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР 1956–1957», где были продемонстрированы дипломные работы текстильных кафедр художественно-промышленных вузов, ткани фабрик и штучные изделия небольших артелей[636]. Ленинградский текстиль в то время был представлен жаккардовыми и набивными тканями; гобеленов и расписных занавесов на выставке не было. Но здесь необходимо подчеркнуть, что запросы промышленности формировали программу учебного процесса. Вузы и училища разрабатывали задания, отвечая на запросы фабрик, экспериментальных мастерских и комбинатов декоративного искусства. Художественную роспись или «батик» на этой выставке показали промысловые артели Москвы и Подмосковья, но платков, «разрисованных батиком» в ленинградских артелях, в каталоге выставки 1957 г. не значится.

В конце 1960-х гг. ленинградские художники чаще обращались к технике росписи, чем ранее. В сводном списке произведений декоративно-прикладного искусства, представленных на выставках Союза художников, упоминаются работы Т.Н. Васильевой[637], Т.С. Воронецкой[638], Р.С. Крестовской[639], М.А. Куриса[640], Ф.И. Лейбовича[641], Т.П. Прозоровой[642], Г.П. Сурской[643]. Все они были представлены на выставке «Изобразительное искусство Ленинграда» в 1976 г.

Первая выставка ленинградского текстиля, организованная в залах ЛОСХ на Охте в 1974 г., стала важным этапом не только для развития художественной росписи по

[636] Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР 1956-1957 гг. Каталог… С. 11-43.
[637] Т.Н. Васильева (род. 1925), декоративная ткань «Садовая», штапельное полотно, роспись, 400х80 см.
[638] Т.С. Воронецкая (род. 1931), панно «Весна», горячий батик, 300х200 см.
[639] Р.С. Крестовская (род. 1925), декоративная ткань «Северная», 400х90 см.
[640] М.А. Курис (род. 1938), декоративные ткани «Карета», «Мозаика», «Геометрическая» – все бязь, батик, 400х90 см.
[641] Панно «Октябрь», хлопок, батик, 156х70 см.
[642] Т.П. Прозорова (род. 1945), декоративное панно «Лес», «Цветы в овале», «Парусная регата», все – атлас, холодный батик; 250х300, 319х392 см.
[643] Г.П. Сурская (род. 1931), декоративные ткани «Пейзаж», Прибалтика», шелк, анилин, 60х80 см (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Д. 21).

ткани, но и для всей ленинградской школы текстиля в целом. В составе выставкома были: Д.П. Городецкий, С.М. Бунцис, Ф.И. Лейбович, М.А. Курис, Н.А. Моисеева, И.В. Ракитина, В.М. Сироткина, Г.П. Сурская. Все они были представителями ленинградских предприятий художественной промышленности и работали в разных направлениях (гобелен, роспись и печать по ткани, набивные рисунки). На общем собрании художников-текстильщиков 8 февраля 1973 г., где присутствовало 50 человек, были озвучены пожелания бюро секции декоративно-прикладного искусства: должны быть представлены все виды художественного текстиля и интерьерные выставочные работы, приветствуется участие молодых авторов. При обсуждении на открытии выставки впервые было отмечено, что это экспериментальная выставка, в которой у целого ряда работ «ленинградский характер» и «можно говорить о ленинградской школе». Платки фабрики «Новость», представленные в большом количестве, были отмечены как произведения, отразившие «ленинградский стиль и современный взгляд на мир»[644].

Роспись уверенно входила в выставочную практику Ленинграда: в 1980 г. на Зональной выставке произведений ленинградских художников было представлено более двадцати произведений, выполненных в технике свободной росписи, горячего и холодного батика. Центральное место в этой экспозиции заняли произведения Т. Воронецкой, выполненные в технике свободной росписи по холсту[645]. Ее панно на тему «Молодость» (более 8 квадратных метров) (илл. 204), отразило жизнь современных студентов. На панно, посвященном экзаменам, изображены фигуры трех девушек, раскинувшихся на лугу. Цветы, подобно ковровому рисунку, равномерно распределены по всей поверхности полотна, превращаясь на краях в стилизованные листья-деревья. Городская архитектура, среди которой просматриваются здания домов и фабрики, тоже вынесена автором ближе к краям. Эта яркая, насыщенная по колориту работа соединила

[644] ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Д. 812.
[645]Панно «Молодость» состояло из двух частей: «Весна – экзамены», «Осень – картошка», каждая часть 204х203 см.

и восхищение классическим средневековым мильфлером, и официальную тематику советского прикладного искусства, и оригинальный для текстиля замысел. Создается впечатление, что панно было написано легко и быстро (за один подход, в один слой), оно воспринимается как монументальная настенная роспись (множество подобных работ украшали стены вузов и домов молодежи в СССР). На этой выставке Р. Коваль отметила и декоративную ткань Е. Звягиной – «Витражная», выполненную в технике горячего батика[646].

Следующая выставка ленинградского текстиля состоялась только спустя 7 лет, в состав комиссии по отбору произведений вошли: Ф.И. Лейбович, Б.Г. Мигаль, А.С. Давыдова, М.Л. Звягин, А.А. Якуничева, Г.П. Сурская, В.А. Самошкин. Экспозиция была составлена не только из произведений художественного текстиля, но эскизов и фотографий архитектурных объектов, для которых были выполнены росписи и гобелены. Среди них были фото декоративных занавесей Е. Галумовой для гостиницы «Карелия» и росписей Д. Городецкого для международной зоны аэропорта «Пулково». Все работы, представленные на Второй текстильной выставке, можно разделить на три группы: произведения, выполненные по линии КДПИ, объекты текстильного дизайна (ткани и эскизы к ним) и произведения, созданные специально для выставки.

Одним из открытий выставки стало понимание, что роспись сформировала отдельное направление в ленинградском текстиле. В ходе обсуждения выставки Р. Коваль обратила внимание на то, что значительная часть текстильных росписей придала невероятный эффект этой выставке. Было заметно и то, что ленинградские художники прекрасно чувствуют материал[647]. Г.Н. Габриэль и К.П. Софьина отмечали, что создание декоративных расписных занавесей представляет собой одно из интересных и быстро развивающихся направлений художественного текстиля[648].

---

[646]Ленинград. Театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Зональная художественная выставка. Каталог / сост. Т.Д. Марценюк; авторы статей Р.М. Коваль, Г.М. Левитин. М.: Художник РСФСР, 1983. 8 с. 48 илл.

[647] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 344.

[648] Габриэль Г.Н., Софьина К.Ф. Выставка ленинградского текстиля… С. 250.

Неожиданными и яркими показались росписи известных ленинградских художниц Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько, которые к тому времени уже были известны своими работами в области гобелена. Они представили декоративные занавеси для комбината бытовых услуг в Сочи, в которых отчетливо прослеживалась атмосфера юга, выраженная через изображения восточных натюрмортов и пейзажей. Д. Беридзе представила декоративный текстиль для пионерского лагеря «Радуга». Необычным представляется занавес «Охота» для дома культуры в г. Кузнецке, оформленный росписью Ф.И. Лейбовича (илл. 205). В протоколах заседания выставкомов фигурируют и росписи по ткани О.В. Карпенковой[649], Е.М. Дьяковой и Р.Г. Лазаревой[650], Е.В. Рогалевой[651], О.В. Жоховой, Н.М. Косых[652].

В середине 1980-х гг. уже наметилась линия с большими расписными вещами, что можно объяснить конкретными условиями – заказами в Художественном фонде и большими договорными работами. В 1985 г. в центральном выставочном зале «Манеж» прошла республиканская выставка «Гутное стекло. Расписной текстиль», в экспозиции которой были собраны текстильные панно и ткани. Ленинградская школа была представлена произведениями Е.Г. Абаева[653], А.А. Андреевой[654], Л.В. Бакастовой[655], Д.С. Беридзе[656], Т.И. Беспаловой, И.П. Игнатьевой[657], Т.С. Воронецкой[658],

[649] «Декоративная ткань».
[650] Декоративная ткань «Знаки зодиака».
[651] Декоративная ткань «Осень».
[652] Декоративная ткань «Движение».
[653] Е.Г. Абаев (род. 1949), декоративная ткань «Кони», флахтух, свободная роспись, холодный батик, 400х1200 см.
[654] В.А. Андреева (род. 1953), декоративное панно «Праздничное», туаль, горячий батик, 350х90 см.
[655] Л.В. Бакастова (род. 1951), декоративная ткань «Праздничная», туаль, горячий батик, 270х300 см.
[656] Д.С. Беридзе (род. 1943), декоративные ткани «Корабль», туаль, свободная роспись, 300х400 см; «Ленинград», атлас, свободная роспись, 400х600 см; «Театр», туаль, свободная роспись, 300х600 см.
[657] Беспалова Т.И. (род. 1949), И.П. Игнатьева (род.1949), декоративная ткань «Полевые цветы», шелк, холодный и горячий батик, печать, 540х360 см; ширма «Озеро», шелк, холодный и горячий батик, 50х150 см.
[658] Т.С. Воронецкая (род. 1922) – Заслуженный художник РСФСР, декоративные панно: «Мирный труд. Художник», лен, свободная роспись, 240х300 см; «Пейзаж с водопадами», лен, свободная роспись, 210х310 см; «Северная пристань», ситец, свободная роспись, 80х40 см.

Л.Г. Галумовой, А.Г. Феофановой[659], И.Ю. Яблочкиной[660], И.Л. Рубцовой, А.В. Рубцова, Н.Я. Санниковой, Е.В. Рогалевой, П.И. Рассказова, И.М. Рахимовой, Н.В. Першиной, Н.Н. Мудреновой, Г.Б. Годиной[661], А.Д. Городецкого и других[662]. Общее впечатление об этой выставке создавал именно текстиль, это доказывают зафиксированные в стенограмме открытия выступления Г.А. Антоновой и В.Н. Лозинской. Роспись еще не развилась до социально значимых тем, но как комплекс технических приемов и художественно-выразительных средств она уже заняла достойное место в творчестве ленинградских текстильщиков. Г. Антонова отметила: «Еще совсем недавно, несколько лет назад, росписью занимались единицы – несколько художников наперечет. И только в последнее время росписи придается какое-то значение[663].

В 1985 г. на выставке «Мир и молодежь» в Манеже художественная роспись по ткани была представлена наряду с гобеленами, керамикой, произведениями монументальной живописи (илл. 206).

Оформление интерьеров общественных зданий текстилем осуществлялось в виде занавесов, штор, панелей из ДСП, обитых тканью. Л. Жоголь описывает способ, распространенный в Швеции и Финляндии, когда ткань прибивалась к акустическим панелям с помощью «специального пистолета», а потом из готовых панелей собиралась композиция[664].

В ресторане «Невский» в Ленинграде стены банкетного зала были обтянуты белой тканью с росписью. Для своего времени эта работа была инновационной: на

[659] Л.Г. Галумова (род. 1952), А.Г. Феофанова (род. 1961), декоративное панно «Здравствуй, фестиваль, и прощай!», флахтух, свободная роспись, 300х550 см.
[660] И.Ю. Яблочкина (род. 1954), декоративная ткань «Вечер», туаль, свободная роспись, 300х270 см.
[661] Г.Б. Година (род. 1938), панно «Балтийское море», атлас, холодный батик, 180х90 см.
[662]Гутное стекло. Расписной текстиль. Республиканская художественная выставка. Москва – Ленинград, 1985. Каталог / авт вступит. ст. Л.А. Константинова, Н.Н. Мазуренко. М.: Советский художник, 1986. 37 с.
[663] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 7. Д. 622.
[664] Жоголь Л.Е.Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. Киев: Будівельник, 1978, С. 18.

графическом фоне были написаны плотные черно-белые натюрморты. Роспись идеально вписывалась в плоскость стены благодаря золотистым и жемчужно-розовым мазкам-бликам; узкая орнаментальная окантовка была выполнена в золотисто-черной гамме. Росписью были затянуты стены в банкетном зале гостиницы «Интурист» в Костроме.

В ресторане «Москва» в Ленинграде интерьер был оформлен занавесом, выполненном в технике «батик по шелковому полотну» (илл. 207). Одна из стен зала была полностью закрыта тканями, развешенными «в складку», на которых воспроизведены московский кремль и улицы столицы. Судя по характеру изображения и суховатой трактовке архитектурных мотивов, при создании панно применялась техника «холодного батика», при котором резерв наносился стеклянной трубочкой. Это подтверждает и отсутствие «эффекта кракле» на полотне. Занавес «Старая Москва» был выполнен Михаилом Звягиным в 1960-х гг.

Для молодежного комсомольского лагеря «Зеркальный» в 1974 г. были выполнены панно «Кижи» и «Ярмарка», а для экспериментальной школы в Светлогорске в 1976 г. был расписан занавес[665].

Зинаида Ревчук, выпускница ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, в период своей работы в КДПИ выполнила ряд занавесов в технике холодного батика и свободной росписи для домов культуры в Волосово и Приморске Ленинградской области, прядильно-ниточного комбината в Гродно, для зала заседаний «Саратовтрансгаз» в Саратове; занавес «Джаз» для Дворца культуры и кино г. Ноябрьска. Художница была автором и исполнителем расписанных вручную декоративных тканей «Цирк в городе» для ресторана гостиницы «Гавань» в Ленинграде (илл. 210), «Космос» и «Освоение космоса» для ресторана в Тюмени; комплекса тканей для молодежного клуба и декоративной ткани «Рождение Венеры» для кафе в Севастополе (илл. 208, 209); тканей «Цветы и птицы» для ресторана в г. Воткинске.

[665] Два этих заказа были выполнены по эскизам К.Б. Петрушиной, но где точно – в НИЭМ или Комбинате ДПИ – пока установить не удалось.

Ленинградская школа текстиля формировалась в тесной взаимосвязи с предприятиями художественной промышленности союзных республик, в том числе стран Балтии. В Эстонии для общественных интерьеров создавали расписные драпировочные ткани в технике холодного батика. «Свободная роспись» применялась в драпировочных тканях индивидуального оформления для ресторана «Глория», Дома печати и кафе «Кадриорг» в Таллине. Для здания таллинского Балтийского вокзала и гостиницы «Кунгала» также были выполнены крупные занавесы-панно в технике росписи[666]. Литовская текстильная школа оказала влияние на понимание художественных возможностей техники горячего батика. В 1970-х гг. заметным явлением в культурной жизни стала выставка Юозаса Бальчикониса[667] в Москве. В начале своей карьеры он много экспериментировал с составами красителей натурального происхождения, которые получал на основе отваров древесной коры, ржавчины, растительных компонентов. Как и многие художники Латвии, Литвы, Эстонии, он отталкивался от фольклора, включая в свои работы этнический орнамент и силуэты народного костюма, дополняя их «эффектом кракле»[668].

Значительные художественные проекты, осуществленные в Ленинграде с применением техники росписи, были и в творческой биографии Н.В. Першиной (илл. 211). В соавторстве с В.А. Першиным она выполнила театральный занавес для Ленинградского текстильного института им. С.М. Кирова, декоративные ткани для библиотеки им. В.И. Ленина, для агентства печати «Новости» на Кутузовской набережной, для конференц-зала НИИ оборонной промышленности, ресторана «Нева», ресторана «Север», кафе «Аврора» в Ленинграде.

Одно из направлений развития художественной росписи по ткани – занавесы для зрелищных сооружений, где текстиль становился важным средством формирования

---

666 Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – Киев: Будівельник, 1978С.19.

667 Юозас Бальчиконис (1924–2010) – член Союза художников СССР, заслуженный деятель искусств Литовской ССР, лауреат Государственной премии Литовской ССР, профессор.

668 Пинкус С. Юозас Бальчиконис…

эстетического пространства. В разных залах сценический занавес либо мягко вписывался в общую цветовую композицию интерьера, либо выступал как «эмоциональный» элемент и цветовая доминанта.

Необходимо отметить не только расширение ассортимента изделий, но и разнообразие материалов, применяемых для росписи. Свободная роспись, например, появилась как способ оформления галантерейных изделий из тонких тканей (туаль, шифон) (илл. 212), но впоследствии стала активно применяться в крупных занавесах и декоративных тканях (илл. 213). В заказных и авторских работах художники применяли флахтух, бязь, крепдешин и другие виды шелка; шелковые ткани лучше подходили для холодного батика, более плотные – для горячего.

Таким образом, в основе техники росписи по ткани заложен принцип резервного окрашивания, который продолжает традицию индонезийского батика. Этот метод нанесения рисунка на текстильные материалы был принесен в Европу в XVII столетии и развивался как ремесло. В начале XX в. голландскими и американскими художниками были предприняты попытки популяризации этой техники и ее адаптации для панно, костюмов и аксессуаров. Совершенствование инструментов для батика происходило и в Германии – был запатентован «батик-штифт». В России батик был известен с 1900-х гг.: сначала он развивался как рукоделие, затем как способ оформления сувениров и галантереи. При этом как в отечественных, так и англоязычных источниках термин «батик» обозначал и технологию нанесения рисунка на ткань, и изделие, оформленное этим способом. Принципиальная разница между «горячим» и «холодным» батиком состоит в рецептуре резерва: его либо нагревают перед нанесением на ткань, либо нет (и тогда воск заменяется резиновым клеем). Инструменты, которые используют для нанесения резерва, также определяются его составом: горячий воск наносят чантингом, кистью, батик-штифтом, а «холодный» клеевой резерв – стеклянной трубочкой. Инструмент влияет на художественно-выразительные свойства батика. «Свободная

роспись» представляет собой прямую роспись по ткани без предварительного резервирования отдельных частей рисунка.

Выводы. В ленинградском художественном текстиле применялись все виды батика и различные по составу и плотности ткани. Изменение терминологии, употребление слова «роспись» вместо «батик», отражает не только следование яванской традиции (рисование, а не печать резервом), но и выход этой технологии из области кустарных и серийных изделий в сферу монументально-декоративного искусства, предназначенного для общественных пространств.

В 1930–1940-х гг. роспись по ткани производилась вручную в артелях; ассортиментный ряд изделий в это время был ограничен абажурными и головными платками, блузами и даже воротничками. В 1950–1960-х гг. артели были преобразованы в фабрики и производственные объединения, на которых часть операций была механизирована, но очень большой объем продукции еще расписывался вручную. В этот период появились имитации батика, сочетание разрисовки с печатью; ассортимент был дополнен первыми шторами-занавесями и палантинами. В 1970-х на галантерейных фабриках батик постепенно уступал место фотофильмпечати, но в НИЭМ и КДПИ появились заказы на выполнение монументальных работ, предназначенных для общественных интерьеров. В следующее десятилетие этот процесс продолжился, а в экспозициях выставок возросла доля авторских росписей – панно, платков, декоративных тканей, которые были созданы специально для выставок. Роспись была признана «высокохудожественным» способом производства уникального декоративного текстиля и только частично служила способом оформления текстильной галантереи.

Таким образом, роспись по ткани прошла в Ленинграде определенные стадии развития от артелей, где работали мастера, до КДПИ и НИЭМ, где работали специалисты с профильным образованием. Художественный уровень произведений за почти пятьдесят лет значительно вырос. Необходимо отметить роль ЛВХПУ

им. В.И. Мухиной в этом процессе, которое являлось основным звеном подготовки специалистов для предприятий художественной промышленности. Но нельзя и отрицать, что выход этой техники в сферу искусства был подготовлен десятилетиями работы предприятий текстильной отрасли и талантливыми художниками-практиками, такими, например, как М. Звягин. Роспись по ткани – это весомая часть ленинградской школы художественного текстиля, которая, подобно гобелену и промышленным тканям, отразила высокую художественную культуру города.

4.3. Текстильный коллаж и аппликация как формы художественного высказывания в текстиле XX века: от традиции к эксперименту

Как было отмечено выше, ленинградская школа текстиля развивалась в направлении промышленного проектирования и авторских практик, основанных на традиционных техниках декорирования ткани (набойке, ткачестве, росписи). С конца 1940-х гг. изучение этих техник вошло в учебную программу кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Анализ произведений ленинградских художников 1960–1990-х гг. показывает, что в работах, выполненных как по заказам КДПИ, так и специально для выставок, авторы часто обращались к технике аппликации и текстильного коллажа, иногда дополняя свою работу вышивкой.

Для понимания особенностей данной технологии необходимо уточнить ряд терминов. Коллажем называют произведения искусства, созданные путем наклеивания (или нашивания) на основу фрагментов фотографий, бумаги, ткани. Обращаясь к истории текстильного коллажа, следует отметить и технику лоскутного шитья (когда фрагменты ткани сшиваются между собой, образуя единое полотно). Развернутый анализ истории развития текстильного коллажа представлен в педагогическом исследовании А.К. Векслер[669]. В области работы с тканью она выделяет несколько групп: абстрактный коллаж из текстильных материалов, фигуративный коллаж, коллаж из «текстильных изделий» (создается с использованием «готового платья) и «коллажный композиционный прием»[670].

Существует и термин «аппликация», который используют при обозначении технологии, в которой основа и наклеенный (пришитый) элемент выполнены из одного и того же материала (коллаж, напротив, предполагает контраст материалов и фактур).

---

[669] Векслер А.К. Коллаж из текстильных материалов. Учебно-методическое пособие // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia. Offline Letters): электронный научный журнал. Методическое приложение. 2013, МЕТ 005. СПб., 2013. С. 16-29.

[670] Векслер А.К. Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога: автореф. дис. … канд. пед. Наук: 13.00.02. СПб., 2011.

Спектр технических приемов при соединении текстильных материалов довольно широк, а терминология настолько условна, что их можно выделить в одно направление «работа с тканью». В некоторых англоязычных источниках аппликация классифицируется как вид вышивки. Термин обозначает наложение одного лоскута материала на другой, обычно они сшиваются вместе декоративным стежком; аппликация всегда имеет два или более слоя. Одна из древнейших форм аппликации – создание рисунков из войлока или фетра. Аппликацию также можно использовать для изготовления толстых, теплых и водонепроницаемых тканей, которые можно легко инкрустировать и набивать, чтобы получить теплые и износостойкие ткани. Аппликация – наиболее распространенный вид вышивки среди народов холодных регионов: инуитов Гренландии, лапландцев Северной Скандинавии и народов горных районов Центральной Азии. В этих локациях для аппликации использовались такие местные материалы, как мех и кожа карибу, северного оленя и тюленя, рыбья кожа, шерсть[671].

Аппликация является одной из древнейших форм орнаментации, несмотря на то что история ее мало изучена. Траурное покрывало египетской царицы Иши-эм-кеб из Национального музея в Каире, датированное 980 г. до н.э., представляет собой инкрустированную аппликацию. Многие из отрезов ткани, в которые были завернуты мумии доколумбовой Америки, были украшены аппликациями из меди в виде масок и глаз. Персы и крестоносцы украшали аппликацией конскую сбрую. В XVI столетии испанцы и итальянцы также применяли аппликацию. В Британском музее находится образец ткани с бархатными вставками, которые выполнила сама Мария, королева Шотландии, во время ее заключения в Англии[672]. Среди первых европейских поселенцев Северной Америки были пенсильванские голландцы, прибывшие в XVII–XVIII вв.

[671] Singer M., Spyrou M. Textile arts: multicultural traditions. Radnor: Chiltom book Company, 1990. P. 33.

[672] Birrell V. The textile arts: A handbook of fabric structure and design processes ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques… P. 357, 358.

Ненастная погода и ограниченный набор материалов способствовали переработке одежды и появлению стеганых одеял[673].

В. Биррелл выделила в своем исследовании шесть типов аппликации, только два из которых имеют европейское происхождение[674]. Все эти типы могут быть совмещены в одной работе и дополнены вышивкой.

Текстильное искусство является продолжением давних традиций в римской, католической, лютеранской, англиканской и православной церквях. Параменты, гобелены, знамена и священнические епитрахили теперь можно увидеть в протестантских церквях. Многие их этих предметов украшены вышивкой и аппликацией. В исследовании М. Ирланд проанализированы не только функции церковного декора, но и его зависимость от архитектуры, мебели, цветовых канонов христианства[675]. Орнаментированный текстиль развивался в церкви в двух направлениях: одежда священнослужителей и полотна для богослужения (антепендиумы, пелены и пр.)[676]. Риза Дона Санчо, дарованная архиепископу Толедо правителем Арагона, была собрана в XIII в. из фрагментов ткани. В восьмигранниках и ромбах размещены изображения львов, замка и герба королевства. Еще одним доказательством в пользу того, что пэчворк давно закрепился в церковном текстиле, является риза, собранная из кусочков шелка в 1540-е гг. Ее орнамент напоминает традиционные стеганые одеяла[677].

В XX столетии к производству церковного текстиля были привлечены светские художники, и он вышел за рамки ритуального атрибута. Вышивка и аппликация были применены в хоругви и антипендиуме, выполненных по эскизам британских

---

673 Singer M., Spyrou M. Textile arts: multicultural traditions… P. 34.
674 Там же. С. 359. – Там всего 128 с.
675 Ireland M.P. Textile art in the church: vestments, paraments, and hangingsin contemporary worship, art, and architecture. 1971. P. 23-46, 71-84.
676 Там же. С. 47.
677 Liddell J. The patchwork pilgrimage: how to create vibrant church decorations and vestments with quilting techniques, 1993. 172 p. P.10, 11.

художников М. Кей и Б. Дин, а также в ризах, сшитых по эскизам А. Матисса[678]. Во второй половине XX в. в церковном текстиле США метод аппликации применяли такие художники, как М. Дикинсон, М.П. Ирланд, Н. Лалиберт[679]; они часто комбинировали его с вышивкой.

Особенно интенсивно развивалось искусство текстиля в церквях Скандинавии[680]. Период Средневековья был расцветом ритуального текстиля, в это время ведущими центрами по производству церковного облачения были монастырь в г. Вадстена и мастерская Альберта Пярстикара[681] в Стокгольме. В качестве материалов использовались дорогие импортные ткани и полотна местного производства. Средневековые одежды и пелены были расшиты нитями из золота, серебра, шелка, украшены пресноводным жемчугом, бисером из стекла, кораллов и бирюзы. Вдохновение и идеи для мотивов мастерицы черпали из молитв, священного писания и образов своего времени[682]. Реформация 1520–1540 гг. способствовала большему вниманию к проповеди и уменьшению роли различных типов церковного текстиля, в связи с чем в XVI столетии было произведено не так много новых его образцов, но средневековый текстиль продолжали использовать. Новый этап развития церковного текстиля наметился только в конце XIX в. на волне интереса к ремеслам и актуализации культурного наследия Швеции. В первой трети XX в. появились художники, творческие поиски которых привнесли в данный вид искусства новые темы, образы и разнообразие технологических приемов. Некоторые из художников работали в мастерских церковного текстиля, но были и те, кто вырос в семьях священнослужителей (одна из самых

[678] Ireland M.P. Textile art in the church: vestments, paraments, and hangingsin contemporary worship, art, and architecture… P. 134-137, 146-147.
[679] Margaret Dickinson, Marilon P. Ireland, Norman Laliberte (См. Ireland M.P. Textile art in the church: vestments, paraments, and hangingsin contemporary worship, art, and architecture… P. 224-232).
[680] Ugglas C.R. af. Utställning av kyrklig textil konst i Sverige under åtta århundraden i Liljevalchs konsthall, Stockholm, den 5-27 januari 1929: utställningen anordnad av Statens historiska museum/Katalog. 1929. 270 s.
[681] Albert Pärlstickares.
[682] Kyrkans textila historia [Электронный ресурс]. URL: https://www.svenskakyrkan.se/kort-historik-om-kyrkans-textilier (дата обращения: 25.12.2019).

знаменитых художниц Швеции Марта М.-Фчеттерштром[683] была дочерью пастора из г. Вадстена[684]).

1940–1960-е гг. был «золотым веком» шведского текстиля и периодом, когда были реконструированы старые церкви и построены новые. В этот период активно развивались техники ручного ткачества, ручная и машинная вышивка, аппликация. М. Ирланд отнесла аппликацию к «вышивальным техникам». Исследователь отмечала, что для церквей, где есть возможность обзора с большой дистанции, этот способ декора является наиболее приемлемым[685].

Анна-Лиза Одельквист-Крузе[686], долгое время проработавшая в мастерских «Licium» и «Libraria», создала ризы и панно для протестантских церквей[687]. Ее произведение для церковного дома Раус[688] представляло пример необычайного мастерства в области накладной аппликации. Настенное панно было выполнено из льняной материи, расшитой льняной нитью. Его колорит был составлен на основе насыщенных теплых тонов красного цвета, переходящих от глубокого фиолетово-красного до оранжевого; контрастные акценты были зелеными. В основе композиции использованы пересекающиеся геометрические формы, напоминающие часовой механизм.

Значительным этапом в развитии аппликации стало декоративное убранство собора в Упсале[689]. В первую очередь это произведение А-Л. Одельквист-Крузе, выполненное в смешанной технике с применением ручного ткачества и текстильного

[683] Märta Måås-Fjetterström, 1873-1941.
[684] Lundgren T. Märta Måås-Fjetterström och väv-verkstaden i Båstad, 1968. S. 12, 13.
[685] Ireland M.P. Textile art in the church: vestments, paraments, and hangingsin contemporary worship, art, and architecture… P. 222.
[686] Anna-Lisa Odelqvist-Kruse, 1925-2000.
[687] Whidden A. Church textiles of every sort: Anna-Lisa Odelqvist-Kruse, Licium and Libraria, Part 1/The Sewdish Rug blog. April 25.2020 [Электронный ресурс]. URL: https://theswedishrugblog.wordpress.com/2020/04/25/church-textiles-of-every-sort-anna-lisa-odelqvist-kruse-licium-and-libraria-part-1 (дата обращения: 09.08.2025).
[688] Wall-hanging for Raus Church-house, англ.
[689] Uppsala domkyrka, швед.

коллажа. Простая и ясная композиция главной части этого произведения имеет в своей основе расположенный по центру крест, от которого расходятся в разные стороны лучи света. Блестящие элементы, напоминающие металлическую фольгу, нашивались сверху на темное тканое полотно (илл. 214).

Ткани с металлическим блеском были использованы и в аппликационном панно шведской художницы Анны Марии Хок[690].

В 1980-е гг. к проектированию церковного облачения обратилась королева Дании Маргаретте II, она создала эскизы риз для Хадерслёвского собора, которые впоследствии были выполнены в технике пэчворк[691].

В светском искусстве Швеции аппликация из текстильных элементов наиболее ярко проявилась в творчестве Стена Кауппи[692]. Художник выполнил ряд крупных гобеленов для интерьеров школы танца в Лулео, университета в Умео, Королевской оперы в Стокгольме, но его метод работы с тканью в работах небольшого формата более экспрессивен и оригинален. С. Кауппи использовал в основном льняные ткани, дополняя их вышивкой[693].

Работа с тканью и обивочной материей была основой рельефной «текстильной живописи» итальянского художника Чезаре Такки в 1960-е гг. Он соединил композиционные приемы кинематографа и фотоискусства с образами массовой культуры и рекламной графики, но именно материал (ткань) сделал его работы уникальными[694].

---

[690] Sandström K., Petri G., Hillerdal G. Livets Tråd. Anna Maria Hokes textila värld. Barometerns förlag, 1996. S. 65.
[691] Liddell J. The patchwork pilgrimage: how to create vibrant church decorations and vestments with quilting techniques. 1993. P. 28-30.
[692] Sten Kauppi (1922-2002).
[693] Internationell kvalitetsauktion. 12 Juni 2014. Modernt. Katalog. Uppsala: Uppsala Auktions Kammare. 2014. S. 23-25.
[694] Митрофанова Н.Ю. Текстильная живопись Чезаре Такки // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 2. С. 319.

Во второй половине XX в. к текстильному коллажу обращался А. Кибаль. Его занавес «Laterna Magica» был показан на выставке «Экспо-58»[695].

В учебную программу ЛВХПУ им. В.И. Мухиной коллаж и аппликация включены не были, что вполне объяснимо. Художественно-промышленное образование в СССР ставило перед собой задачу подготовки художников для промышленности, для массового выпуска предметов быта. Трудоемкость техники коллажа прочно ассоциировалась с ремеслами и промыслами, которые в советской «иерархии искусств» находились на ступень ниже, чем ткани промышленного производства. Тем не менее текстильный коллаж и аппликация активно применялись в театрально-декорационном искусстве.

Русское театрально-декорационное искусство получило значительный импульс для развития на рубеже XIX–XX вв. Благодаря художникам, которые проявили искренний интерес к народному и церковному искусству, традиционные техники декора, орнаменты, цветовые сочетания визуально обогатили театральные постановки и надолго закрепились в театральных мастерских. В контексте данного исследования особый интерес представляют работы Натальи Гончаровой, по эскизам которой в 1914 г. были выполнены костюмы и декорации для балета «Золотой петушок». В 1924–1926 гг. в сотрудничестве с парижским домом моды «Myrbor» Н.Н. Гончарова создала серию коктейльных платьев, декор которых был выполнен в технике текстильного коллажа. С одной стороны, эти работы соответствовали принципам русского авангарда: рисунки на платьях в большинстве своем представляли собой беспредметные композиции, яркие и контрастные. С другой стороны, при ближайшем их рассмотрении видны параллели (в первую очередь технологического характера) с русским лицевым шитьем, где блестящие отрезки тканей нашивались на тяжелую текстильную основу[696]. В то же время платья Н. Гончаровой (свободного кроя, с обилием блестящего декора) отражают атмосферу

[695] Spurný J. Ein Meister moderner Textilkunst Antonín Kybal...
[696] Некоторые из этих платьев сохранились в коллекции музея Виктории и Альберта в Лондоне.

«ревущих 1920-х гг.», в них есть и театральность, и экзотичность, и эксцентричность, характерные для периода ар-деко (илл. 215).

Возможно, интерес ленинградцев к текстильной аппликации был спровоцирован рядом произведений прибалтийских художников, представленных на всесоюзных выставках. В 1968 г. на выставке декоративного искусства СССР было показано панно художницы из Вильнюса Казе Зимблите (150х200 см). В каталоге этой выставки есть данные и о работах художника М.И. Ивеницкого, вероятно, выполненных в технике аппликации[697]. В Латвии в отношении панно из ткани, наряду с термином «аппликация», применяется и словосочетание «текстильная мозаика»[698].

В 1970-е гг., когда занавесы и сценические задники выполнялись не только для театров, но и для домов культуры, ресторанов, домов отдыха, художники обратились к росписи и аппликации, часто совмещая эти техники в одном произведении. Занавесы для крупных театров всегда изготавливались в специализированных театральных мастерских, но к созданию одежды сцены для клубов и ресторанов привлекались не театральные художники, а текстильщики из КДПИ и НИЭМ. Технология создания мягких декораций, к которым относится одежда сцены (занавес и арлекин), предполагает привлечение достаточно широкого спектра материалов, в связи с чем занавес может быть живописным, аппликационным, драпированным складками или гладким (без складок). В театре часто применяют холст, тик, тюль, бархат, а также сетки, синтетические пленки. При подготовке занавеса лицевой материал раскраивают вертикальными полосами по размерам портала (зеркала сцены) с учетом захода занавеса за верхний и боковые края портала. Лицевая часть занавеса может быть бархатной, шелковой или сложной по рисунку и структуре (аппликационной). Подкладку занавеса выкраивают из простой хлопчатобумажной ткани (ситца, бязи). Для соединения лицевой

[697] На выставке были показаны его работы 1967 г.: ткань «Гравюра» (лен, хлопчатобумажная ткань, шелк, вышивка, роспись) и панно «Пейзаж» (лен, хлопчатобумажная ткань, вышивка).
[698] 50th Anniversary Project Tekstils LV of the Textile Art Department of the Art Academy of Latvia… S. 81, 92, 116, 126, 127, 145, 170.

ткани с подкладкой последняя расстилается на полу и при равномерном натяжении прибивается гвоздями, начиная от середины каждой кромки. После этого на подкладку настилается лицевая ткань и пришивается вручную. Аппликация в театрально-декорационном искусстве позволяет добиться эффекта пространственной глубины и объема деталей; применение разнофактурных тканей усиливает игру отдельных элементов. Бархат, окрашенный в темные тона (особенно в черный), создает иллюзию глубоких теней, а блестящий шелк, напротив, «выносит» детали из пространства сцены к зрителю. Нашивные аппликации в театре могут быть плоскими и рельефными; для них используются заранее окрашенные ткани, которые для фиксации формы обрабатываются крахмальным раствором.

Занавесы с легкими аппликациями изготавливались на тюлевой основе. Театральный тюль – особый вид ткани. В СССР выпускали специальный его сорт для театров, ширина которого составляла 5–7 метров. При освещении тюля передним светом он становится непрозрачным и плотным, но при освещении предметов, расположенных за ним, тюль становится почти невидимым из зрительного зала, а значит, все написанные на нем элементы могут «раствориться» в воздухе. В качестве основы для мягких декораций (сценических задников, горизонтов, кулис) в театре применялась театральная и рыболовная сетка. Появление эластичных клеев привело к тому, что нашивка аппликаций постепенно была вытеснена их наклеиванием. Одежда сцены, как и все мягкие декорации, всегда обрабатывается огнестойким составом. В случае, если этот состав оказывает сильное воздействие на внешний вид материала (в особенности бархат), огнестойким составом обрабатывается только подкладка[699]. Штатные сотрудники таких предприятий художественной промышленности, как НИЭМ и КДПИ, выполняли в технике аппликации в основном занавесы и часто сталкивались с проблемой противопожарной безопасности и со специфическими требованиями к

[699] Базанов В.В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, 1976. С. 138-144.

изготовлению декораций (раскладка на полу мастерской, прибивание основной ткани к полу гвоздями и пр.).

В 1969–1970-х гг. для государственного кукольного театра им. Е.С. Деммени (Невский пр., д. 53) был создан занавес, авторами и исполнителями которого стали С.М. Бунцис и З.К. Ревчук; работа выполнялась в смешанной технике – аппликации и ткачества.

В 1972–73 гг. А.С. Давыдова выполнила свою первую работу по заказу в КДПИ – расписной занавес с аппликацией площадью около 300 квадратных метров, в котором появились изображения Пьеро и Арлекина[700]. Комбинированная техника была применена и Н.В. Першиной, которая выполнила три занавеса для Башкирского академического театра драмы в Уфе.

В 1980-х гг. Светлана Бусыгина и Мария Корнилова создали антрактный занавес «Башкирия» для дома культуры «Нефтяник» в Уфе (илл. 216). Он был выполнен в технике аппликации из сукна с фрагментами ткачества. Детали композиции накладывались на основу из сукна и сначала фиксировались клеевым составом, а потом прострачивались на швейной машинке. Арлекин для этого занавеса был сформирован из волокон сизаля в технике макраме. Этот проект был очень сложным именно на стадии воплощения в материале, но предоставил художникам-исполнителям ценный опыт работы с театральным текстилем. В начале 1990-х гг. между художницами и КДПИ был заключен договор на выполнение занавеса во дворец культуры завода «Светлана», который не был осуществлен в связи с тем, что комбинат прекратил свою деятельность.

Значительным проектом в сфере художественного и театрального текстиля в конце 1980-х гг. стал занавес для Ленинградского государственного мюзик-холла, его автором была Людмила Успенская. Техника аппликации была применения здесь уверенно и грамотно: дорогие атласные ткани были дополнены золочеными шнурами и тесьмой.

[700] Коваль Р.М. Спор драматизма с декоративностью…

Фактурные поверхности собранных в складку деталей в сочетании с бархатом создавали впечатление бесконечного ритма и движения (илл. 217).

Техника текстильного коллажа нашла отражение и в декоративных панно. На выставке «Советская Россия» было представлено произведение Л. Успенской «Хлеб-соль» (240х170 см; 1972), состоящее из шести частей. В каждой части на темном фоне симметрично размещены элементы традиционной русской кухни: самовар с чайником и вареньем; пиво, сушеная рыба и раки; хлеб; наливка в стеклянном графине; жаркое; овощи (свекла, репа, морковь и пр.). Во всех частях композиции фон набран однотонными лоскутами, один из которых черный (илл. 218). Предметы вырезаны из ситцев с узором «пейсли»; в некоторых случаях этот мотив формирует очертания чашек, блюдец, капель наливки, плавников рыб. Панно Л. Успенской отличается тем, что в готовой ткани она находит элементы изображаемых предметов: ручки чашек, ножки самовара, фигурный бортик серебряного подноса, складки вязаного кружева на домотканом полотенце. В экспозицию выставки вошло панно «Охота» (200х140 см), выполненное Л. Успенской в той же технике. В документах Союза художников ее панно обозначены как «ситцевый коллаж», что вполне объяснимо ассортиментом доступных в то время тканей (хлопчатобумажные ситцы выпускались в большом объеме даже в Ленинграде).

На выставке «Советская Россия» были представлены и ремизные ткани, выработанные по эскизам Александры Якуничевой[701]. В экспозиции Первой выставки ленинградского текстиля, прошедшей в выставочном зале на Охте, промышленные ткани А. Якуничевой обратили на себя внимание именно своей художественностью, профессиональным уровнем, утонченным вкусом[702]. Художница по праву может считаться одной их тех, кто стоял у истоков ленинградской школы текстиля. Начав с проектирования тканей для серийного производства на фабрике им. А.И. Желябова, она

[701] Портьерные ткани «Музыкальная», «Поперечная», «Северная», Торжественная».
[702] Коваль Р.М. Ленинградский текстиль… С. 16.

выросла как художник, выстроив свой собственный путь в художественном текстиле. А. Якуничева всегда подчеркивала, что опыт работы на производстве дал ей очень много: разработка простых, на первый взгляд, рисунков на основе полосы и клетки научила работе с цветом и чувству ритма. Ткани художницы вошли в экспозиции более сотни выставок, в том числе Первой выставки ленинградского текстиля. К текстильному коллажу она пришла в 1977 г. и, вероятно, именно разнообразие фабричных ремизных полотен и осознание их художественной ценности заставило А. Якуничеву попытаться дать этим материалам новое прочтение. Она не имела опыта работы с тканью во время обучения в вузе, и ей пришлось продвигаться самостоятельно методом проб и ошибок. В первых опытах она приклеивала лоскуты ткани к ДСП, но быстро отказалась от этого способа, перейдя непосредственно к пришиванию ручным или машинным способом. Коллажи А. Якуничевой иные, чем у ее предшественницы Л. Успенской: в них почти не было орнамента, но был контраст фактур. Одной из первых А. Якуничева стала использовать в текстильном коллаже сетку, развивая направление «транспарантный коллаж» (коллаж на цветных прозрачных сетках и тканях). За годы работы художница выработала ряд приемов: дальний план она набирает тонкими тканями и сетками, а передний более рельефными материалами (бархатом, вельветом и пр.); каждое панно она формирует медленно (иногда 2–3 месяца) по принципу «от образа к материалу». Основной темой ее коллажей стал Ленинград/Петербург, в особенности исторический центр города, исследовать который в поисках новых ракурсов А. Якуничева продолжает и сегодня. Теме мостов, связывающих берега Фонтанки, Мойки и канала Грибоедова, посвящена отдельная серия текстильных коллажей (илл. 219–221). Небо, камень и вода, представленные в ее панно тканями, формируют лаконичный, слегка холодный и торжественный образ города. Известные архитектурные мотивы, водные пространства и парковые зоны художница переводит в минималистичные, но живые композиции, в которых каждый зритель узнает «свой» город на Неве. А. Якуничева вывела текстильный коллаж на новый уровень, сопоставимый с росписью, шелкографией,

ткачеством. Уважительное отношение к ткани читается в подборе материалов и их соединении, а также в фиксации готового изделия на подрамнике. Ее панно воспринимаются как искусство, как пример высокого профессионализма.

В 1970-х гг. к аппликации обращался В.А. Самошкин: на Первой выставке ленинградского текстиля было представлено панно «Ромбы» (илл. 222), выполненное из синтетической ткани. На темном фоне вертикально расположены три перевернутых квадрата, собранные из полос цветной ткани. В центральной фигуре полосы подобраны от светлого к темному, в верхней и нижней – наоборот, от темного к светлому (за счет цветового градиента создается эффект пространства). Искусствовед Р. Коваль оценила эту работу как эксперимент, осуществленный «на грани» допустимых представлений о панно, когда художник подошел к опасной грани чрезмерной простоты[703]. Панно «Ромбы» минималистично по композиции, по цвету и, самое главное, по основной идее. Вдохновленное, вероятно, работами коллег из Прибалтики и Чехословакии, оно выходит за рамки декоративного искусства, переходя в сферу искусства концептуального.

В 1980-х гг. одинаковый интерес к работе с тканью проявляли художники Москвы и Ленинграда. Архитектор Лина Уцеховская описала свой опыт открытия новой техники на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», отметив, что идея обыграть удачное сочетание цветов пришла случайно. Из кусков старого пальто и детского капюшона она выполнила плед, который в 1983 г. был принят на всероссийскую выставку «Лоскутный ковер». Художница работала преимущественно с плотными драповыми тканями, пытаясь определить, «что может лоскут»[704]. Мягкость и пластичность гладкоокрашенных шерстяных тканей, их способность сохранять форму и возможность обработки фигурного края позволили создать разнообразные декоративные и объемно-пространственные композиции. В произведения «Розы»,

[703] Коваль Р.М. Ленинградский текстиль… С. 16, 17.
[704] Уцеховская Л. Лоскутная пластика // Декоративное искусство СССР. 1988. № 12. С. 39.

«Музыка», «Синяя птица», «Попугай» Л. Уцеховская внесла детали, выполненные в технике макраме.

В это время аппликация из текстильных материалов была воспринята и выпускницей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Еленой Григорьевой, работы которой экспонировались нечасто[705].

Особенно интересны произведения Ирины Яблочкиной, известной в первую очередь своими гобеленами. Тем не менее исследования ее ранних работ, выполненных по заказам КДПИ, лишний раз подчеркивают неординарный взгляд на художественный текстиль. В 1980-х гг. И. Яблочкина выполнила раздвижной занавес для сцены дома культуры (6х12 м), применив смешанную технику. На темно-синем фоне из цветных лоскутов атласа сформированы две большие лопасти, смыкающиеся, как крылья бабочки. Орнаментальное наполнение этих крыльев не имеет в своей основе зооморфных образов: клоуны, музыканты, скоморохи, арлекины сбиты в динамичную пеструю поверхность. Это характерный пример того, как молодые художники пытались выйти за рамки устоявшихся представлений о текстильных технологиях и о композиции текстильного рисунка в период расцвета ленинградской школы. Несмотря на то что художница расписывала этот занавес (т.е. рисовала контур и заполняла его цветом), в нем присутствует «коллажность». По технологии это вполне можно отнести к коллажу: на плотный флахтух нашиты отрезы атласа, расписанного методом холодного батика и дополненного вышивкой (илл. 223). Фон равномерно заполнен мелкими элементами, расположенными ровными рядами. Они напоминают золотые колокольчики и добавляют этому занавесу театральности.

Заметным явлением в выставочной практике Ленинграда стали произведения Екатерины Писаревой. Художница работала в технике аппликации, используя шерстяные ткани, окрашенные в интенсивные цвета. В начале 1970-х гг. она выполнила

[705] В 1990-х гг. она эмигрировала в Германию, поэтому искусствоведческий анализ этих произведений провести не удалось.

панно-штандарты «Игры». Одной из самых крупных ее работ в технике аппликации стал занавес для Дворца творчества юных на Невском проспекте. В экспозиции Зональной выставки 1980 г. было показано панно Е.И. Писаревой «Ленинград вечерний». Композиция его необычна: город, воспринятый через приоткрытое окно, предстает сплошной водной гладью с тонкой полоской архитектуры на дальнем берегу (Петропавловская крепость, Ростральная колонна, здание Биржи). В стекле отражается лицо смотрящего «горожанина»; оконные занавески развеваются от ветра; по краю панно сформирована кайма (как в платке). Ленинградская «синь» встречается здесь с интенсивным красным, но за счет большого количества холодных оттенков и четкой, выверенной знаковой архитектуры безошибочно угадывается центр города (илл. 224).

Ленинград/Петербург, как основной герой текстильного панно, предстает и в произведениях Марины Принцевой. Художница окончила кафедру мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1975 г., но особенно активно работала в технике коллажа с 1990-х гг. Ее работы – это иной взгляд на город: театрализованная история Северной столицы собрана из лоскутов ткани, дополнена вышивкой и кружевом. М. Принцева использовала в одном панно несколько видов тканей и была в одинаковой степени внимательна к жаккардовым и набивным рисункам. Ее работы отражают время, когда перечень материалов для коллажа и аппликации стал более разнообразным за счет импорта синтетических тканей. Она продемонстрировала иной подход к плоскости панно, чем художники 1970-х гг., не стремилась к лаконизму, а расширила круг материалов текстильного панно. Художница создала серии, посвященные знакам зодиака, теме карнавала, Эрмитажу, истории Санкт-Петербурга, городам Прибалтики. Архитектура города выступает в ее произведениях как самостоятельный образ или как фон для исторических персонажей – писателей, поэтов, монархов, художников. Тема Петербурга просматривается в ее натюрмортах, пейзажах и «литературных» портретах.

Нельзя не отметить, что творческие поиски ленинградских художников во многом были созвучны идеям европейских и американских текстильщиков. В 1950-е гг. авторский текстиль все еще обозначался устойчивыми терминами, плотно привязанными к технологической основе, – «набивной», «декоративный». В США даже разнообразная трафаретная печать по ткани выполнялась ровно и симметрично, как бы подражая набивным фабричным тканям. Художники изучали правила и стремились соответствовать аккуратной четкой работе машины даже в рукотворных вещах. В 1960-е гг. появился термин «дизайн поверхности»[706], обозначивший декор, намеренно выполненный на неровной поверхности ткани или волокна[707]. Он предполагал украшение ткани вручную одной или несколькими техниками, включая шибори, трафаретную печать, батик, «тай-дай», блочную печать, штамповку, трафаретную печать, лоскутное шитье, аппликацию, шитье и пр. В последней четверти XX столетия в работе с тканью уже не существовало ограничений и жестких правил. На выставке рисунка «Аллегории модернизма», прошедшей в музее современного искусства в Нью-Йорке, старые каноны изображения были низвергнуты: художники создавали представления о том, что есть искусство изображения[708]. Набивной текстиль, изготовленный промышленным способом, нашел активное применение в выставочном авторском текстиле, не ограничиваясь только стеганными одеялами.

Последняя четверть XX в. – неоднозначный период в истории ленинградского текстиля: еще работали НИЭМ и КДПИ, еще проводились общесоюзные выставки, приуроченные к партийным юбилеям, но неофициальное искусство развивалось особенно интенсивно. Конец 1980-х гг. – это время, когда программы международного обмена стали осуществляться с большей интенсивностью и часто без активного участия государства. В результате советские художники знакомились с творчеством художников Европы и США, открывая для себя новые границы в применении материалов и техник.

[706] The surface design, англ.
[707] Westphal K. The Surface designer’s art. Asheville: Lark Books, 1993. P. 11.
[708] Westphal K. The Surface designer’s art...

В 1989 г. в Москве прошла выставка М. Краснореповой-Хасцлер, которая более 20 лет прожила в ФРГ и создавала текстильные коллажи. Внимание художественной критики привлек ее метод работы с текстилем «вне всяких правил», когда художница не стремилась скрыть изнанку процесса, смешивала классику и китч, добавляя в панно поролон и блестящие элементы[709].

Во второй половине 1980-х гг. направления художественной жизни, отразившие политические полюсы, существовали параллельно, вместе создав пласт ленинградско-петербургской культуры. В следующее десятилетие неофициальное искусство «перестройки» сформировало основу концептуального искусства. Это направление художественной практики не имело в России прочной платформы: собственная традиция была ориентирована на пластический модернизм и русский авангард[710]. Рассматривая этот период в контексте развития художественного текстиля, невозможно обойти фигуру Тимура Новикова, который не был «профессиональным текстильщиком» (т.е. не имел специального образования в этой области). Тем не менее его панно из ткани стали одним из ярких примеров искусства «перестройки», а «работа с тканью» стала его фирменным знаком. Минималистичные пейзажи, сшитые из двух-трех кусков ткани, демонстрировали новый способ работы с текстильными материалами. Их безусловная свобода контрастировала с работами художников из НИЭМ и КДПИ, скованных представлениями о профессионализме и озадаченных проблемой интеграции объектов декоративного искусства в интерьер. Композиции Т. Новикова предельно просты: фон, собранный из ткани в полоску или горошек, обозначал лес, воду, поле или дорогу; сюжет развивался вокруг одного-двух мелких элементов (фигурки человека, транспорта, солнца или луны и пр.). На некоторые коллажи нанесена трафаретная печать. Художник умело комбинировал гладкоокрашенные ткани с набивными, а блестящие с матовыми.

[709] Шушарина Г. Текстильный импрессионизм // Декоративное искусство СССР. 1989. № 6. С. 4.
[710]Ершов Г.Ю. Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия: Искусствоведение. 2020. Т. 10. Вып. 3. С. 422.

Он не фиксировал ткань на подрамнике, все его панно представляли собой «wall-hanging»[711]. Жаккардовый или печатный рисунок всегда дополнял общую идею, вплетаясь в визуальную тему произведения. Лаконичность его коллажей способствовала тому, что зритель находил в ткани (часто уже оформленной орнаментом) новый смысл и новый образ. Коллаж и аппликация создали миф «петербургского неоклассицизма»[712], но Т. Новиков был не единственным, кто обратился к возможностям этой техники.

В середине 1980-х гг. Ольга Флоренская перешла от бумажного коллажа к работе с тканью только потому, что текстильные объекты более удобны в процессе транспортировки и экспонирования (целую выставку можно было перевезти в одном чемодане и сделать развеску «за час»). О. Флоренская – выпускница кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Она была хорошо знакома с работами текстильщиков, но это только усиливало сомнения в выбранном направлении: «за годы учебы в Мухинском училище я насмотрелась на мерзкие, аккуратно состроченные швом “зигзаг” аппликации из ткани со скоморохами и видами Ленинграда. Словосочетание “текстильный коллаж” вкупе с понятием “декоративно-прикладное искусство” вызывало тошноту»[713]. Именно так воспринимались работы «текстильщиков» нонконформистами. Вероятно, художница видела такие коллажи в залах ЛОСХ: в училище текстильный коллаж и аппликацию не преподавали, а учебный процесс все еще был нацелен на подготовку художников для фабрик и художников-ткачей для КДПИ. Даже роспись по ткани в это время развивалась скорее в комбинате и в авторских произведениях, чем в вузе. Первые опыты О. Флоренской в текстиле были далеки от аккуратной сдержанности. Она использовала старую одежду, постельное белье и чехлы; соединяла части композиций клеем, не обрабатывала края. Но со временем она пришла

[711] Wall hanging – «висящий на стене», англ.

[712] Котломанов А.О. Тимур Новиков и «Нулевые». Петербургское современное искусство в поисках идентичности // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия: Искусствоведение. 2012. Серия 15. Вып. 2. С.175.

[713] Ольга Флоренская. Классическая смерть. Текстиль, коллаж. Namegallery. СПб. 12.03.2015 [Электронный ресурс]. URL: https://obtaz.com/namegallery_o_florenskaya_01.htm (дата обращения: 20.06.2025).

к технической грамотности, и повлияли на это ткани Кренгольмской мануфактуры, которые она могла приобрести в магазине при фабрике в Нарве. Матовая поверхность плотной хлопчатобумажной ткани смотрелась уже по-другому, она способствовала большей дисциплине и аккуратности. Темы текстильных коллажей О. Флоренской, выполненных после 2000 г., перекликаются с работами ленинградских текстильщиков 1960-х гг. (илл. 225, 226).

Иной подход заметен в произведениях Надежды Эверлинг. В 1988 г. художница окончила художественно-постановочный факультет Ленинградского института театра, музыки и кинематографии и проявляла интерес к поиску новых форм театрального перформативного искусства. Поп-арт стал для нее одним из способов выразить себя. Коллажи Н. Эверлинг удивительным образом сочетают техническое мастерство и экспрессию андеграунда (илл. 227). Одной из первых она открыла тему ресайклинга, включая в свои баннеры-панно не только старые ткани, но и крышки от алюминиевых банок из-под напитков, пластиковые пакеты, искусственные цветы, полиэтилен. Театральность проявилась не только в художественной трактовке иронично-жизненных сюжетов, но и в технике соединения столь разнообразных материалов. Коллажи Н. Эверлинг как будто вышли из театральной мастерской, настолько профессионально они собраны, прострочены, оформлены и представлены зрителю. С точки зрения выполнения в материале они сложны и неповторимы, несмотря на их нарочитую небрежность.

Выводы. В XX столетии аппликация и текстильный коллаж применялись в декоре общественных интерьеров и в выставочных объектах. За рубежом (в США, Швеции, Дании) аппликация и пэчворк были одними из самых распространенных способов создания церковного текстиля. В Советской России, несмотря на богатейшие традиции лицевого и золотного шитья, эти техники не получили инновационного развития в церкви, но прочно вошли в практику театральных мастерских. В 1960–1970-х гг. с развитием системы госзаказа требовалось все больше крупных занавесов для домов

культуры, эстрад ресторанов, небольших театров в региональных центрах. В связи с этим техника аппликации вышла за пределы театра и развивалась в НИЭМ и КДПИ.

Художники Ленинграда приходили к работе с тканью по-разному: одни из них сталкивались с заказными работами на КДПИ; другие, анализируя опыт коллег из Прибалтики, создавали исключительно выставочные произведения. Были среди авторов коллажа и те художники, кто проектировал новые рисунки и структуры тканей на фабриках. Они имели доступ к большому разнообразию текстильных материалов, которые и привели к мысли о новом (не бытовом) использовании фетра, ситцев, ремизных тканей.

Работа с тканью была одинаково интересна как представителям художественной промышленности, так и нонконформистам. В конце 1980-х гг. именно они способствовали популяризации этого вида художественного текстиля, его переходу в иное качество: от декорации и интерьерного панно к выставочному произведению и даже к концептуальному искусству. Каждая работа ленинградских текстильщиков становилась поиском новых эстетических концепций и технических решений.

4.4. Современный петербургский текстиль: диалог поколений и перспективы развития новых направлений декоративного и изобразительного искусства

Ленинградский художественный текстиль развивался благодаря государственной поддержке и способствовал эволюции методик художественного проектирования тканей, панно, ковров (шпалер), галантереи и сувенирной продукции. Ведущую роль в совершенствовании этих методик играли художники и педагоги. Одной из самых значительных проблем исследования школы представляется определение механизма передачи проектного опыта из поколения в поколение, выявление «узловых» точек развития школы перед переходом ее на новый уровень. Взаимодействие вузов и предприятий художественной промышленности являлось в этом смысле важнейшим инструментом освоения системы художественного проектирования.

В конце 1960 г. НИЭМ объявили конкурс на разработку женского головного платка, посвященного Международному женскому дню. Заказчиком выступала Государственная фабрика художественной росписи тканей, а участниками – студенты текстильного отделения ЛВХПУ им. В.И. Мухиной[714]. В выставкоме, прошедшем 14 января 1961 г., принимали участие педагоги училища (В.Н. Прошкин, Л.С. Катонин, В.Ф. Марков, С.М. Бунцис, З.Б. Томашевская) и специалисты фабрики (И.Г. Куренкова, А.А. Цирин, А.Г. Сахенберг, Э.П. Дмитриева, В.М. Сироткина). Комиссия рассмотрела 65 проектов платков. Среди премированных студентов было немало тех, кто впоследствии работал в училище и на ленинградских фабриках: Г.М. Линькова, В.А. Самошкин, Э.И. Фокина, Ф.И. Лейбович. Таким образом, в конкурсе были задействованы образовательный институт и два предприятия художественной промышленности (при этом НИЭМ выступали как проектная организация, а фабрика росписи как производственная база).

В начале 1960-х гг. НИЭМ были почти неотделимы от ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, и все, кто был занят в процессе разработки и выполнения в материале предметов

[714] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-406. Оп. 1. Д. 16. Л. 1-3.

декоративного искусства, либо преподавали в училище, либо были недавними его выпускниками. Вероятно, фабрика не могла справиться с заказом на сувенирную продукцию к 8 Марта самостоятельно ввиду отсутствия необходимого количества художников. Но этот эксперимент участия в одном проекте педагогов, студентов и «производственников» обозначил круг специалистов, которые в течение четверти века формировали ленинградскую школу художественного текстиля.

Одним из важных механизмов в процессе эволюции школы текстиля были выставки, которые предполагали не только экспозицию художественных произведений, но и предварительные выставкомы и общественные обсуждения результатов. Обсуждение работ играло решающую роль в самоопределении школы, в осознании ее специфики, возможностей и перспектив развития. В декабре 1973 г. Ф.И. Лейбович отметил, что в секции декоративно-прикладного искусства наметился некоторый спад активности, работ представлено мало, особенно выполненных в технике ручного ткачества, в то время как «у нас есть хорошие художники… У нас могла бы быть ленинградская школа гобелена»[715].

В процессе подготовки и открытия Первой выставки художественного текстиля тоже проводилось обсуждение результатов, на котором присутствовало более сотни человек[716], и снова возникает термин «школа». М. Остроумова отмечает «ленинградский характер» ряда работ; в гобеленах она замечает «сдержанность в лучшем смысле этого слова» и заключает, что можно говорить о *ленинградской школе*. В ходе этой дискуссии много было сказано о проблемах художников промышленности, об ограниченных возможностях для их творческого развития на производстве, о необходимости их контакта с Союзом художников. Сам факт приглашения их к участию в выставке уже говорит о восприятии школы художественного текстиля как явления проектной культуры. Кроме тканей ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой в экспозиции были

[715] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 811. Л. 13.
[716] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 812. Л. 44.

представлены изделия гардинно-тюлевой фабрики им. К.Н. Самойловой и даже работы Ленинградского Дома моделей одежды[717].

Через 8 лет на обсуждении Второй выставки ленинградского текстиля сам факт существования школы не вызывал сомнений. Участники дискуссии затронули вопросы иного порядка: ценность выставочных вещей и возможность самовыражения для художника[718]. Ленинградская школа текстиля уже показала себя как школа высоких профессионалов, представители которой могли думать не столько о «ремесле» (технике исполнения), сколько о своем мироощущении, о языке современности в декоративном искусстве. Ленинградские текстильщики в начале 1980-х гг. выступали в разных жанрах, тонко чувствовали материал, некоторые из них понимали сущность ленинградской школы как художественного явления[719]. М.Л. Звягин предложил проводить выставку текстиля раз в три года: тогда у художников промышленности была бы возможность собрать необходимый материал, подготовить более острые, рискованные работы. Как итог этой выставки возникло понимание, что ленинградская школа текстиля имеет все основания для движения вперед.

В 1992 г. была создана ассоциация «Текстиль-Дизайн», в которую вошли ведущие художники по текстилю[720].

Среди заметных выставочных проектов 1990-х гг., в которых принимали участие художники текстиля, следует отметить Международный симпозиум «Белые ночи», в рамках которого прошли выставки в Мраморном дворце, залах Российского этнографического музея и Музея прикладного искусства Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Идеологами и кураторами проекта были М.А. Королева, Г.Н. Габриэль, А.С. Давыдова. Им удалось не только организовать

[717] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д. 812. Л. 45-46, 47.
[718] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 7. Д. 344. Л. 33-34.
[719] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 7. Д. 344. Л. 11.
[720] Габриэль Г.Н. Петербургский авторский текстиль 1980-1990-х гг.: традиции и творческие новации // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (23 мая 2022 г.). СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. С. 31-36.

участников из Петербурга/Ленинграда, Москвы и регионов России, но и привлечь зарубежных коллег из 12 стран, что вывело симпозиум на новый уровень. Проект стартовал 26 мая 1993 г. На выставке в Мраморном дворце было представлено более 200 произведений, тем не менее главным жанром была все-таки традиционная шпалера[721]. Параллельно с выставочной программой состоялась конференция, в которой приняли участие художники, педагоги, студенты, специалисты музеев, представители еще только зарождающегося предпринимательства. Возможность показать свои работы в бывшем СССР и познакомиться с Северной столицей была положительно воспринята художниками из США[722], Испании, Швеции.

Второй симпозиум состоялся с 30 мая по 4 июня 1995 г., в иностранной периодике[723] он был отмечен как встреча специалистов Европейской текстильной сети (организации, сыгравшей решающую роль в развитии и популяризации «искусства волокна»[724]). Специфика этого проекта состояла в открытости, стремлении к обмену опытом, попытке по-новому посмотреть на себя и свое творчество. Ориентация «Белых ночей» на искусство текстиля и отсутствие в экспозиции серийных тканей показывает приоритеты того времени, когда проектирование для промышленности утратило свои позиции в региональной школе. Этот проект показал в первую очередь стремление петербургско-ленинградского художественного сообщества к самоорганизации. В течение следующих двух десятилетий Союз художников постепенно будет терять свою значимость, а художники будут создавать новые совместные проекты, способствующие продвижению декоративного искусства; в 2010-х гг. будет создана «Гильдия текстильщиков».

---

[721] Gabriel G. Artistic Textiles in the City on the Neva River // International Tapestry Network. 1993. Vol. 4 Number 3. P. 33.
[722] Soyoo Hyunjoo Park. White Nights Musings // International Tapestry Network. 1993. Vol. 4. Number 3. P. 34.
[723] Cutuli G. Simposio Internacional Noches Blancas. Encuentro Internacional de la Red Europea Textil (ETN) // Trameмos 44. Nov. 1995. P. 17-19.
[724] Fiber art, англ.

Впрочем, именно «ленинградский» текстиль перестал существовать в первой половине 1990-х гг. вместе с государством и предприятиями художественной промышленности, тесно связанными с плановой экономикой. Переходный период стал переломным не только в экономическом, но и в социокультурном смысле. Тем не менее художественный потенциал школы сохранился благодаря «мастерам» – художникам, ткачам и всем, кто проявлял искренний интерес к искусству текстиля и выполнял работы специально для выставок. После прекращения работы КДПИ они перешли к выполнению камерных произведений, продолжая развивать «ленинградское направление» в текстиле. В 1990-х – начале 2000-х гг. многие из них преподавали в государственных вузах и частных институтах: Б.Г. Мигаль, С.А. Бусыгина, В.А. Самошкин – в художественно-промышленной академии; Ф.И. Лейбович, И.А. Яблочкина – в институте декоративно-прикладного искусства; А.С. Давыдова – в Еврейском культурном центре, Г.Б. Бушуева – во Дворце творчества юных (Аничков дворец).

Одна из них Ирина Яблочкина, чей творческий путь начинался в 1980-х гг., является выпускницей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Неслучайно уже тогда ее работы были выделены художественной критикой на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». В 1980–1988 гг. художница успела поработать в КДПИ и получить опыт ведения крупных художественно-творческих проектов для общественных интерьеров, но всегда оставалась верна собственному стилю.

Серии гобеленов «Натюрморты» и «Витражи», одни из первых ее самостоятельных произведений, продемонстрировали возможности камерного гобелена и его связь с другими видами искусства, к которым художница проявляла интерес. В серии гобеленов «Старая сказка» художница продолжила поиск приемов для «новой шпалеры», не отступая от классики и ограничиваясь форматом детской книги-раскадушки[725]. Она пробовала себя и в рельефно-пластическом направлении, которое к

[725] Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. 1985. С. 18.

середине десятилетия заняло ключевые позиции в ленинградской школе текстиля. В диптихе «Пригороды Ленинграда» и графичном гобелене «Морозное утро» И. Яблочкина применила ворсовую технику и «косичку» сумах, но в целом осталась верна традиционной шпалере.

Она много сделала в направлении шпалерного ткачества, предложив новое прочтение темы орнамента в гобелене. Ее метод не имел ничего общего с устоявшимся пониманием роли орнамента, основанным на трансформации народных мотивов. Сочетание темного фона, разнообразных полос, клеток, символов и мини-портретов точно отражало атмосферу переходного периода, когда советская действительность столкнулась с «западным миром». В 1980–1990-х гг. яркие и дерзкие композиции И. Яблочкиной представляли собой текстильные ребусы, аккуратно вытканные полотняным переплетением из пряжи контрастных оттенков. В конце десятилетия, когда индивидуальность Яблочкиной как художника-практика раскрылась в полной мере, она все чаще обращалась к проблемам современности и к теме путешествий. В гобеленах «Джаз» и «Толпа» (илл. 228) она только подходила к этой теме, изображая людей как декоративные объекты.

В 1990-х гг. ее тканые композиции развивались в теме игральных карт, музыки, Петербурга/Ленинграда, путешествий (илл. 229). И. Яблочкина всегда много работала «для себя» и активно выставлялась. К выставочным можно отнести ее небольшое произведение «Очередь» (илл. 230), передавшее атмосферу экономического кризиса 1990-х гг. Трехмерный мини-гобелен был соткан с применением двух контрастных тонов пряжи – черного и серого. В темных силуэтах угадываются жители города, обреченно выстроившиеся в порядке очереди. Как и большинство выдающихся произведений, эта работа предельно проста: форма свитка представляет собой идеальную основу для трансфера темы ожидания в область ручного ткачества. Художница неслучайно представляет зрителю только «хвост» очереди, закручивая

вереницу людей в бесконечный узел; ее гобелен становится философским размышлением об утраченном времени, которое не вернуть.

В 1990-х гг. ленинградский гобелен продолжил свое развитие. В ряде художников, чье творчество способствовало этому процессу, необходимо отметить Марата Тажибаева. Он окончил художественное училище в Ашхабаде (1960) и кафедру мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1969), выполнял в КДПИ гобелены и росписи для общественных интерьеров. К 1980-м гг. относятся крупные работы – гобелены «Энергия воды» для административного центра Саяно-Шушенской ГЭС и «Времена года» для г. Нерехта. Тема промышленного освоения страны, как отметка роли государства в работе предприятий художественной промышленности, еще присутствует в гобелене «Газопровод» (1982), но она никогда не являлась в творчестве М. Тажибаева ведущей. В этот период он создал первые гобелены для выставок, в которых проявился его собственный стиль (надо отметить, противоположный методу Б. Мигаля). Основным мотивом художник сделал трехмерные кубические объекты, вытканные полотняным переплетением с аккуратными стрелками, образующими цветовой градиент. В гобелене «Новостройки» на кубах изображены лицевые профили, в панно «Старые реки – новые города» (илл. 231) выткан объект с почти зеркальными стенками. Расставленные среди пустынного городского пейзажа, эти объекты напоминают о метафизической живописи Дж. де Кирико. Как живопись формирует некую «другую реальность», так и гобелены М. Тажибаева являют собой «другую объектность»: художник не стремится к соответствию канонам декоративного искусства в целом и шпалеры в частности; он не признает ограничений в изображении пространства. Если произведения Б. Мигаля при всей своей плоской рельефности пространство прорывают, то работы М. Тажибаева при необычайной пространственности возвращают к плоскости. И в том, и в другом случае гобелены подобны зеркалу, но не окну: изображение есть, но оно метафорично, недостижимо и порой необъяснимо. Переломный 1990 г. был отмечен для М. Тажибаева двумя

работами: крупной аллегорией «Евразия» и гобеленом «Переоценка ценностей» – своеобразным философским размышлением, выраженном средствами ткачества (илл. 232).

М. Тажибаев занимается гобеленом почти четыре десятилетия, и в его работах отчетливо выделяются несколько периодов. В 1990-х гг. художник перешел к более плоскостному изображению, усилив декоративность и контрастность. Как и И. Яблочкина, он не боялся работать с черным цветом, смело совмещая пестрые полосы с темным фоном. К этому периоду относятся такие произведения, как «Музыкальная пауза», «Две пленницы», «Минздрав предупреждает», «Дерево (Инфляция)» (илл. 233, 234). В этот период он начал вводить в гобелен инородные элементы: монеты, бусины, декоративный шнур, деревянные палочки, синтетические сетки. Особенно органично вошли в гобелен обмотанные пряжей картонные полосы, напоминающие цветовую шкалу (в КДПИ составление такой шкалы было неотъемлемой частью подготовительных работ для каждого гобелена).

В 2000-х гг. цветовая гамма гобеленов М. Тажибаева изменилась, в них вошли светлые песочные оттенки с акцентными красными, бирюзовыми и черными вставками. Это десятилетие отмечено созданием работ с изображением обнаженной натуры. В 2003 г. был выполнен гобелен «Лилия», в котором еще много красного и оранжевого, но уже почти нет черного цвета. Цветовая шкала не приставлена к полотну, но выткана на нем; женский торс выткан почти как силуэт, одним большим пятном с деталями. Через два года был выполнен гобелен «Прибавочный элемент» (илл. 235). Обнаженная представлена здесь со спины в окружении почти супрематических композиций. Простейшие приемы гладкого ручного ткачества, немного нитей с металлическим блеском, умелое использование меланжевой пряжи в фоне – все это превратило данный гобелен в драгоценную поверхность. В 2006 г. в годовщину рождения Рембрандта специально для выставки был соткан гобелен «Даная», где обнаженная вписана в орнаментальную среду.

М. Тажибаев обращался и к изображению фруктов, в особенности арбуза, сделав его своеобразным символом «глобального юга». В 2007 г. в уже знакомой песочной гамме был создан гобелен, в котором фрукт предстает как центральный элемент трапезы, ставшей остановкой в пустыне или степи. В этом произведении М. Тажибаев использовал прием «картина в картине», передав значительную часть полотна декоративной раме (илл. 236). Направляющей в этой композиции стала диагональ. Этот гобелен созвучен триптиху «Фигуры в геометрическом пространстве» (илл. 237), где художник достиг монументальности в камерной работе.

Почти все тканые эксперименты М. Тажибаева можно разделить на мини-гобелены и панно среднего размера (до полутора квадратных метра); он не натягивает их на подрамник, а фиксирует на двух деревянных рейках, обмотанных пряжей. Ровные и качественно сотканные, его гобелены не нуждаются в оформлении. Даже дополненные инородными предметами, они не перестают быть той самой «традиционной» шпалерой, чудом пережившей непростые времена и нашедшей себе место в новой реальности. В произведениях художника нет этнических мотивов, они являют собой скорее восточную философию, интерпретированную по-ленинградски: сдержанно, лаконично, спокойно, без лишних эмоций, но с акцентами.

Поиск выразительных возможностей гобелена продолжила и петербургская художница Светлана Бусыгина. В 1990–2018 гг. она преподавала, передавая свой опыт новому поколению выпускников Института декоративно-прикладного искусства и СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Она проявила интерес к исследованию рельефно-пластических качеств камерного гобелена, являясь частью целого сообщества художников.

Сравнивая ручное ткачество в различных регионах страны, исследователи отмечают, что художники обращались к фреске, шитью и миниатюре Древней Руси.[726] Одной из первых, кто еще в советский период обратился к исследованию взаимовлияния

[726]Семизорова Л.Б. Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. …

гобелена и древнерусского лицевого шитья, была московская художница Альбина Воронкова. К сожалению, ее диссертация так и не была представлена к защите в Московском текстильном институте. Творчество мастеров гобелена Ленинграда освещалось критикой как в последней четверти XX в., так и в начале XXI в.[727], тем не менее подробно влияние русского лицевого шитья на авторский гобелен рассмотрено не было.

История древнерусского лицевого шитья восходит к традициям восточнохристианского антепендиума[728]. Антепендиумы изготовлялись из различных материалов – металла, камня, дерева; существовали и образцы, выполненные в виде живописных икон. Вышитые алтарные пелены (завесы) можно обозначить как самую распространенную форму данного вида храмовой декорации. Фигуративные изображения находились на трех пеленах, закрывающих лицевую и боковую стороны престола[729]. Предалтарные иконы были расшиты серебром и золотом, разноцветными шелками, украшены камнями и жемчугом. Самое ранее упоминание о драгоценных алтарных покровах относится к 360 г. н.э.[730] После принятия Русью христианства как официальной государственной религии вместе со строительством храмов и монастырей, украшенных росписями, скульптурой, «многоценными» иконами, литургическими сосудами, алтарные покровы (как и в Византии) стали важнейшими элементом убранства соборного храма. Отличие русской многосложной шитой иконы состоит в осмыслении византийской традиции и при этом акцентированном литургическом содержании, переданном в национально-историческом контексте. К самым ранним русским шитым иконам может быть отнесена предалтарная пелена «Распятие с предстоящими» (находящаяся в Государственном историческом музее), происходящая

[727]Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля…
[728] Антепендиум («впереди висящий») – предалтарный образ или предалтарная икона, закрывающая внешнюю сторону алтарного престола.
[729]Лидов А.М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение, развитие, символика: сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 161-206.
[730] Там же. С. 165

из Новгородского Юрьева монастыря, датируемая XII в. Художественному шитью, известному с XII в., свойственны монументальность и лаконизм. Лицевое (т.е. с изображением человеческих лиц и фигур) шитье и по назначению, и по исполнению было тесно связано с иконописью.

В изысканно тонких работах С.А. Бусыгиной можно заметить влияние традиции древнерусского лицевого шитья (илл. 238). Мастерское исполнение, ювелирная точность – качества мини-текстиля. Мини-гобелен – это и мини-эксперимент, мини-лаборатория. Миниатюра в ткачестве стала не самоцелью, но уроком для автора. Художница рискнула переложить опыт древнерусского лицевого шитья на ткачество. Основной материал в работах С. Бусыгиной – лен. Этот строгий и суровый материал в сочетании с золотом, серебром и шелком приобретает мягкую цветовую гамму. Благодаря фактуре льна, применению техники шитья «в прикреп» достигается эффект жемчужного шитья. Художница выделяет контуры фигур, ликов и одежд персонажей швом «по веревочке» в виде золотого или серебряного шнура, точно цитируя традиции. Следование канону, но не стилизация под «древность» открывает художнику большие творческие возможности прикосновения к вечной теме Служения.

Применение в ручном ткачестве нитей с блеском заметно и в произведениях Галины Бушуевой. Ее творческое становление совпало с периодом, когда ленинградская школа текстиля была уже вполне сформировавшимся явлением, но и в 1990-е, и в 2000-е гг. Г. Бушуева способствовала развитию принципов этой школы. Дипломная работа Г.Б. Бушуевой «Белые ночи» являет собой яркий пример ленинградского гобелена как по тематике, так и в работе с материалом. В этом полотне, вытканном гладким полотняным переплетением, графическое начало превалирует над живописной эмоциональностью.

Графика как направление для развития и как локальная традиция прочно установилась в Санкт-Петербурге еще на рубеже XIX–XX вв. Традиция эта восходила к объединению «Мир искусства», а затем и к ленинградской школе графики,

представленной В.В. Лебедевым, Н.А. Тырсой, В.Н. Лапшиным, Д.И. Митрохиным. В исследовании Г.Ю. Ершова отмечено, что культ графического начала необязательно был замкнут на эстетической составляющей. Графика культивировала драматическое, экспрессивное, страдательное начало[731].

В гобеленах Г.Б. Бушуевой славное прошлое Петербурга встречается с процветающим настоящим, представленным (как и во многих дипломах ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) достижениями науки, техники и промышленности. Со временем в ее творчестве все большее значение приобретает природа. В 1978 г. появился гобелен «Весна», в котором художницей были найдены способы интерпретации деревьев в ручном ткачестве. В первые два десятилетия после окончания училища она много работала над заказами в КДПИ: в 1981 г. для общественного здания в Усть-Каменогорске был соткан гобелен «Детство», в котором деревенский пейзаж представлен как часть младенческого сна. В 1986–87 гг. был выполнен диптих «Земля и вода» для Дома культуры в Светлогорске (илл. 239). Этот гобелен отличается от других работ художницы: она впервые обратилась к рельефно-пластическому направлению и отошла от классических канонов шпалерного ткачества, почти перейдя на сторону беспредметного пространственного гобелена. Тем не менее в 1980-х – начале 1990-х гг. сюжетные композиции с выраженной изобразительной составляющей были для Галины Бушуевой более интересны. В КДПИ она создала ряд произведений для интерьеров общественных зданий, среди которых можно отметить гобелен «Молодость и свет» для конференц-зала Зейской ГЭС в Амурской области (1981), «Осень. Лесное озеро» для Дома культуры в поселке Рудня Смоленской области (1983). Специалистам хорошо известны и ее работы для кают-компаний кораблей: «Осенний парк» для лихтеровоза «Севморпуть» (1988) и «Крым» для танкера имени 100-летия Первомая (1990). Все эти гобелены мастерски сотканы, в них много деталей, но есть и большая доля обобщения.

[731] Ершов Г.Ю. Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры… С. 428.

В начале 1990-х гг. Г. Бушуева обратилась к архитектурному наследию российских столиц, создав гобелены «Москва златоглавая» (1992) и «Санкт-Петербург» (1993), в который она ввела блестящие нити. Эти два полотна соответствовали стандартам крупных заказных работ на КДПИ (площадь каждого из них почти 4 квадратных метра). Собор Василия Блаженного и башни Московского Кремля, вписанные в арочные проемы, дополнены здесь орнаментом. Большое количество деталей, уровней и цветовых переходов уравновешены тональными контрастами. Композиция гобелена, посвященного Петербургу, выстроена на основе просматривающихся сквозь арочные проемы соборов (Исаакиевского и Петропавловского). Фонари и сфинксы, как непременные символы петербургских набережных, добавляют к образу города необходимые детали. В петербургском гобелене еще меньше цвета: художница намеренно выбрала шкалу оттенков от молочно-белого до коричнево-черного через охру и золото (илл. 240).

В 2000-х гг. Г. Бушуева вновь обращается к рельефно-пластическим приемам ткачества, она вводит в гобелен ворсовое переплетение («Печерские старцы», 2007) и оставляет незатканными нити основы («Прикосновение к Чуду», 2019).

Прием, когда вертикальная нить основы не перекрыта горизонтальной уточной нитью, активно применялся художниками-ткачами Скандинавии Фридой Хансен и Барбро Нильссон в первой трети XX в. Их полупрозрачные полотна, как правило, были оформлены минималистичными композициями и развешивались в оконных проемах, работая «на просвет». В ленинградском текстиле этот прием был апробирован М. Ганько в произведении «Фонтан», посвященном Петергофу. Галина Бушуева использовала этот прием в серии «Вариации. XVIII век», где он особенно выразителен в портретном изображении Екатерины II (илл. 241). Орнаменты покрывают поверхность этого гобелена, превращаясь в почти невесомое кружево. Необходимо отметить и цветовое видение художницы: она снова ограничила палитру 5–6 цветами от белого до темно-коричневого через охру. Это в очередной раз доказывает, что для ленинградского

художественного текстиля характерен не столько определенный колорит, сколько принцип работы с цветом, особое цветовое конструирование.

В процессе изучения ленинградского художественного текстиля важно понимание его финального этапа, который растянулся на полтора-два десятилетия. Закат этого явления проектной культуры совпал не только с развалом промышленности, но и с переходом на новую ступень в дизайн-проектировании. Фактически на протяжении всех 1990-х гг. художественный текстиль еще имел ленинградскую основу. С начала 2000-х гг. в дизайне текстиля и «арт-текстиле» все большее значение приобретают цифровые технологии. Быстрый обмен данными способствует стиранию границ между региональными (и даже национальными) школами и видами искусства. С этой точки зрения старые методики и учебные задания должны быть пересмотрены и дополнены в связи с тем, что «канонические» приемы проектирования не всегда работают в новых условиях. Попытка найти точку опоры исключительно в прошлом не может быть успешной ввиду появления принципиально новых способов производства и проектирования, тесно связанных с цифровыми технологиями.

Ленинградская школа художественного текстиля, основанная на методиках проектирования, разработанных еще в советское время, сохранила собственный почерк. Он формировался в течение нескольких десятилетий и окончательное завершение получил только в конце 1980-х гг., когда в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной были разработаны учебные задания по созданию текстильных рисунков для разных групп тканей, панно, текстильных аксессуаров. В период обучения студенты работали с базовыми направлениями в орнаментации текстиля: геометрия, растительный и животный мир, антропоморфные изображения.

Особенно показателен пример работы с биологическими мотивами, которые применяются в учебном процессе для отработки навыка построения раппортной сетки в рисунках тканей. В рукописи Р. Коваль есть данные о том, как были организованы занятия студентов А. Кибаля в Праге, записанные со слов В.А. Самошкина: заданий

было меньше, чем у ленинградских студентов, но каждое задание по композиции выполнялось в материале. Они выполняли зарисовки любых природных структур: сломы различных камней с прожилками, кочан капусты в разрезе, пену на воде, перья птиц, потрескавшуюся штукатурку[732]. Этот метод работы с темой «природных» мотивов был освоен в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и продолжает развиваться в СПГХПА им. А.Л. Штиглица, но современные технологии позволяют ускорить работу с зарисовками, меняя масштаб и контрастность изображения (илл. 242).

Развитие данной темы в отечественном дизайне и включение ее в образовательный процесс на кафедре художественного текстиля происходило постепенно. Существенное влияние на данный процесс оказало распространение цифровой фотографии и графических программ для редактирования изображений. Мир живой природы является поводом для создания орнаментальных раппортных композиций. Начиная с подробных зарисовок, авторы трансформируют природную фактуру в орнамент и уже после этого выстраивают из него раппортную композицию. В СПГХПА им А.Л. Штиглица данное задание выполняется на 1 курсе, но нередко оказывает влияние на траекторию последующей проектной деятельности студента: в курсовых и дипломных работах будущие дизайнеры используют описанный принцип разработки орнаментальных мотивов.

Подобные ткани далеко не всегда дают ощущение единения с природой и могут быть выполнены из неэкологичных материалов (например, синтетических волокон, процесс утилизации которых очень сложен), но их рисунки способны привлечь внимание к ключевым проблемам охраны окружающей среды и экологической безопасности. Зооморфные и флоральные мотивы, стилизованные согласно этой системе, могут спровоцировать интерес к исчезающим видам животных и растений, а антропоморфные – иначе взглянуть на человека. Главное в процессе создания таких тканей – точка зрения дизайнера, задачи, которые он перед собой ставит и его

[732] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8. Л. 20.

способность выйти за рамки традиционных представлений о плательной, интерьерной или детской ткани. Мотивы, на которые автор смотрит не как на объекты, но как на биоструктуры, могут стать средством продвижения новых идей в экологическом обществе.

К основным учебным заданиям по художественному проектированию, которые отразили путь развития школы ленинградского текстиля, можно отнести создание декоративных композиций для платков, гобеленов, расписных декоративных тканей и занавесов. Текстильный сувенир, будь то шарф, сумка, платок, скатерть, несет в себе атмосферу создавшего его города. Тот факт, что Петербург обладает наибольшим числом узнаваемых символов, не вызывает сомнения. Изучение архитектуры, ландшафта, природы Северной столицы и развитие этих мотивов в текстильных композициях на протяжении многих лет было частью образовательного процесса в СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Методика обучения на кафедре художественного текстиля постоянно совершенствовались, но существовали разделы, которые можно назвать базовыми, и городские зарисовки относятся к одному из них.

Диалог поколений заметен и в визуально-образной структуре текстиля Ленинграда/Петербурга. Ключевым направлением декоративных композиций (в особенности для интерьерных панно) остается изображение городских мотивов, где основную роль играет архитектура и специфические природные явления (белые ночи, осадки, ветер и пр.). Для местных художников именно архитектура являлась носителем культурно-исторического содержания. Тема города часто рассматривалась через «феномен прошлого», и эта ретроспективность сочеталась с театральностью. Наряду с подчеркнуто советской тематикой («Московский район», «Ленинград строится» и пр.), в ленинградских панно, платках, тканях проступала и тема европейского прошлого (Петербург петровский, пушкинский, литературный и т.д.). В 1960–1970-е гг. это было обусловлено стремлением уйти от советской действительности (с ее ограничениями

прав и свобод); в 1990-е гг. было связано с осмыслением социально-экономического кризиса и поиском ориентиров для будущего.

По-своему в Ленинграде интерпретировалась тема русского народного искусства. Территориальная близость Великого Новгорода, в разные периоды входившего в Ингерманландскую губернию и Ленинградскую область, сделала его частью общего «мифа о городе». Еще на рубеже XIX–XX вв. средневековый Новгород стал первым шагом петербургских художников («мирискусников») на пути поиска новых выразительных средств, своеобразным открытием архаики искусства Севера. Это направление спровоцировало в конечном итоге повышенный интерес к искусству стран Северной Европы (в особенности Финляндии и Швеции)[733].

Воспроизведение в гобеленах крепостных стен Новгородского кремля и Рюрикова городища, а также обращение к образам новгородской иконы при разработке фигур вывело ленинградских текстильщиков к обобщенному видению истории, к углублению «русской темы» и сложной трактовке образов[734]. Развивавшемуся в 1970-е гг. монументальному направлению, представленному гобеленами и занавесами, было недостаточно только работы с народным орнаментом; требовалось изучение исторического контекста, знание деталей и понимание истоков русского искусства. Русский Север был воспет художниками московских текстильных фабрик посредством обращения к мотивам архангельской набойки и вологодской резьбы по дереву. Ленинградские авторы отталкивались от культуры Древнего Новгорода (и даже Пскова[735]) как от первоисточника русской культуры в целом, апеллируя к архитектуре, иконописи и фреске. Таким образом, в ленинградском текстиле был выражен северный характер русской цивилизации[736].

---

[733] Чистякова Э.Э. Скандинавское влияние в русской художественной культуре XIX-XX вв. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. Вып. 1. С. 169-178.
[734] В гобеленах Н. Моисеевой «Русские женщины», «Городище».
[735] Н. Оскорбина «Изборск».
[736] Матонин В.Н. «Северность» русской культуры // Историческая и социально-образовательная мысль. 2012. № 5 (15). С. 35, 36.

Со временем тема севера все чаще трактовалась ленинградцами как край суровой природы с вековыми елями, камнями-валунами, скалами и нанесенными на них петроглифами[737]. Границы условного «севера» были достаточно широкими и включали не только природу Ленинградской, Новгородской, Архангельской, Вологодской областей, но и Карелию и Кольский полуостров.

Обращение к прошлому неизменно приводило к феномену культурного обмена, обусловленного историческими особенностями формирования петербургского общества. Санкт-Петербург – единственный русский город, в котором оставили заметный след общины выходцев из стран Западной и Северной Европы. Вероятно, этим можно объяснить интерес к искусству стран Балтии (в особенности Латвии) и общность некоторых художественно-выразительных приемов с произведениями скандинавских текстильщиков. Лаконичность и сдержанность (в настоящее время часто воспринимаемые как грубость и жесткость) являются формирующим стержнем ленинградского текстиля, напоминающем о минимализме и «скандинавском модернистском дизайне»[738], в стилистическом плане выступавшем как своего рода синергия и объединившем пластические языки пяти северных стран в нечто цельное[739]. Несмотря на территориальную близость, в советский период прямых контактов со шведскими и норвежскими художниками, вузами, мастерскими у ленинградских авторов не было; очень медленно развивалось сотрудничество города (в основном экономическое) с Финляндией. Страны Балтии, имевшие гораздо более тесные исторические связи со Швецией и Финляндией, стали зоной ситуационного культурного обмена: влияние минимализма ярче всего проявилось в творчестве тех ленинградских

[737] Рисунки для тканей И. Аловой для фабрики им. В. Слуцкой; дипломные работы ЛВХПУ: М. Мироненко «Иней», И. Кайсина «Рассвет» и др.

[738] Scandinavian Modern Design (англ.) – направление развития дизайна, возникшее в 1940-1950-е гг. и основанное на эстетике ограниченных средств, уважении к бытовым нуждам, идеале жилища как исходного места кристаллизации культуры и благосостояния общества, единении с природной средой и преемственной связи с художественными ремеслами.

[739] Тимофеева М.А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006. 286 с.

художников, кто принимал участие в симпозиумах гобелена в Риге, доме творчества в Юрмале и Паланге. В 1974 г. в Москве проходил «смотр искусства прибалтийских республик». В. Савицкая отметила тогда «эстонскую рассудительность и склонность к конструктивной логике, лаконичный латышский монументализм, лиризм литовского темперамента». Ведущими направлениями искусствовед видела гобелен и декоративную «грубую» керамику, подчеркивая «привязанность к ладной, добротно сработанной вещи», обусловленную многовековой традицией народного мастерства[740]. Только в публикации Н. Степанян заметен намек на ориентиры национальных школ стран Балтии: «Школа была основана не на обращении к наследию, а на личном таланте и мужестве. Надо было обладать мужеством, чтобы в 1950-е гг. обращаться к современной европейской культуре и обрести себя в русле современной стилевой направленности»[741].

Влияние прибалтийского искусства и архитектуры на творчество ленинградских художников заметно в гобеленах широкого ряда художников, в том числе Н.Н. Мудреновой, Г.Б. Бушуевой, С.А. Бусыгиной (илл. 244, 245), но особенно интересны работы Б. Мигаля, стилистически (и особенно технически) имеющие сходство с произведениями М. Риштер и Э. Хассельберг-Олссон (илл. 243). Эти видимые параллели формировались не в результате прямого контакта, а вследствие связи тканого текстиля с общественным интерьером, особенно проявившейся в Северной Европе в 1950–1970-е гг., а в СССР на 10 лет позднее. Общими были и принципы работы с материалами: натуральный лен и синтетика способствовали усложнению рельефа гобеленов.

Таким образом, ленинградская школа художественного текстиля обращалась к наследию Запада, но особым образом обогащалась русской художественной традицией.

[740] Савицкая В.И. Искусство советской Прибалтики в Москве//Декоративное искусство СССР. 1974. № 1 (194). С. 14-25.
[741] Степанян Н.С.Советское декоративное искусство: 73/74. М.: Советский художник, 1975. С. 178.

Следование традициям ленинградской школы художественного текстиля можно отметить в дипломных проектах студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица и кафедры декоративного искусства и дизайна Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. В учебных работах не только образ города, выраженный через архитектурные памятники (илл. 247, 248) исторического центра, напоминает о ленинградской школе, но и тема Русского Севера, раскрытая через архангельские орнаменты или природные мотивы Арктики (илл. 246, 250). Студенты, изучившие художественный текстиль Ленинграда, стремятся к выверенному колориту, в котором монохром дополняется немногочисленными акцентными вставками (илл. 249).

2000-е гг. можно назвать «постленинградским» периодом развития текстильной школы: в это время круг когда-то молодых советских художников достиг профессиональной зрелости и привнес в новый, уже петербургский, текстиль свое авторское видение. Обозначение перспектив развития текстильного искусства и дизайна в целом ведет к пониманию того факта, что процесс перехода ленинградской школы художественного текстиля на новый уровень не завершен. Как явление проектной культуры, она должна объединить текстильную и художественную промышленность, передовые технические разработки, новые художественные импульсы и национальное наследие.

В ленинградской школе текстиля всегда соединялись художественный и производственный компоненты, каждый из них был ведущим на разных этапах развития школы (прил. 1). Обновление технологий способствовало формированию новой эстетики, что влияло на визуальный ряд тканей, ковров, авторских произведений. Эстетический (художественный) компонент эволюционировал в рамках конкретного способа производства (техники изготовления), был тесно связан с материалом и закреплялся с помощью образовательных институтов (вузов, училищ). Новый технологический импульс рождал новые художественные формы текстиля.

Преодолеть материал невозможно, можно лишь совершенствовать его технологию. Ткацкие станки с программным управлением ТС-1 и ТС-2 позволяют почти механически перевести эскиз в ткачество без потери «художественности», существенно сократив время выполнения в материале. Жаккардовые станки могут создавать ткани для интерьера с фотоизображениями, но развитие рисунков в 2010–2020-е гг. не является инновационным направлением.

В первой четверти XXI столетия ведущие текстильные школы опираются на экономику устойчивого развития: «art textile» уступает место «smart textile». На первое место выходит не декор текстиля, а его «экологический код», предполагающий целесообразное использование материалов и технологий. Важным является не только этап применения текстиля (в быту, промышленности, космосе, художественной практике), но и этап его утилизации. В связи с этим можно отметить возрастающую роль мобильности и комбинируемости выставочных произведений, а также многофункциональности бытового текстиля.

Отсутствие в Санкт-Петербурге современного технического оснащения и экспериментальной базы существенно замедляет внедрение технологий устойчивого развития, предполагающее производство нового типа тканей из экологичных или вторично переработанных материалов. В то же время можно отметить, что текстильщики не реализуют такие техники, как шелкография (фотофильмпечать) и ручная роспись, в производстве массового и сувенирного текстиля, заменив их цифровой печатью, что снижает нагрузку на окружающую среду и в целом соответствует современным тенденциям.

Выводы. Диалог художников, искусствоведов и педагогов стал в конечном итоге диалогом поколений, который перенес школу через десятилетия, несмотря на утраченные институты художественной промышленности.

С середины 1990-х гг. школа текстиля развивалась в первую очередь в границах творческого эксперимента с материалом, исключив дизайн текстиля ввиду кризиса

местной текстильной и художественной промышленности. Выставочные проекты, организованные не государственными институтами, а художественным сообществом, явились импульсом для развития текстиля и сохранения школы как явления проектной культуры.

Заметные изменения произошли в применении материалов для ткачества, где безусловным лидером стали грубые натуральные и блестящие синтетические волокна. Их актуальность в «обновленной шпалере» и тканях обусловлена не только возрастающей стоимостью натуральных волокон, но и экономикой устойчивого развития, предполагающей новые способы переработки и вторичного использования сырья.

Выводы главы. Авторский текстиль Ленинграда был представлен такими техниками, как ручное ткачество (гобелен), роспись (батик), коллаж из текстильных материалов. К авторскому текстилю относятся крупные работы, выполненные по госзаказу на предприятиях художественной промышленности, а также текстиль, созданный художниками по собственной инициативе для выставок. Произведения этой группы были меньше по размеру, но способствовали освоению и развитию техник росписи, ткачества и аппликации. Некоторые из них стали знаковыми для школы (крупные гобелены Б. Мигаля и А. Давыдовой, коллажи А. Якуничевой, эксперименты нонконформистов).

Авторский текстиль был уникальным и производился вручную, но массово внедрялся в общественный интерьер. Архитекторы закладывали в проект здания декоративное панно. Художник разрабатывал эскиз и картон для фойе дома культуры/театра/библиотеки и выполнял утвержденный вариант эскиза в материале (часто при помощи мастеров-исполнителей). Наличие в общественных пространствах панно, гобеленов, занавесов и даже портьер, расписанных вручную, было распространенной практикой.

Гобелен стали активно внедрять в учебный процесс, а затем и в интерьер в 1960-е гг. Существовало три центра ткачества: кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, НИЭМ, КДПИ. Все они признавали художественную ценность авторского исполнения, когда художник принимает активное участие в процессе ткачества. 1970-е гг. отмечены активными поисками новых материалов и обогащением ленинградского гобелена приемами традиционных форм текстильного декора (лицевое шитье, вышивка, макраме и пр.), что сформировало рельефно-пластическое направление региональной школы ткачества. Развивалась и традиционная шпалера, восходящая к коврам петербургской шпалерной мануфактуры. Тема города, выраженная через архитектурные, природные и исторические символы, объединила оба этих направления.

В 1970-е гг. роспись по ткани перешла из сферы галантереи в монументальные занавесы. Коллаж, напротив, был перенесен художниками из сценических занавесов в авторские панно. В 1980-е гг. методики проектирования и работы в материале совершенствовались как в массовом, так и в авторском текстиле.

На финальном этапе (1990-е гг.) ленинградская школа художественного текстиля представляла собой систему взаимодействия художественного сообщества и образовательных институций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования установлено:

1. **Ленинградский художественный текстиль – явление проектной культуры**, представляющее собой процессы и результаты разных способов работы в текстильном материале, осуществляемые художниками в границах авторского уникального творчества и художниками-проектировщиками эталонных образцов для дальнейшего серийного производства на предприятиях художественной промышленности, имеющие собственную содержательную и пластическую специфику (художественные стилевые характеристики) и развивающиеся во взаимодействии круга площадок – образовательных, производственных, экспериментальных, экспертных, промышленных (институциональные основания).

2. **Ленинградский художественный текстиль прошел ряд стадий** от периода формирования основных институтов до точки стагнации, когда для дальнейшего развития требуются инновационные технические разработки.

1920–1930-е гг. – *протопериод*, характеризующийся национализацией текстильных фабрик, переходом к централизованному управлению художественной промышленностью, созданием первых художественных советов и проектных организаций (НИИХП). Период отмечен новациями в сфере проектирования текстильных рисунков с агитационной тематикой; ведущее направление – массовый текстиль.

1940–1950-е гг. – послевоенный этап *становления* школы, отмеченный поисками «стиля Советского Союза», отражающего мощь и силу государства. На данном этапе были обозначены задачи художественно-промышленного образования, открыт НИЭМ. Экспериментальной площадкой в это время стали разработки декоративных жаккардовых тканей для общественных интерьеров; ведущее экспериментальное направление – небольшие серии декоративного текстиля.

1960–1970-е гг. – этап *развития*, школа функционировала как сложная система, в которой главным звеном были предприятия художественной и текстильной промышленности, формировавшие запрос на специалистов. Серийный и уникальный текстиль развиваются одинаково успешно; ткани, выпущенные массовым тиражом, предназначены для жилого интерьера, а гобелены и занавесы, выполненные вручную, – для общественных пространств. Открыт КДПИ; наметился интерес художников к ручным технологиям декора текстиля; на выставках увеличилась доля произведений, выполненных вне системы «госзаказа». Сформированы базовые методики в области художественного проектирования. Развитие программ международного обмена: поддерживались тесные связи с текстильными фабриками Ленинграда, Москвы, Риги, активно шел обмен творческим опытом с художниками Прибалтики, Чехословакии, Венгрии.

1980-е гг. – этап *кульминации*. Пик творческой активности в сфере авторского и промышленного текстиля; освоение художниками и выведение на новый уровень техники росписи и текстильного коллажа. Программы международного обмена со странами Прибалтики для членов Союза художников и студентов ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В рисунках фабричных тканей наметилась новая линия, предложенная молодыми выпускниками ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, отмеченная свободой и индивидуальностью в трактовке мотивов. На предприятиях художественной промышленности (в КДПИ и НИЭМ) возросло количество заказов на авторские работы – занавесы, гобелены, панно. Это оказало влияние на формирование учебных программ в вузе, работе в материале стали уделять большее значение, чем прежде. Стремительно развивался в этот период курс ручного ткачества.

1990-е гг. – *постленинградский* этап. После распада СССР ленинградская школа текстиля развивалась в границах творческого эксперимента с материалом, исключив дизайн текстиля ввиду кризиса местной текстильной и художественной промышленности. Выставочные проекты, организованные не государственными

институтами, а художественным сообществом, явились импульсом для развития искусства текстиля и сохранения школы как явления проектной культуры. Ленинградская школа художественного текстиля продолжает оказывать влияние на образно-пластические поиски авторов в 2020-е гг., в особенности в дипломном проектировании студентов петербургских вузов.

3. **Совершенствование методик проектирования текстильного рисунка** происходило в тесной взаимосвязи с развитием художественно-промышленной школы. Основным центром подготовки специалистов в области художественного текстиля было ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, где учебный план постепенно пополнялся новыми заданиями, дублирующими задачи художников на производстве. Училище было воссоздано в здании бывшего ЦУТР, но не наследовало напрямую его образовательные методики, а лишь опиралось на собрание музея ЦУТР (в том числе здание, служившее своеобразным наглядным пособием по изучению стилей). Учебная программа ЦУТР обеспечивала подготовку художников для фабричных рисовален и мастерских, заложив основы профессиональной традиции. Первое десятилетие XX в. отмечено эволюцией учебных работ от копирования и стилистического подражания к индивидуальной интерпретации форм и мотивов. В 1930–1940 гг. произошел переход от ремесленно-репродуктивной модели обучения к проектному мышлению. Педагоги, стоявшие у истоков воссозданного в 1945–1946 гг. факультета ткачества и набойки, были выпускниками Московского текстильного института. От московской школы ленинградские текстильщики унаследовали четкость в построении раппортной сетки, внимание к структуре текстильного рисунка.

В результате взаимодействия с художественно-промышленными школами и институтами Чехословакии, Венгрии, Великобритании, Польши, Латвии произошло обновление учебных программ, освоение новых техник или переосмысление уже известных (гобелен, батик), расширение тематики текстильных рисунков и повышение художественного уровня промышленного текстиля. Международное сотрудничество

реализовывалось через производственные и ознакомительные практики, участие в конкурсах, выставках, стажировках.

4. **Виды ленинградского текстиля и форма презентации**. Ленинградский художественный текстиль утвердился как объект публичной репрезентации и профессиональной коммуникации, что проявилось в его активном включении в международные, всесоюзные, специализированные и торговые выставки. Разнообразие экспозиционных форм – от ярмарок и международных выставок до залов Союза художников, фабричных ассортиментных залов и художественных советов – свидетельствует о восприятии текстиля как промышленного изделия или авторского произведения, носителя художественных, социокультурных и идеологических смыслов. Сложившиеся способы экспонирования определяли характер восприятия текстиля и закрепляли его статус в системе декоративно-прикладного искусства.

С точки зрения техники исполнения в Ленинграде развивались такие способы текстильного декора, как ручное (шпалерное) ткачество, машинное жаккардовое и ремизное ткачество, роспись по ткани (холодный, горячий батик, свободная роспись), печать плоскими шаблонами (фотофильмпечать, шелкография), набивная печать цилиндрическими валами, текстильный коллаж и аппликация.

С точки зрения назначения в Ленинграде производились следующие виды изделий: декоративные и плательные ткани, галантерейные товары (платки, шарфы), сувениры (платки, календари), текстильные панно, ковры-гобелены. Все эти виды текстиля были представлены в экспозициях разного типа: на выставках-ярмарках и в торговых универмагах, на промышленных международных выставках, в залах Союза художников, в ассортиментных залах фабрик. В 1960-х гг. произошло разделение предметного творчества на уникальное и массовое. Ткани и галантерея относились к массовому сектору, но в конце 1980-х гг. они все чаще стали экспонироваться не только на промышленных, но и на художественных выставках; характер их рисунков изменился в сторону большей выразительности, экспрессии, поисков концептуального решения.

Тематический ряд текстильных рисунков был наиболее широким в тканях и представляется нам одним из полноправных видов декоративного искусства последней четверти прошлого столетия. Роспись заняла достойное место в экспозициях выставок городского и всесоюзного масштаба только в 1980-х гг. Текстильный коллаж был привнесен из театральной практики в выставочные произведения.

5. **Образно-символическое решение города в ленинградском текстильном рисунке.** В ленинградском текстиле преобладали сюжетно-тематические решения, мотивы трактовались в условно-декоративной манере. Существенную роль играл опыт знакомства с искусством стран Восточной Европы и Прибалтики.

Объединяющая все виды текстиля тема – образ города, выраженный через сюжеты героического прошлого и текущего настоящего. Образ этот почти всегда не соответствовал действительности: ирреальность и мифологичность стала способом освоения и понимания исторического и географического пространства города. Раскрытие образа города является объединяющей темой для разных видов ленинградского текстиля. В 1920–1930-х гг. появились набивные рисунки с моторными и парусными судами, пропущенные сквозь призму русского авангарда, которые открыли тему города-порта. В 1940–1950-е гг. в жаккардовых тканях отражена бывшая имперская столица, помнящая о своем прошлом: на первый план вышли здание Адмиралтейства и стрелка Васильевского острова. Новостройки «хрущевской оттепели» появились только в платках 1960-х гг. В 1970–1980-е гг. художники все активнее уходят от политических тем, обращаясь к лирическим образам города и литературным героям. В 1980-х гг. в раппортных рисунках для тканей появляются мотивы, связанные с климатическими особенностями города (ткани «Невская волна» и «Город дождей»), возвращается и тема города-порта с парусниками. Таким образом, город становится смысловой доминантой ленинградских текстильных композиций на многие годы.

По-своему была раскрыта ленинградскими текстильщиками и тема народного искусства, особенно актуальная в 1960-е гг. «Народное» и «русское» объединялись в

условный «Русский Север», напоминающий о Древнем Новгороде, имевшем достаточно широкие территориальные и культурные границы. В орнаментах галантереи нашли отражение также смоленские, прибалтийские, саамские мотивы.

6. **Художественно-пластические особенности ленинградского текстиля: выразительный язык материала и техники**. Связующим звеном для всех видов текстиля была сдержанность и лаконизм в трактовке мотивов, а также универсальность проектных методик, освоенных художниками в вузе: почти все рассмотренные в данном исследовании авторы работали на предприятиях художественной промышленности и создавали выставочные произведения «для себя». Общий дискурс, развернутый в профессиональном сообществе, коллективный поиск художественно-выразительных и технологических решений, выработка ленинградской тематики – все это и формировало черты региональной проектной культуры. В целом для ленинградского текстиля 1920–1990-х гг. было характерно профессиональное качество работ, основанное на традициях академической школы.

В гобелене проявилась чисто петербургская традиция, восходящая к объединению «Мир искусства» и ленинградской школе графики, выраженная в особенной цветовой гамме, доминированию пейзажа, трагической и мистической трактовке образа города. Ленинградский гобелен активно развивается как в заказных, так и в выставочных произведениях. В гобелене отчетливо выделились предметно-изобразительное и отвлеченно-декоративное направления. Ленинградский гобелен – это авторское исполнение, «чувство материала», объединение в одном лице художника и ткача. Большинство произведений были созданы в системе «госзаказа», чаще всего они были ориентированы на декор общественно значимых пространств, но были и работы, рассчитанные на музейное экспонирование (в этой группе произведений у художников было больше возможностей авторского самовыражения и демонстрации собственной эстетической концепции).

В росписи по ткани проявились такие черты ленинградской школы, как приглушенность и сдержанность цвета, лаконичность форм. В горячем батике был широко распространен прием «кракелюры». Как и в ручном ткачестве, в монументальных росписях по ткани звучит тема города, театра, фольклора. Монументальность, лаконичность и цветовая сдержанность проявились в текстильном коллаже.

7. Нельзя не отметить **влияние государственной политики на художественный текстиль** Ленинграда. Агитационные рисунки 1920–1930-х гг., объединившие первый советский дизайн и элементы пропаганды, достаточно хорошо изучены. Декоративные ткани 1940–1950-х гг., ставшие результатом экспериментальной работы текстильных мастерских и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, свидетельствуют о том, что символы государства активно внедряли в рисунки жаккардовых тканей. У них было много общего с архитектурным декором (фризы на зданиях «сталинского неоклассицизма»).

В ранних, еще экспериментальных, гобеленах 1960-х гг. тема революции звучала значительно громче, чем восхищение красотой города (об этом говорят названия «Шалаш Ленина», «Ленин», «1825 год», «Из искры» и пр.). Особенно это заметно в дипломных гобеленах: даже такой тонкий художник, как Б. Мигаль, выполнил дипломную работу на тему «Борющийся Вьетнам».

В 1980-е гг. художники и студенты ЛВХПУ им. В.И. Мухиной научились решать «специальные темы» через ассоциативно-образные композиции («Праздничный Ленинград»). Платок с изображением Петропавловской крепости мог быть представлен и одобрен художественным советом как композиция, созданная к юбилейной дате восстания декабристов, но 30–40 лет спустя он воспринимается исключительно как сувенирный текстиль с видом города, потому что прямые цитаты на политические события в нем отсутствуют.

8. **Вопрос о взаимовлиянии массового и авторского текстиля остается открытым**. К предприятиям художественной промышленности, которые внесли

весомый вклад в развитие проектной культуры, можно отнести производственные объединения и фабрики, где были художественные мастерские: Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, Комбинат тонких и технических сукон им. Э. Тельмана, Ткацко-красильная фабрика им. А.И. Желябова, производственное текстильно-галантерейное объединение «Новость»; проектирование и выполнение в материале гобеленов, занавесов и панно осуществлялось в НИЭМ и КДПИ.

Выставки и обмен мнениями в художественной среде Ленинграда способствовали распространению и внедрению нового. Художники учились друг у друга, перенимали темы и способы их воспроизведения в материале – в этом и состоит суть школы. Тем не менее необходимо учесть, что способ создания изображений на текстильной поверхности (т.е. технология производства) является решающим фактором: в ремизных тканях невозможно воспроизвести такие же рисунки, как в гобелене. Говорить о влиянии тканей на гобелен или гобелена на композиции платков все-таки нельзя. Художники были штатными сотрудниками фабрик и в то же время выполняли авторские произведения. Некоторые из них получали навыки работы в определенных техниках при росписи платков, а потом создавали расписные панно или платки для выставок. Другая группа специалистов, напротив, тестировала новые свойства материалов в авторских гобеленах и применяла эти знания в заказных работах для КДПИ или НИЭМ. Многие из художников работали на ситценабивной фабрике, а потом переходили в КДПИ, НИЭМ или преподавательскую работу в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Этот взаимообмен специалистами способствовал обмену мнениями и формированию школы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Список использованных источников

1. ЦГА СПб. Ф.Р-2551. Оп.1. Д.286.
2. ЦГА СПб. Ф.Р-4965. Оп.5. Д 1942, 2683.
3. ЦГА СПб. Ф.Р-5008. Оп. 2. Д. 1959, 2782.
4. ЦГА СПб. Ф. Р-9683. Оп.36. Д.178.
5. ЦГА СПб. Ф. Р-9688.Оп.1 Д.1087.
6. ЦГА СПб. Ф. Р-9688.Оп.36 Д.169, 178.
7. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-78. Оп.1. Д.67, 79.
8. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4. Д.344, 695, 761,811, 812, 815, 851, 882.
9. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 4-2. Д.694, 695, 704, 747, 752, 761, 809,810, 811, 815,817, 829, 830, 831, 833, 845, 1023.
10. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп.7. Д.344.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-78. Оп.7. Д.622.
12. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-243. Оп.5. Д.270.
13. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д.175.
14. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1. Д.194, 195, 270,330, 332, 384, 390,391,403,419, 470, 539, 541, 632, 745, 1002.
15. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-266. Оп.2. Д. 10, 75, 99, 202, 216, 494.
16. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-373. Оп.1. Д.211, 409, 414.
17. ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-406.Оп.1. Д.4, 5,6,8,916,18,21,31,32,45.
18. ЦГАКФФД СПб. Оп.1АР-102. Ед.хр.143860.
19. ЦГАКФФД СПб. Оп.1БР-18. Ед.хр.24837.
20. ЦГАНТД СПб. Ф.Р-221 Оп.11. Д.209.
21. Личный архив Бусыгиной Светланы Александровны.

22.Личный архив Звягина Леонида Михайловича.

23.Личный архив Кардашева Арсена Магомедгаджиевича.

24.Личный архив Лейбовича Феликса Ильича.

25.Личный архив Мадорской Людмилы Георгиевны.

26.Личный архив Мальгуновой Надежды Александровны.

27.Личный архив Николенко Марии Андреевны.

28.Личный архив Слезиной Татьяны Владимировны.

29.Личный архив Тажибаева Марата.

30.Личный архив Щипакиной Аллы Александровны.

Список использованной литературы

1. Александрова Я.А. Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI вв.: истоки и эволюция: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – СПб., 2020. – 368 с.
2. Алла Давыдова. Ткань времени: гобелены, графика, живопись / авт. ст. А. Заславский, В. Мейланд. – СПб.: [б. и.], 2007. – 84 с.
3. Андреева И.А. Мода и культура одежды. – М.: Знание, 1987. – 64 с.
4. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. – М.: Изогиз, 1932. – 173 с.
5. Аронов В.Р. Формирование и развитие терминологии в дизайне // Прикладное, декоративное, дизайн: коллективная монография по материалам круглого стола / сост. И. Ю. Перфильева. – М.: ИП Павлов, 2019. – С. 47–62.
6. Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начала XX века): автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.04. – СПб., 2005. – 46 с.
7. Базанов В.В. Техника и технология сцены. – Л.: Искусство, 1976. – 366 с.

8. Балаш А.Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2019. – № 2. – С. 16–21.
9. Балдина О. Лубочность народных изделий // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 10. – С. 34–39.
10. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
11. Баруткина Л.П. Мультимедиа в современной музейной экспозиции // Вестник СПбГУКИ. – 2011. – № 12. – С. 106–108.
12. Бацын Н.П. Колористическое оформление хлопчатобумажных тканей. Конспект лекций. – М.: Гизлегпром, 1952. – 28 с.
13. Белова А.С., Широковских М.С. Авторская интерпретация зооморфных образов в контексте развития региональных школ гобелена // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 1-1. – С. 329–339.
14. Бельцов В.М. Технологическое оборудование отделочных фабрик текстильной промышленности: учебник. – Л.: Машиностроение, 1974. – 295 с.
15. Бесчастнов Н.П., Бесчастнов П.Н. Российская школа искусства, моды и художественного текстиля. Институт искусств РГУ им. А.Н. Косыгина. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2019. – 204 с.
16. Бесчастнов Н.П. Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.06. – М., 1993. – 17 с.
17. Бесчастнов Н.П. Художественное проектирование текстильного печатного рисунка в России: История, теория, практика: дис. … докт. искусствовед.: 17.00.06. – М., 1998. – 600 с.

18. Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов. На примере московской и петербургской школ: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – М., 2004. – 420 с.
19. Бирюкова М.В. «Куратор как художник» и «Выставка как произведение искусства» в западной культуре второй половины XX века. Харальд Зееман и его выставочные проекты // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 3. – С. 181–185.
20. Блюмин М.А. История формирования коллекции советских набивных тканей 1920–1930-х годов в музее прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица // Советские набивные ткани 1920–1930-х годов / сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. – 368 с.
21. Блюмин М.А. Коллекция советских набивных тканей 1920–1930-х гг. Музея прикладного искусства СПГХПА: к вопросу истории формирования // Месмахеровские чтения. – СПб.: СПбГХПА, 2002. – С. 74–78.
22. Богуславская И. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров // Советское декоративное искусство. – 1977–1978. – № 9. – С. 116–122.
23. Бодрова О.А. Кольский арктический Север как воображаемое пространство // Полярные чтения на ледоколе «Красин». – 2016. – Т. 3. – С. 42–51.
24. Большая советская энциклопедия / ред. А.М. Прохоров. – Т. 29. – 1978. – 640 с.
25. Боровский А., Дашкова М., Вострецова Л. Михаил Звягин. Живопись. – СПб.: Иван Федоров, 2000. – 134 с.
26. Бубнова О. Декоративные ткани Всекохудожника. – М.: Всекохудожник, 1935. – 20 с.
27. Бусыгина С.А., Широковских М.С. Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников петербургской школы // Исторические, философские,

политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 3 (89). – С. 110–115.

28. Буфеева И.Ю. К истории молодежной моды. Век джаза // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. – СПб.: СПГУТД, 2010. – С. 415–423.
29. Вакс И.А. Художник в промышленности. – Л.; М.: Искусство. 1965. – 120 с.
30. Василевская И. Борис Мигаль // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 10. – С. 28, 29.
31. Векслер А.К. Коллаж из текстильных материалов: учебно-методическое пособие [Электронный ресурс] // Письма в Эмиссия. Оффлайн: электронный научный журнал. – 2013. – MET 005. – С. 16–29. – URL: http://met.emissia.org/offline/2013/met005.files/met005.pdf (дата обращения: 21.02.2026).
32. Векслер А.К. Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.02. – СПб., 2011. – 24 с.
33. Вельдина Ю.В., Олейникова А.А. История немецкой письменности и эволюция шрифта // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2019. – № 3. – С. 176–180.
34. Веселицкий О.В. Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 121–125.
35. Весенняя выставка произведений ленинградских художников. – Л.: Ленинградский Союз советских художников, 1956. – 66 с.
36. Виктор Эльконин. Живопись. Монументальное искусство. Альбом / Г.А. Никич. – М.: Советский художник, 1985. – 124 с.
37. Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Мастерская – артель – завод. Камнерезное искусство Среднего Урала первой половины XX века. – СПб.: Нестор-История, 2024. – 168 с.

38. Винченко И.З. Советская мода периода «оттепели»: концепция и пути реализации // Омский научный вестник. – 2010. – № 4. – С. 44–47.
39. Винченко И.З., Гмырак А.Н. Концепция советского вкуса в моде и потребительской культуре периода оттепели // Омский научный вестник. – 2011. – № 5 (101). – С. 237–241.
40. Воейкова И. Декоративные ткани в квартире: Советы художника // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 3. – С. 45–47.
41. Воронина Т.А. Русский лубок 20-х – 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика: автореф. дис. … канд. истор. наук: 07.00.07. – М., 1990. – 25 с.
42. Воронова Л. Сувениры к молодежному фестивалю // Творчество. – 1957. – № 1.
43. Воропаева Т.А. Ленинградские художники и их вклад в становление новгородского фарфорового искусства // Журнал интегративных исследований культуры. – 2024. – Т. 6, № 2. – С. 154–161.
44. Воропаева Т.А. Новгородский художественный фарфор второй половины XX века: производства, мастера, произведения: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. – СПб., 2024. – 22 с.
45. Всесоюзная выставка текстильных товаров. Каталог / сост. А.В. Романов, К.Н. Никахристо, Е.А. Евдокимова. – М.: Союзглавторг, ВИАЛегпром. 1961. – 101 с.
46. Вузы Ленинграда. Справочник для поступающих в 1955 году. – Л.: Лениздат, 1955. – 160 с.
47. Выставка женщин-художников Ленинграда. Каталог / под ред. П. Коротковой. – Л.: [б. и.], 1941. – 11 с.
48. Выставка польских художественных тканей / авт. вступит. ст. К. Кондратюк. – Рига: Государственный музей зарубежного искусства Латвийской ССР, 1969. – 43 с.

49. Выставка произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР. 1952. Москва. Каталог / сост. Г.А. Ростовцева, М.Н. Каменская. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – 269 с.
50. Выставка произведений художников льнокомбината. Каталог. – Смоленск: [б. и.], 1967. – 23 с.
51. Выставка работ ленинградских художников в промышленности и декоративно-прикладном искусстве. 1950. Каталог / под ред. Н.Т. Ягловой. – М.; Л.: Искусство, 1951. – 120 с.
52. Выставка художественного текстиля промысловой кооперации, организованная Институтом художественной промышленности Всекопромсовета в Центральном парке культуры и отдыха им. А.М. Горького в Москве. Июнь-июль 1938 г. / сост. Н.П. Халтурин. – М.: КОИЗ, 1938. –16 с.
53. Вяткин М.П. Экономическая жизнь Петербурга в период разложения и кризиса крепостничества // Очерки истории Ленинграда. – Т. 1. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – С. 447–505.
54. Габриэль Г.Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX – начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2007. – Т. 176. – С.137–146.
55. Габриэль Г.Н., Софьина К.Ф. Выставка ленинградского текстиля // Советское декоративное искусство. – 1983. – № 7. – С. 247–251.
56. Габриэль Г.Н. Петербургский авторский текстиль 1980–1990-х гг.: традиции и творческие новации // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (23 мая 2022 г.). – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – 162 с.
57. Гавриленко С.А. Типовой проект организации рабочих мест набойщиков рисунков вручную в производстве изделий художественной росписи. – М., 1975. – 44 с.

58. Генисаретский О.И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.06. – М., 1990. – 36 с.
59. Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм [Электронный ресурс] // Сборник научных трудов ВНИИТЭ. – 1987. – № 52. – URL: https://gtmarket.ru/library/articles/2682 (дата обращения: 21.02.2026).
60. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. – М.: Арт-Волхонка, 2016. – 416 с.
61. Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной: альбом дипломных работ / составитель В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994. – 96 с.
62. Головнёв А.В. Кочевая традиция как культурное наследие Арктики // Полярные чтения на ледоколе «Красин». – 2016. – Т. 3. – С. 69–83.
63. Голубева О.Л., Лаврентьев А.Н. Строгановская школа композиции. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005. – 352 с.
64. Гуменюк А.Н., Хмельницкая О.В. Школа дизайна и художественная школа: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № 2 (74). – С. 106–112.
65. Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – СПб., 2011. – 264 с.
66. Гутное стекло. Расписной текстиль. Республиканская художественная выставка. Москва – Ленинград, 1985. Каталог / авт. вступит. ст. Л.А. Константинова, Н.Н. Мазуренко. – М.: Советский художник, 1986. – 37 с.
67. Даценко Л.М. Роспись тканей и набойка. – Л.: Учпедгиз, 1961. – 55 с.
68. Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры. Вторая половина XX – начало XXI вв. – СПб.: Астерион, 2009. – 105 с.

69. Десятый международный конгресс мод: альбом моделей / вступительная статья В. Скляровой. – М.: ВИАЛегпром, 1961. – 83 с.
70. Дмитриев Н.И. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1935. – 310 с.
71. Дмитриевская И.В. Опыт предприятий по художественной росписи текстильно-галантерейных изделий. – М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1971. – 19 с.
72. Добина А.О. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в период директорства М.Е. Месмахера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2014. – № 4. – С. 477–482.
73. Добромыслова И.Г. Молодежная мода как культурно-эстетический феномен: автореф. дис. … канд. философ. наук: 09.00.04. – М., 2000. – 23 с.
74. Долгих М.Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 30. – С. 43–55.
75. Долинская Г.Б. Новые виды тканей и отделочного оборудования на Выставке достижений народного хозяйства СССР // Крашение и отделка тканей. Научно-технический сборник. – 1962. – № 11. – 24 с.
76. Елшанская Г.Н., Кулешова Н.М., Лагутичева В.М. Изготовление изделий из шерстяных тканей способом фотопечати в сочетании с ручной росписью // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. – М.: Министерство местной промышленности РСФСР, 1983. – С. 1–15.
77. Елшанская Г.Н., Янченко В.Л. Изделия из хлопчатобумажных и шелковых тканей новых структур, разработанные с учетом современных требований и традиционных приемов декорирования // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. – М.: Министерство местной промышленности РСФСР, 1986. – С. 1–25.

78. Елшанская Г.Н., Янченко В.Л. Использование особенностей русской кубовой набойки в современных изделиях на основе технологии фотопечати // Местная промышленность. Серия 2. Народные художественные промыслы и производство сувениров. Вып. 3. – М.: Министерство местной промышленности, 1981. – С. 1–19.
79. Емельянович И.И. Графические средства разработки орнаментальных мотивов в печатных рисунках. Конспект лекций. – М.: МТИ, 1988. – 23 с.
80. Емельянович И.И., Бесчастнов Н.П. Печатный рисунок на ткани. Проблемы графической организации. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 224 с.
81. Ершов Г.Ю. Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия: Искусствоведение. – 2020. – Т. 10. Вып. 3. – С. 419–431.
82. Жовтис Н. Текстильная промышленность: заказ торговли – на уровень моды // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 10. – С. 6, 7.
83. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – Киев: Будівельник, 1978. – 104 с.
84. Жоголь Л.Е. Новым гостиницам – новые ткани // Декоративное искусство СССР. – 1962. – № 10 (59). – С. 1–4.
85. Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР. – М: ИРН, 2013. – 494 с.
86. Закс Е. Красноярские ткани // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 1 (230). – С. 26–27.
87. Заславский А.С. Текстильные тексты // Декоративное искусство. – 2012. – № 2. – С. 140–143.

88. Зимин С.М., Мотяшов А.П., Романов В.М. Молодежная мода и торговля // Новое в жизни, науке и технике. Серия: Торговля и бытовое обслуживание. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
89. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1980 года. Каталог / сост. Е.И. Жукова, В.И. Долицкая, Л.Н. Лунина, Л.С. Антонышева, К.Ф. Софьина. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 79 с.
90. Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х гг. в контексте истории советского художественного фарфора: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – СПб., 2020. – 22 с.
91. Изобразительное искусство Ленинграда: Живопись, скульптура, графика, театрально-декорационное искусство, декоративно-прикладное искусство. Каталог выставки. – Л.: Художник РСФСР, 1976. – 326 с.
92. Ильина Е.В. Предпосылки возможного определения понятия архитектурная школа // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 3 (10). – С. 123–125.
93. Искусство принадлежит народу. Выставка произведений художников Ленинграда / сост. и авт. предисл. Н.Г. Леонова. – Л.: Художник РСФСР, 1979. – 16 с.
94. Иттен И. Искусство цвета / Перевод с немецкого и предисловие Л. Монаховой. – М.: Д. Аронов, 2000. – 95 с.
95. Кабанова О. Показывают художники промышленности // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 3. – С. 29, 30.
96. Казакова Л.В. К вопросу терминологии // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / сост. И.Ю. Перфильева. – М.: ИП Павлов, 2019. – С. 109–116.
97. Казаринова В.И. Красота. Вкус. Экономика. – М.: Экономика, 1985. – 240 с.

98. Калмыкова Л.Э. Тверская набойка XIX – начала XX века. – Сергиев Посад, 2003. – 160 с.
99. Каменская М. Хороший рисунок ткани – большое искусство // Художники Ленинграда. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – С. 8–9.
100. Кантор К.М. Красота и польза: Социологические проблемы материально-художественной культуры. – М.: Искусство, 1967. – 240 с.
101. Каплан Н. Показ шелковых тканей // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 5. – С. 47.
102. Каплан Н. Рисунки и ткани // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 7. – С. 4–9.
103. Каратаева М.А., Широковских М.С. Тема морского транспорта в произведениях ручного ткачества второй половины XX века // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXVII Международной научной конференции. – СПб., 2024. – С. 295–299.
104. Карпова Ю.Б. Из области памяти в область истории: к проблеме исторического изучения советской моды хрущевской эпохи // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 198. Мода в контексте культуры. Вып. 5. – СПб.: СПбГУКИ, 2013. – С. 108–115.
105. Карпова Ю.Б. Молодежная мода в официальной сатире на примере журнала «Крокодил» // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – Т. 189. – С. 39–45.
106. Каталог выставки новых образцов изделий художественной промышленности / М-во культуры СССР. Союз художников СССР. Акад. художеств СССР. Союз архитекторов СССР. – М.: [б. и.], 1961. – 168 с.
107. Каталог выставки новых образцов художественной промышленности / ред. Б.И. Алексеев, сост. Н.А. Берн, К.А. Макаров. – М.: [б. и.], 1961. – 176 с.

108. Каталог изделий художественной промышленности. Декоративные ткани / ред. А.П. Маркелов. – М.: Государственное архитектурное издательство, 1949. – 74 с.

109. Каталог осенней выставки произведений ленинградских художников 1971 г. / сост. И.А. Александрова, В.Н. Келлар, Л.В. Фадеева, Л.Л. Шапошникова. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 63 с.

110. Квек Г.Г., Женко К.А., Катулин К.А. Производство гобеленовых тканей. – М.: Гизлегпром, 1959. – 134 с.

111. Киреев Н.П. Промышленность. Экономика и население пореформенного Петербурга // Очерки истории Ленинграда. – Т. 2. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1957 – С. 75–125.

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

113. Ковалева Н.И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные платки в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. – СПб.: Русский музей, 2019. – С. 190–206.

114. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея // Русский музей: Альманах. Вып. 534. – СПб.: Palace Editions, 2018. – 295 с.

115. Коваль Р.М. Ленинградский текстиль // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 9 (202). – С. 15–19.

116. Коваль Р.М. Современная ленинградская шпалера // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 2. – С. 40–43.

117. Коваль Р.М. Спор драматизма с декоративностью // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 9. – С. 35–37.

118. Кондратюк К. Каталог выставки польских художественных тканей. – Рига: Государственный музей зарубежного искусства Латвийской ССР, 1969. – 43 с.
119. Коновалова Н.Е. Фарфор Первомайского завода в контексте развития отечественной художественной промышленности: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. – М., 2022. – 32 с.
120. Корюкин В.Н. Батик. Художественное оформление тканей: учебное пособие. – Л.: ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1978. – 30 с.
121. Коськов М.А. Волны российского дизайна: философско-культурологический анализ // Вестник. ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2015. – № 3. – С. 200–209.
122. Коськов М.А. Предметный дизайн (теория). – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. – 320 с.
123. Котломанов А.О. Тимур Новиков и «Нулевые». Петербургское современное искусство в поисках идентичности // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия: Искусствоведение. – 2012. – Серия 15. Вып. 2. – С.173–183.
124. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дис. … докт. искусствовед.: 17.00.04. – М., 2005. – 60 с.
125. Красильникова Т.В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – М., 2004. – 198 с.
126. Краткие сведения о назначении, устройстве и круге деятельности Центрального училища технического рисования барона Штиглица. – СПб., 1881. – 14 с.

127. Крузе Э.Э. Промышленное развитие Петербурга в 1890–1914 гг. // Очерки истории Ленинграда. – Т. 3. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. – С. 9–60.

128. Кузнецова С.И. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». По материалам Центрального Государственного исторического архива Санкт-Петербурга и Государственного музея истории Санкт-Петербурга // Поставщики Императорского двора. Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции. – СПб.: Серебряный век, 2013. – С. 176–189.

129. Кузьменко О.Е. Набивные мебельные ткани Товарищества ситценабивной мануфактуры Эмиль Циндель в Москве конца XIX – начала XX века в собрании Исторического музея // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Материалы IV Научно-практической конференции 20–22 октября 2015 г. Труды Государственного исторического музея. – Вып. 208. – М.: Государственный исторический музей, 2017. – С. 367–382.

130. Куракова Н.В. О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – № 3. – С. 159–163.

131. Куракова Н.В. Ленинградский авторский гобелен в пространстве общественного интерьера // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2013. – № 2/27. – С. 145–149.

132. Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие. – 2013. – № 1. – С. 155–160.

133. Курбатов Ю. Архитектура образа // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 11. – С. 14.

134. Лейтес Л.Г. Методы художественного оформления тканей. – М.; Л.: Гизлегпром, 1974. – 244 с.

135. Лельевр М.-Д. Франсуаза Саган. – М.: Эксмо, 2010. – 352 с.

136. Ленинград. Театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Зональная художественная выставка: каталог / сост. Т.Д. Марценюк; авт. ст. Р.М. Коваль, Г.М. Левитин. – М.: Художник РСФСР, 1983. – 8 с.

137. Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 100 с.

138. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Выставка, посвященная 30-летию училища: каталог / составитель Е.Г. Мыльникова и др. – Л.: [б. и.], 1977. – 62 с.

139. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Ленинградское художественно-промышленное училище [бывшее Штиглица: Справочник для поступающих]. – Л.: Типография Сталинец, 1946. – 32 с.

140. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Работы студентов 1951–1970 / сост. Е.Н. Лазарев. –Л.: Художник РСФСР, 1973. – 112 с.

141. Лидов А.М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение, развитие, символика: сборник статей. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 161–206.

142. Липлавская М., Серебренникова Ф. Текстильная и легкая промышленность СССР на зарубежных выставках и ярмарках 1960 года / Всесоюз. ин-т ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды. – М.: [б. и.], 1961. – 87 с.

143. Малахова С., Журавлева Т., Козлов В. Художественное оформление текстильных изделий. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 303 с.

144. Малахова С.А. Специальная композиция печатного рисунка на текстильных материалах. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984. – 208 с.

145. Матонин В.Н. «Северность» русской культуры // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2012. – № 5 (15). – С. 35, 36.

146. Медведев В. Памятный подарок или предмет обихода? // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 6 (223). – С. 20, 21.

147. Мельникова Н.В. Декоративные ткани в интерьере жилого дома: автореф. дис. … канд. архитектуры: – М., 1963. – 20 с.

148. Мельникова Н.В. Монументально-декоративный текстиль // Советское декоративное искусство. 1945–1975. – М.: Искусство, 1989. – С. 68–73.

149. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 171 с.

150. Мешалин И.В. Текстильная промышленность крестьян Московской губернии в XVIII и первой половине XIX века / Академия наук СССР. Институт истории. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. – 260 с.

151. Милявская З. Ткани ручного производства нужны // Декоративное искусство СССР. – 1960. – № 7. – С. 34 –36.

152. Мирзоян С.В. Иосиф Александрович Вакс – Учитель // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 3. – С. 19–33.

153. Мирзоян С.В. Истоки дизайнерского образования и сохранение традиций ЦУТР-ЛХУ-ЛВХПУ-СПГХПА (первая половина XIX – начало XXI в.) // Дизайн. Материалы. Технология. – 2015. – № 3 (38). – С. 21–23.

154. Мирзоян С.В. Проблемы эволюции понятий в формировании основных терминов и их реальное значение в промышленном дизайне // Дизайн. Материалы. Технология. – 2013. – № 2 (27). – С. 152–156.

155. Мирзоян С.В. Становление и развитие санкт-петербургской школы промышленного дизайна. Конец XIX – начало XX в.: дис. … докт. искусствовед.: 17.00.06. – М., 2017. – 250 с.

156. Митрофанова Н.Ю. Текстильная живопись Чезаре Такки // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13. Вып. 2. – С. 313–325.

157. Мода-76: Методические указания / В.Н. Кучин, М.В. Антонова, К.В. Кудряшов, А.И. Соколов. – Л.: Ленинградский дом моделей одежды, 1976. – 16 с.

158. Мода-77: Методические указания / В.Н. Кучин, М.В. Антонова, К.В. Кудряшов, А.И. Соколов. – Л.: Ленинградский дом моделей одежды, 1977. – 16 с.

159. Мозолевская И.А. Мотивы традиционного русского искусства в изделиях ленинградского завода художественного стекла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2025. – Т. 15. – № 4. – С. 628–644.

160. Молодость страны. Выставка произведений молодых ленинградских художников. 1982 г.: каталог / сост. В. Торбик, Т. Дегтярева. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 46 с.

161. Молодые мастера декоративного искусства: сборник дипломных работ 1955–1957 гг.: альбом / общ. ред. и вступ. ст. Я.Н. Лукина. – Л.: Художник РСФСР, 1959. – 96 с.

162. Монахова Л. Текстиль в дизайне // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 2 (171). – С. 39–41.

163. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. Труды научной конференции Академии художеств. – М.: Издательство Академии художеств, 1957. – 203 с.

164. Моор С.М. Источники зарождения молодежной культуры и ее влияние на развитие молодежной моды // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2010. – № 4. – С. 43–48.

165. Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище / Е.С. Аверина и др. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – 180 с.

166. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Альбом / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; ред. А.И. Бартенев, Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. – 192 с.

167. Мухина В.И. О художественных мануфактурах // Художественное и литературно-критическое наследие. – Т. 1. – М.: Искусство, 1960. – 227 с.

168. Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР 1956–1957 гг.: Каталог / ред. Д.С. Суслов; сост. М.В. Розанова-Кругликова, Е.В. Членова, А.И. Коломинец. – М.: [б. и.], 1958. – 278 с.

169. Николай Воронков, Леонид Курзенков, Александр Максимов: Выставка графики «Аранжировки русских народных лубочных картинок»: Каталог / вступ. ст. В. Павлова. – М.: Моск. организация Союза художников РСФСР, 1974. – 7 л.

170. Обновление и расширение ассортимента изделий текстильно-галантерейной промышленности: (Отчет за 1972–73 гг.) / под ред. В.П. Мартыновой, Т.В. Мазаевой. – М.: [б. и.], 1973. – 52 с.

171. Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Каталог. 1958 / сост. А.Н. Свешникова. – Л.: Художник РСФСР, 1959. – 95 с.

172. Палладина Г. Художественный стиль современных интерьеров // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 2. – С. 7, 8.

173. Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. – 1985. – С. 18.

174. Панорама молодых. Феликс Лейбович // Декоративное искусство СССР. – 1970. – №3 (148). – С. 31, 48.

175. Пархаев Г.О. Принципы и методы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.06. – М., 2009. – 22 с.

176. Перепелицын И.С. Методы изучения текстильного рисунка периферией и задачи художественного совета Союзхлопкосбыта // Известия хлопчатобумажной промышленности. – 1932. – № 10-11. – С. 38–42.

177. Перепелицын И.С. Пути развития текстильного рисунка // Известия хлопчатобумажной промышленности. – 1932. – № 12. – С. 46, 47.

178. Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1990 год. – М.: ЦБНТИ, 1989. – 29 с.

179. Перспективное направление моды и развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1991 год. – М.: ЦБНТИ, 1990. – 34 с.

180. Перспективное направление развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1985 год: Ткани, трикотаж. полотна, меха, кожи, изделия текстил. галантереи, фурнитура. – М.: ВИАлегпром, 1983. – 40 с.

181. Перспективное направление развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1986 год: Ткани, трикотаж. полотна, меха, кожи, изделия текстил. галантереи, фурнитура. – М.: ВИАлегпром, 1984. – 38 с.

182. Перспективное направление развития ассортимента и художественно-колористического оформления тканей и материалов на 1987 год: Ткани, трикотаж. полотна, меха, кожи, изделия текстил. галантереи, фурнитура /под. ред. Л.Ф. Демиденко. – М.: ВИАлегпром, 1985. – 49 с.

183. Перфильева И.Ю. К истории терминологии в контексте живого процесса эволюции отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины XX – начала XXI века // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. – М.: ИП Павлов, 2019. – 160 с. – С. 18–21.

184. Петров Ю. Батик: Новый вид живописи по бумажным, льняным, шерстяным и шелковым тканям, а также по бумаге, коже, картону. – М.: М.П. Петров, 1916. – 16 с.

185. Пинкус С. Юозас Бальчиконис. – М.: Советский художник, 1974. – 120 с.

186. Пирогов С.В., Устинов А.Г. Методика обучения проектированию на кафедре мебельно-декоративных тканей // Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е.С. Аверина и др. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – С. 90–93.

187. Платки и шали в России XVIII–XXI веков / ред. Г. Ивашевская, сост. Н.И. Ковалева, Н.И. Сорокина, Ю. Шлядинская. – СПб.: Palase Editions, 2018. – 216 с.

188. Подольская К.С. Современные предприятия художественного стекла: опыт осмысления наследия ленинградского завода художественного стекла 1950–1960-х гг. // Журнал интегративных исследований культуры. – 2025. – Т. 7, № 2. – С. 205–212.

189. Пойдина Т.В. Аксиологические аспекты проектной культуры и формирование проектно-компетентной культуры студентов в системе профессионального обучения (дизайн) // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2. – С. 189–193.

190. Пойдина Т.В. Проектная культура: современные подходы к осмыслению феномена // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 5 (36). – С. 10–13.

191. Положение о С.-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица: [Утв. 17 мая 1888 г.]. – СПб., 1888. – 18 с.

192. Пономарева А.В. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». По материалам русского архива в Лидсе // Поставщики Императорского двора. Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции / Гос. музей-заповедник Царское село. – СПб.: Серебряный век, 2013. – С. 226–234.

193. Практичная мода. Иллюстрированное приложение к журналу «Стиль» / ред. Н.Н. Некрасова. – Л., 1991. – № 2.

194. Прикладное искусство: каталог [Электронный ресурс] // LeningradArt.com. – URL: http://leningradart.com/catalog/3_5/ (дата обращения: 15.01.2024).

195. Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX – нач. XX вв. Каталог выставки. – М.: Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2013. – 80 с.

196. Регламентированные технологические режимы производства изделий с печатным рисунком и художественной росписью / под ред. В.П. Горбуновой. – М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1987. – 72 с.

197. Рекомендации по аналогам лучших отечественных образцов текстильно-галантерейных изделий. – М.: ЦНИИТЭИлегпром, 1980. – 12 с.

198. Робер К., Нетыкса М. Краткое руководство живописи на тканях. – М.: Типо-Литография М.Г. Грамакова, 1910. – 111 с.

199. Романов А.В., Никахристо К.Н., Евдокимова Е.А. Всесоюзная выставка текстильных товаров. Каталог. – М.: ВИАлегпром, 1961. – 101 с.

200. Романов Д.В. Стилистические особенности орнаментов Красносельской мануфактуры // Месмахеровские чтения – 2021. – С. 505–508.

201. Романова Н. Заботы художников текстиля // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 2 (171). – С. 1–5.

202. Рудин Н.Г. Советский декоративный текстиль // Архитектура и строительство. – 1946. – № 17–18. – С. 18, 19.

203. Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей. – М.: Экономика, 1964. – 172 с.

204. Русский народный лубок XVII–XIX вв. Каталог выставки / сост. С.А. Клепиков. – М.: [б. и.], 1958. – 28 с.

205. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Альбом / сост. Е.И. Иткина. – М.: Русская книга, 1992. – 255 с.

206. Рюмина И. Декоративные ткани Николая Федорова // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 9 (250). – С. 31, 32.

207. Рюмина И. Литовский опыт // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 4. – С. 12–14.

208. Савицкая В.И. Гобелен и пространство // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 3. – С. 6–9.

209. Савицкая В.И. Искусство советской Прибалтики в Москве // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 1. – С. 14–25.

210. Савицкая В.И. Гобелен – пластика активная // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 4. – С. 2, 3.

211. Салтыков А. О художественном качестве промышленных товаров // Советская торговля. – 1954. – № 9. – С. 21–31.

212. Салтыков А.Б. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. – М.: Искусство, 1956. – 47 с.

213. Салтыков А. Массовость и уникальность //Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 3.

214. Сапанжа О.С. «Ленинградский Эмальер» и советская промышленная эстетика 1950–1960 гг. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. – 75 с.

215. Сапанжа О.С. Морфология советской вещественности и план камерной пропаганды // Художественная промышленность Ленинграда. 1945–1965. Морфология и морфемика. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. – 156 с. – С. 15, 16.

216. Сапанжа О.С. Проблемы организации нового предметного мира на страницах научно-популярных изданий // Художественная промышленность Ленинграда в зеркале институтов и творческих судеб. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2025. – С. 17, 18.

217. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1896 год. – 1898. – 8 с., XXIX л.

218. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1897 год. – 1899. – 10 с., XXX л.

219. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1902 год. – 1905. – 8 с., XXV л.

220. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1906 год. – 1915. – 8 с., XXII л.

221. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1912 год. – 1915. – 10 с., XXIII л.

222. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1914 год. – 1916. – 10 с., XXIV л.

223. Сведения о Центральном училище технического рисования барона Штиглица. – СПб.: Типография братьев Пантелеевых. – 1879. – 4 с.

224. Семизорова Л.Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX–XXI вв.: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – Екатеринбург, 2011. – 420 с.

225. Семизорова Л.Б. Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. // Вестник Башкирского университета. – 2008. – Т. 13, № 2. – С. 350–352.

226. Сидоренко В.Ф. Проблемы дизайнерского образования в контексте проектной культуры // Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – С. 5–11.

227. Сидоренко В.Ф., Валькова Н.П. Проблемы и процесс самоопределения Ленинградской школы дизайна // Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: методические материалы. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – С. 3–12.

228. Смоленский льнокомбинат / сост. Ю.Ю. Пех. – Смоленск: [б. и.], 1959. – 13 с.

229. Смолицкий В. Сувенир! Сувенир? Сувенир… // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2. – С. 25-26.

230. Советские набивные ткани 1920–1930-х годов. Из собрания музея прикладного искусства: коллективная монография / А.И. Бартенев, А.Н. Кислицына, М.А. Блюмин, Г.Е. Прохоренко, М.С. Широковских, Г.А. Власова, А.В. Власов, Л.В. Михайлова, А.А. Семенова, А.М. Фатеева; сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. – 368 с.

231. Современный советский гобелен. Альбом / авт. вступ. ст. и сост. В.И. Савицкая. – М.: Советский художник, 1979. – 215 с.

232. Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. – М.: РГГУ, 1999. – 265 с.

233. Соловьев В.Л., Болдырева М.Д. Ивановские ситцы. – М.: Легпромбытиздат, 1987. – 221 с.

234. Соловьева Л. Народные традиции в творчестве Е. Шумяцкой // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 8 (261). – С. 42–44.

235. СПГХПА им. А.Л. Штиглица: альбом / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; ред. А.И. Бартеньев, Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. – 272 с.

236. Спиридонова Ю.В. Эстонский круг художников Ленинградского завода художественного стекла // Художественное стекло: от мастера к музею: сборник докладов научно-практической конференции / под общ. ред. Ю.В. Спиридоновой. – СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015. – С. 86–95.

237. Справочник для поступающих в текстильный институт им. С.М. Кирова / под ред. Г.С. Агапова. – Л.-М.: Гизлегпром, 1937. – 72 с.

238. Стемпаржецкий А.Г. Декоративные ткани в русском интерьере. – Л.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. – 65 с.

239. Степанова Д.Г. Проблема развития и взаимодействия авторского творчества и тиражного производства в декоративно-прикладном искусстве Ленинграда: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 5.10.3. – СПб., 2026. – 26 с.

240. Степанян Н.С. Советское декоративное искусство: 73/74. М.: Советский художник, 1975. – 246 с.

241. Страуманис И. Гобелен и интерьер // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 3. – С. 10–12.

242. Стриженова Т.К. Наталья Васильевна Кирсанова. – М.: Художник РСФСР, 1976. – 188 с.

243. Стриженова Т.К. Наталья Жовтис // Советское декоративное искусство. – 1987. – № 9. – С. 90–113.

244. Стриженова Т.К. Узоры московских тканей // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 1 (158). – С. 46–49.

245. Стриженова Т.К. Особенности работы художников промышленного текстиля // Советское декоративное искусство: сборник статей. Вып. 73–74, 1973–1974. – М.: Советский художник, 1975. – С. 49–59.

246. Стриженова Т.К. Созвучие времени. Борис Мигаль // Советское декоративное искусство. – 1984. – № 7. – С. 112–122.

247. Стриженова Т.К. Художественный текстиль и массовое производство // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 7 (188). – С. 10, 11.

248. Строгановская школа, XIX – начала XX вв.: (Рисунок – проект – материал): каталог выставки работ учащихся Строгановского центрального художественно-промышленного училища / сост. М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская; авт. вступ. ст. М.М. Зиновеева. – М.: Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2003. – 31 с.

249. Сукновалов А.Е., Фоменков И.Н. Фабрика «Красное знамя». Очерки истории Ленинградской государственной Ордена Ленина трикотажно-чулочной фабрики «Красное знамя». – Л.: Лениздат, 1968. – 448 с.

250. Сута Т. Латышская школа современного гобелена // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 6. – С. 21–24.

251. Сыркина Ф. Ткани и гобелены Наталии Кирсановой // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 6. – С. 6–8.

252. Сысоева Н.И. Декоративные ткани в интерьере. – М.: Легкая индустрия, 1966. – 40 с.

253. Танкус О.В., Гороховская Л.И., Морозов П.В., Трифонова Н.В. Технология росписи тканей. – М.: Легкая индустрия, 1969. – 181 с.

254. Таньшина З.А. Художественное проектирование набивных тканей для отечественной промышленности 1920–1930-х гг.: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. – М., 2009. – 26 с.

255. Темерин С.М., Трифонова Н.В., Поманский Б.А. Роспись тканей: пособие для художников и мастеров. – М.: КОИЗ, 1952. – 66 с.

256. Темина Ж. Декоративно-прикладное искусство в современном интерьере // Художники Ленинграда. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – С. 68–74.

257. Технология росписи тканей: Пособие для художников и мастеров / Н.Я. Фридман, Т.Ю. Алексахина, Б.А. Поманский, Н.В. Трифонова; под общ. ред. А. Л. Бяльского. – М.: КОИЗ, 1957. – 160 с.

258. Технология росписи тканей: Пособие для художников и мастеров / под ред. А.В. Бельского. – М.: КОИЗ, 1957. – 169 с.

259. Тимофеева М.А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. – М.: РГГУ, 2006. – 286 с.

260. Типовое положение о Художественном совете по изобразительному и декоративно-прикладному искусству при Совете Министров автономной республики, краевом, областном, городском. (г. Москвы, г. Ленинграда) исполкоме: [Утв. Министерством культуры РСФСР и Государственным комитетом Совета Министров РСФСР по делам местной промышленности и худож. промыслов 28/IX 1961 г.]. – М.: ЦБНТИ ММП РСФСР, 1970. – 5 с.

261. Ткаченко Л.А., Ткаченко А.В. Освоение современных и традиционных технологий производства как основа профессионального образования художника-керамиста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 246–254.

262. Толотов В.Н. Новый способ наводки контура рисунка на ткань резервирующим составом. – М.: [б. и.], 1975. – 8 с.

263. Томская Н. Смоленский лен // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 4. – С. 28–30.

264. Третья Республиканская художественная выставка Советская Россия. Каталог / ред. Ж.Э. Каганская. – М.: [б. и.], 1968.– 157 с.

265. Три тысячи эталонов // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 1. – С. 32, 33.

266. Труевцев А., Галкин В. Первая петербургская чулочная мануфактура // В мире оборудования. – 2007. – № 4 (71). – С. 34, 35.

267. Туманян И., Флоринский И. Опыт создания художественных декоративных тканей // Искусство. – 1954. – № 2. – С. 39–42.

268. Удрас Т.А. Рождение ленинградской школы советского художественного стеклоделия // Международный научно-исследовательский журнал. – 2024. – № 7 (145). – С. 1–6.

269. Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы / сост. М.А. Бобковская, С.Ф. Бойцов. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – 115 с.

270. Уцеховская Л. Лоскутная пластика // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 12. – С. 39.

271. Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива Ленинградской Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени ситценабивной фабрики им. Веры Слуцкой / Т.В. Павлова, Е.И. Кулагина, Л.М. Антюфеев и др. – Л.: Лениздат, 1973. – 272 с.

272. Федоров А. История эмальерно-филигранной фабрики «ЛенИЗО». – СПб.: Реноме, 2024. – 84 с.

273. Федоров А. Созвездие художников ленинградской ювелирной фабрики. – СПб.: Реноме, 2024. – 148 с.

274. Федорова В.Ю. Модуль в проектировании выставочного пространства // Научный альманах. – 2016. – № 6-2(19). – С. 176–180.

275. Флоренская О. Классическая смерть. Текстиль, коллаж [Электронный ресурс]. – 2015. – URL: https://obtaz.com/namegallery_o_florenskaya_01.htm (дата обращения: 20.06.2025).

276. Ходанович В.И., Каневский А.С. Из истории петербургской промышленности в XIX–XX вв.: Чернореченская бумагопрядильня. – ОАО «Советская звезда». – СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУПТД», 2011. – 270 с.

277. Хоманько Л.Н. Проблемы художественно-выразительных возможностей технологии современного ручного ковроткачества: автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.05. – М., 1983. – 25 с.

278. Художественная промышленность Ленинграда 1945–1965. Морфология и морфемика. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2024. – 156 с.

279. Художественная промышленность Ленинграда в зеркале институтов и творческих судеб. Коллективная монография / отв. ред. О.С. Сапанжа. – СПб.: ИПК «НП-Принт», 2025. – 170 с.

280. Чайковская В.И. Тышлер. Непослушный взрослый. Проблемы художественно-выразительных возможностей технологии современного ручного ковроткачества. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 330 с.

281. Чекалов А. Об экспозиции выставки тканей // Декоративное искусство СССР. – 1961. – № 5. – С. 14–20.

282. Чекалов А.К. Искусство в быту. Проблемы художественно-выразительных возможностей технологии современного ручного ковроткачества. – М.: Издательство Академии художеств, 1961. – 72 с.

283. Червяков А. Тематика в текстиле // Известия хлопчатобумажной промышленности. – 1932. – № 6. – С. 47, 48.

284. Чижова И. Художник и педагог // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 10. – С. 13, 14.

285. Чистякова Э.Э. Скандинавское влияние в русской художественной культуре XIX–XX вв. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – Т. 12. Вып. 1. – С. 169–178.

286. Швили В.В. Искусство и производство: Социально-экономический очерк о союзе труда и красоты. – М.: Экономика, 1964. – 88 с.

287. Широковских М.С. Графическая речь: специфика набивных тканей фабрики имени Веры Слуцкой в 1980–1990-е гг. // Месмахеровские чтения – 2020. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2020. – С. 150–154.

288. Широковских М.С. Дисциплина «Ручное ткачество»: перспективы развития практического курса // Месмахеровские чтения – 2018. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – С. 367–372.

289. Широковских М.С. Занятия в музее как форма методики преподавания истории текстильного дизайна // Месмахеровские чтения – 2017. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2017. – С. 267–269.

290. Широковских М.С. Изменение ассортимента ленинградских текстильных фабрик в преддверии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXVII Международной научной конференции. – СПб.: СПГУТД, 2024. – С. 345–349.

291. Широковских М.С. Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы // Культура и искусство. – 2025. – № 12. – С. 146–160.

292. Широковских М.С. К определению понятия «школа» в декоративном и промышленном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 2 (71). – С. 13–22.

293. Широковских М.С. Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в 1946–1991 гг. и ее роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Горизонты художественного образования и искусства XXI века. Материалы международной научной конференции. – М.: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2025. – С. 141–147.

294. Широковских М.С. Ленинградская школа текстиля: художники, институты, фабрики. – М.: Золотое сечение, 2024. – 128 с.

295. Широковских М.С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2018. – № 8. – С. 424–432.

296. Широковских М.С. Ленинградские ткани конца XX века как отражение молодежной моды // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XX международной научной конференции. Под редакцией Н.М. Калашниковой. СПб.: СПГУТД, 2017. – С. 310–312.

297. Широковских М.С. Льняные ткани в истории текстильного дизайна // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов XI Международной межвузовской научно-практической конференции. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. – С. 258–262.

298. Широковских М.С. Молодежное направление в набивных тканях 1980–1990-х гг.: опыт ленинградской школы проектирования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 8 (82). – С. 211–216.

299. Широковских М.С. Морфология и мифология ленинградского текстиля = Morphology and mythology of Leningrad textiles // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – 2023. – № 2 (34). – С. 169–186.

300. Широковских М.С. Новые задачи социалистического строительства и их отражение в художественном текстиле 1930–1940-х годов // Университетский научный журнал. – 2025. – № 88. – С. 117–125.

301. Широковских М.С. Образ города в ленинградских сувенирных платках 1960–1980 гг. // Архетип ночи в мировой культуре: монография. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019. – С. 235–243.

302. Широковских М.С. Образ русской провинции в сувенирном текстиле // Образ, знак и символ сувенира. Материалы III Всероссийской национальной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 131–138.

303. Широковских М.С. Особенности проектирования декоративных тканей: этнические мотивы и национальный колорит в раппортных рисунках // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2015. – № 12–2 (62). – С. 207–212.

304. Широковских М.С. Особенности проектирования тканей в послевоенный период и предпосылки возникновения ленинградской школы художественного текстиля // Культура и искусство. – 2025. – № 10. – С. 51–65.

305. Широковских М.С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 1 (61). – URL: http://archvuz.ru/2018_1/15 (дата обращения: 11.12.2025).

306. Широковских М.С. Платки ленинградской фабрики «Новость» в 1960–1980-е гг.: каталог. – СПб., 2023. – 49 с.

307. Широковских М.С. Платочные композиции Феликса Лейбовича для ленинградской фабрики «Новость» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2016. – № 1–2. – С. 248–257.

308. Широковских М.С. Проблема интерпретации народного орнамента в промышленном текстиле [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2015. – № 3 (51). – URL: http://archvuz.ru/2015_3/20 (дата обращения: 08.12.2025).

309. Широковских М.С. Проблема применения блестящих материалов в ручном ткачестве: от декора к концепции [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2020. – № 2 (70). – URL: http://archvuz.ru/2020_2/21 (дата обращения: 17.12.2025).

310. Широковских М.С. Программы международного обмена в развитии ленинградской школы художественного текстиля // /Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2025. – Т 15. – С. 574-584.

311. Широковских М.С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 3 (59). – URL: http://archvuz.ru/2017_3/13 (дата обращения: 11.12.2025).

312. Широковских М.С. Проектирование в художественной промышленности: некоторые особенности организации учебного процесса в Центральном училище технического рисования барона А. Штиглица // Журнал интегративных исследований культуры. – 2025. – Т. 7 № 2. – С. 182–190.

313. Широковских М.С. Роль творческой практики в системе образования дизайнеров по текстилю [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2014. – № 4 (48). – URL: http://archvuz.ru/2014_4/18 (дата обращения: 04.10.2025).

314. Широковских М.С. Роспись по ткани: история, технология и роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля // Вестник Санкт-

Петербургского университета. Искусствоведение. – 2025. – Т. 15. Вып. 1. – С. 93–116.

315. Широковских М.С. Ручное ткачество: учебно-методическое пособие. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2019. – 48 с.

316. Широковских М.С. Текстильные рисунки Бориса Мигаля для ленинградской фабрики «Новость» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2016. – № 7–1 (69). – С. 211–215.

317. Широковских М.С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 4 (56). – URL: http://archvuz.ru/2016_4/7 (дата обращения: 04.10.2025).

318. Широковских М.С. Тема керамики в текстиле советских фабрик: проблема развития народных традиций // От ремесла к искусству. Керамика: технология, декор, стиль. Тезисы докладов международной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2018. – С. 130–132.

319. Широковских М.С. Учебная творческая практика на первом курсе: проблема реализации в условиях дистанционного обучения // Месмахеровские чтения – 2021. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. – С. 443–447.

320. Широковских М.С. Фабрика имени Веры Слуцкой в 1980–1990 гг.: мода, сюжеты, ткани // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2016. – № 9 (71). – С. 223–226.

321. Широковских М.С. Художественный текстиль: роспись по ткани: учебно-методическое пособие. — СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. — 80 с.

322. Широковских М.С., Бусыгина С.А. Художественные особенности платков ленинградской фабрики «Новость» // Исторические, философские, политические

и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 4-2 (54). – С. 211–215.

323. Широковских М.С., Коротаева М.А. Геометрический орнамент в шведских коврах 1940–1970-х годов: источники вдохновения, стилистика, колорит [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2023. – № 1 (81). – URL: http://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 11.12.2025).

324. Шпалеры Франции с 15 века до наших дней, выставка из собрания Франции. Каталог. – М.: Советский художник, 1974. – 16 с., 59 илл.

325. Шпилевский М. Работы дипломников – в массовое производство // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 9. – С. 21–23.

326. Шрайбер М. Композиции Н. Парфацкой // Художники Ленинграда. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – С. 19.

327. Шумяцкая Е. Как создаются рисунки для тканей // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 8. – С. 25–28.

328. Шушарина Г. Текстильный импрессионизм // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 6. – С. 4.

329. Янковский С.А., Иванкова В.Е. Новый ассортимент тканей, выпускаемых Смоленским льнокомбинатом. – Смоленск: Смоленский совнархоз, 1961. – 7 с.

330. Ясинская И.М. Ткани 1920-х годов в собрании Русского музея // Сообщения Государственного Русского музея. – 1974. – Вып. 10. – С. 78–83.

331. 50th Anniversary Project Tekstils LV of the Textile Art Department of the Art Academy of Latvia / Editor E. Gibiete. – Riga: Art Academy of Latvia, 2011. – 172 s.

332. Aleksandraviciute A. Woven World // International Tapestry Journal. – 1997. – № 4. – P. 32–33.

333. Baker W. D., Baker I. S. Batik and other pattern dyeing. – Chicago: Atkinson, Mentzer&Company, 1920. –140 p.

334. Birrell V. The textile arts: A handbook of fabric structure and design processes ancient and modern weaving, braiding, printing, and other textile techniques. – New York: Harper & brothers, 1959. – 514 p.

335. Blackshaw H., Brightman R. Dictionary of dyeing and textile printing. – London: Newnes, 1961. – 221 p.

336. Broka R. Baltic School of Textile Art. Comparative Analysis of the Soviet Latvian, Lithuanian, and Estonian Textile Art in the Context of Landscape // Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi VII. – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2022. – P. 91–104.

337. Catalogue des oeuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le pavillon de l'U.R.S.S." au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides Exposition internationale (1925; Paris). Section soviétique. Auteur du texte. – 233 p.

338. Clarke W. An introduction to textile printing: A practical manual for use in lab., colleges and schools of art. London; Boston: Newnes-Butterworths, 1974. – 288 p.

339. Cutuli G. Simposio Internacional Noches Blancas. Encuentro Internacional de la Red Europea Textil (ETN) // Trameмos 44. Nov. 1995. – P. 17–19.

340. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925: Liste des rècompenses [Список наград]: [фр.] / Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Paris: Imprimerie Nationale, 1925. – 176 p.

341. Gabriel G. Artistic Textiles in the City on the Neva River // International Tapestry Network. – 1993. – Vol. 4, № 3. – P. 33.

342. Graupner H. Stoffdruck und Batik: Metodische und technische Anleitung fur verschiedene handwerkliche Arten des Stoffdruckes und der Stoffarberei. Leipzig: Ruudolf Arnold Verlag, 1961. – 32 p.

343. Hall A.J. A Handbook of textile dyeing and printing. – London: The National Trade Press, 1955. – 216 p.

344. Harris J., ed. 5000 Years of Textiles. – London: The British Museum Press, 2012. – 320 p.

345. Internationell kvalitetsauktion. 12 Juni 2014. Modernt. Katalog. – Uppsala: Uppsala Auktions Kammare. 2014. – 218 s.

346. Ireland M.P. Textile art in the church: vestments, paraments, and hangings in contemporary worship, art, and architecture. – 1971. – 283 p.

347. Kitley P. Modern techniques in batik art. – Toowoomba: Darling Downs Institute Press, 1986. –122 p.

348. Kyrkans textila historia [Электронный ресурс] // Svenska kyrkan. – 2019. – URL: https://www.svenskakyrkan.se/kort-historik-om-kyrkans-textilier (дата обращения: 25.12.2019).

349. Ļegčiļina-Broka R. Landscape in Latvian Textile Art. Perception of the Nature and Relationships with the Place as a Basis of the Textile Artists Image Sistem // Proceedings of the 63rd International Scientific Conference of Daugavpils University. Part C. Humanities. – Daugavpils: Daugavpils University, 2021. – P. 155–161.

350. Lewis A.B. Javanese batik designs from metal stamps. – Chicago: Field Museum of Natural History, 1924. – 26 p.

351. Lewis G. C. First lessons in batik. – Chicago: The Prang company, 1923. – 88 p.

352. Liddell J. The patchwork pilgrimage: how to create vibrant church decorations and vestments with quilting techniques, 1993. – 172 p.

353. Lundgren T. Märta Måås-Fjetterström och väv-verkstaden i Båstad, 1968. – 119 s.

354. Lynch K.A. The Image of the City. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1960. – 194 p.

355. Maxwell R. Textiles of Southeast Asia: Tradition, trade and transformation. – Melbourne: Australian national gallery, 1994. –432 p.

356. Mijer P. Batiks, and how to make them. – New York: Dodd, Mead and company, 1921. – 86 p.

357. Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. Rizzoli: New York. – 215 p.

358. Raffles T. S. The History of Java. 2 vols. Second edition. – London: John Murray. 1830. – 479 p.

359. Rapoport A. Culture, Architecture, and Design. – Chicago: Locke Science Publishing Company, 2005. – 138 p.

360. Raudzepa V. Tekstilmāksla Latvijā 21. gs. sākumā. Salīdzinošais aspekts. Procesi, problēmas. Letonika otrais congress. Kongresa referāti. – Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas Vēstures institūts, 2008. – P. 146–162.

361. Relph E. C. Place and Placelessness. – London: Pion Ltd, 1976.

362. Rouffaer G.P., Juynboll H.H., Schmeltz J.D.E. De batik-kunst in Nederlandsch-Indië en haar geschiedenis. 2 vols. – Utrecht: Verlag von A. Oosthoek, 1914.

363. Sandström K., Petri G., Hillerdal G. Livets Tråd. Anna Maria Hokes textila värld. Barometerns förlag, 1996. – 94 s.

364. Šatavičiūtė-Natalevičienė L. Juozas Balčikonis. – Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007. – 211 s.

365. Singer M., Spyrou M. Textile arts: multicultural traditions. – Radnor: Chiltom book Company, 1990. – 128 p.

366. Soyoo Hyunjoo Park. White Nights Musings // International Tapestry Network. – 1993. – Vol. 4, № 3. – P. 34.

367. Spurný J. Ein Meister moderner Textilkunst Antonín Kybal. – Praha: Artia, 1960. – 23 s.

368. Stein V. Batik as a hobby. – New York: Sterling Publishing Company, 1969. – 80 p.

369. Storey J. The Thames and Hudson manual of textile printing. – London: Thames and Hudson, 1992. –192 p.

370. Suta T. Mākslas tēla veidošana padomju gobelēnā. Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga: Liesma, 1977. – lp. 44–65.

371. Tapestry. Röda bokstavstrolleriet. Spring Modern Auction, Stockholm 572 [Электронный ресурс] // Bukowskis. – 2013. – URL: https://www.bukowskis.com/en/auctions/572/663-tapestry-roda-bokstavstrolleriet-tapestry-weave-variant-gobelangvariant-100-x-227-5-cm-signed-mh-ab-mmf (дата обращения: 09.08.2025).

372. Tomeš J. Český biografický slovník XX století. T. II. – Praha: Litomyšl Paseka, 1999. – 649 s.

373. Ugglas C.R. af. Utställning av kyrklig textil konst i Sverige under åtta århundraden i Liljevalchs konsthall, Stockholm, den 5–27 januari 1929: utställningen anordnad av Statens historiska museum/Katalog. – 1929. – 270 s.

374. Vlčková L. Antonín Kybal. Katalog k Výstavě pořádané v červenci až září 2011. – Praha: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2011. – 195 s.

375. Wells K. L. H. Weaving modernism. – New Haven and London: Yale University Press, 2019. – 280 p.

376. Westphal K. The Surface designer’s art. – Asheville: Lark Books, 1993. – 176 p.

377. Whidden A. Church textiles of every sort: Anna-Lisa Odelqvist-Kruse, Licium and Libraria, Part 1 [Электронный ресурс] // The Swedish Rug blog. – 2020. – URL: https://theswedishrugblog.wordpress.com/2020/04/25/church-textiles-of-every-sort-anna-lisa-odelqvist-kruse-licium-and-libraria-part-1 (дата обращения: 09.08.2025).

378. World Tapestry Now Gallery [Электронный ресурс] // American Tapestry Alliance. – 2020. – URL: https://americantapestryalliance.org/exhibitions/atbiennials/online-show/wtn-test/ (дата обращения: 09.08.2025).

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Широковских Маргарита Сергеевна

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И СТИЛЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Специальность: 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Том 2

Научный консультант:
доктор культурологии, профессор
заведующая кафедрой искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А.И. Герцена
Ольга Сергеевна Сапанжа

Санкт-Петербург
2026

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1	3
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	5
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	163

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Особенности развития ленинградского художественного текстиля

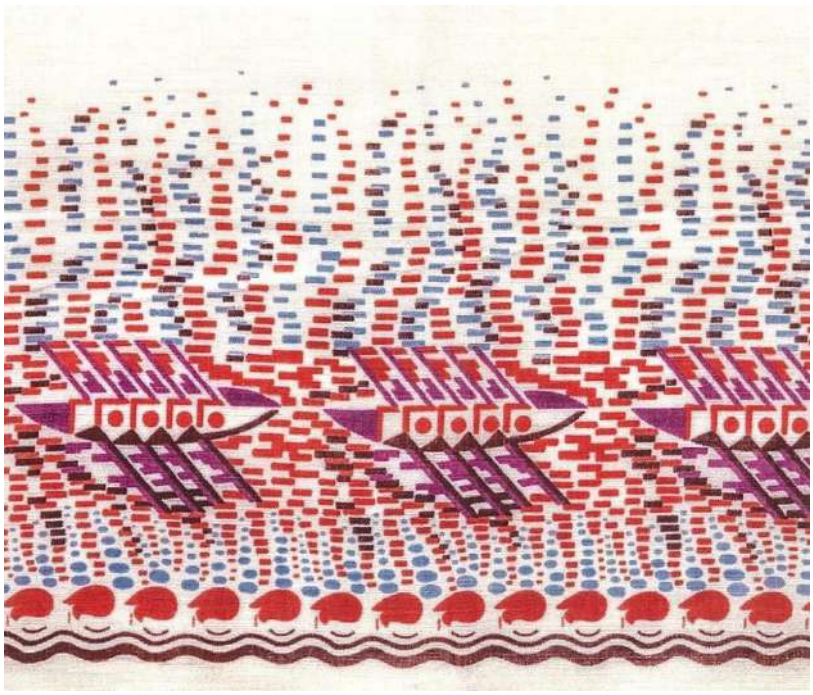
Показатель	1950-е гг.	1960–1980-е гг.	1990-е гг.	2010-е гг.
Тираж	Выпуск тканей небольшими сериями (по заданию министерств) и массовым тиражом (для бытового использования)	Массовый выпуск тканей для быта. Создание уникальных образцов декоративного текстиля для общественных интерьеров	Уникальные выставочные образцы текстиля	Уникальные выставочные образцы текстиля. Выпуск тканей с цифровой печатью небольшими сериями
Техническое оснащение предприятий	Восстановление после войны; развитие промышленности; обновление технического оснащения фабрик (за счет репараций из Германии); попытки совершенствования технологий	Налаженная технологическая база. Замедление темпов роста экономики – начало технического отставания от стран Запада	Критический износ оборудования на фабриках, экономический кризис, банкротство предприятий текстильной и художественной промышленности	Отсутствие текстильной и художественной промышленности. Внедрение компьютерных технологий, быстрый обмен данными, появление частных мастерских печати по ткани
Основной тренд экспериментальных разработок	Ориентация на ткани промышленного производства для общественно значимых зданий (университетов, музейных интерьеров, театров). Поиск «нового советского стиля»	Эталонные образцы для общественных интерьеров (гобелены, панно, расписные ткани). Освоение и внедрение ручных техник (шпалерного ткачества, росписи, аппликации)	Авторский текстиль для выставок	Авторский текстиль для выставок (art textile, fiber art). Совершенствование раппортных рисунков для цифровой печати
Визуальный ряд текстиля	Образы государственности в жаккардовых тканях. Исторические здания Ленинграда с советской символикой	Образ города, Русский Север, этника и русская тема в гобеленах, галантерее, занавесах, панно	Санкт-Петербург: история и архитектура; природа севера, экзотика, путешествия	Образ Петербурга, природа Северо-Западного региона, экзотика, путешествия: страны Европы и Азии
Образовательные институты	Поиск методик, установка связей с производством	Выстроенная система образования. Тесная связь с фабриками в форме	Использование советских методик. Ликвидация учебных мастерских по производству	Реформа образования (переход к болонской системе), попытка организации новых

		производственных практик	ремизных и жаккардовых тканей в ЛВХПУ имени В.И. Мухиной. Потеря связи с производством	направлений подготовки на основе советских методик
Роль государства в художественной промышленности	Централизация управления. Крупные выставки всесоюзного масштаба организованы министерством	Централизация управления. Первые попытки сомоорганизации: выставка «Ленинградский текстиль» в зале Союза художников на Охте	Разрыв связи с государством. Способность к самоуправлению и самоорганизации без участия государства. Создание ассоциации «Текстиль-Дизайн», международный выставочный проект «Белые ночи»	Отсутствие государственного регулирования. Творческое объединение «Гильдия текстильщиков», выставочные проекты «Созвездие», «Остров сокровищ» и пр.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Илл. 1. Ткань плательная «Речной флот». Фабрика им. П. Алексеева. Шлиссельбург
Конец 1930-1932 гг. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица
Источник: Советские набивные ткани 1920-1930-х годов. Из собрания музея прикладного искусства: коллективная монография/ сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021

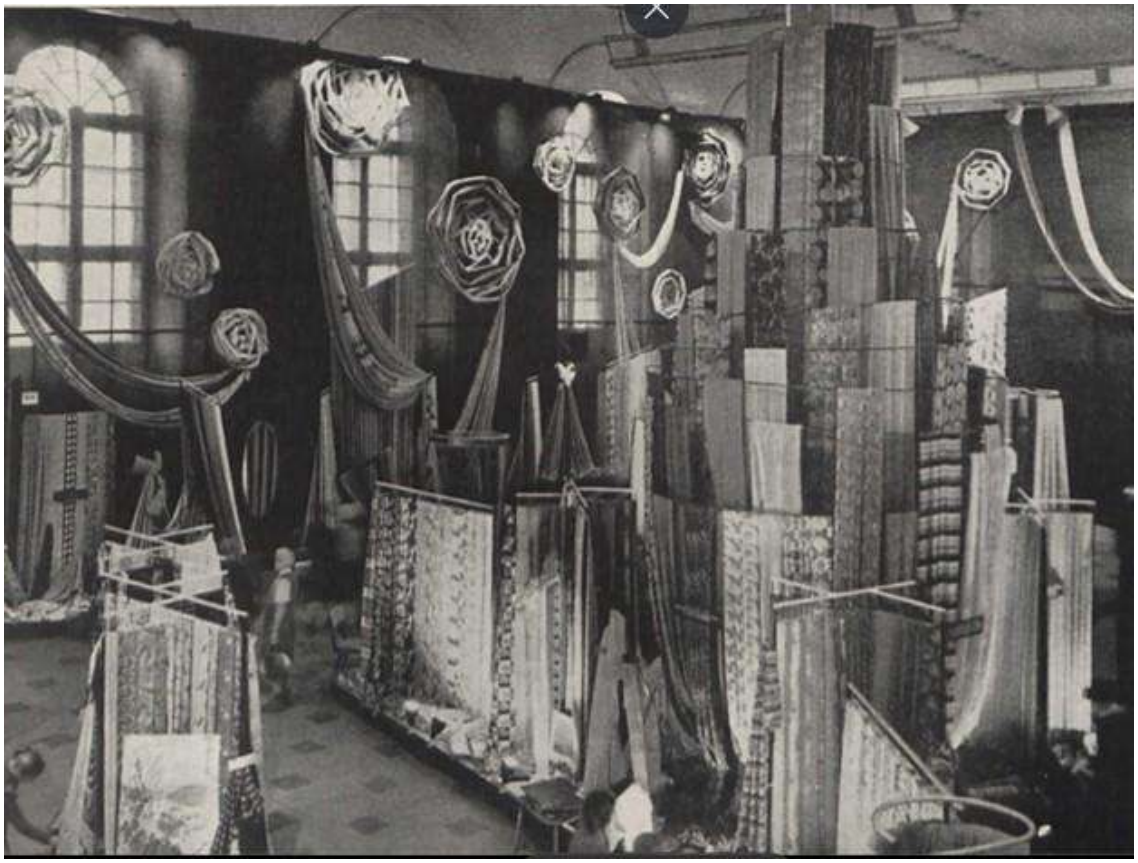
.



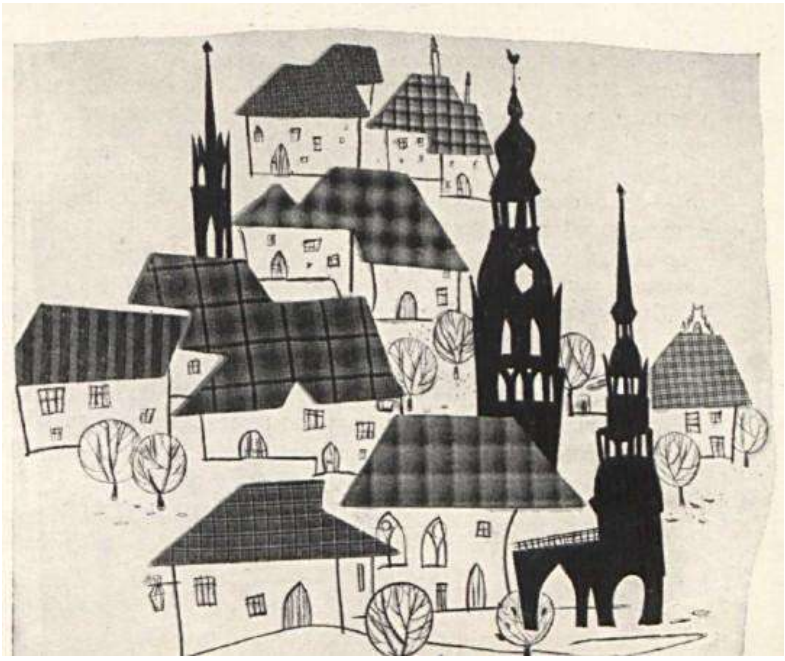
Илл. 2. Ткань плательная с купонным рисунком «Гребной спорт». Фабрика им. П. Алексеева
Конец 1920-1932 гг. Шлиссельбург. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица
Источник: Советские набивные ткани 1920-1930-х годов. Из собрания музея прикладного искусства: коллективная монография/ сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021

Илл. 3. Ткань плательная (аста) «Серп, молот и звезда». Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой Ленинград. 1920-1930-е гг. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица
Источник: Советские набивные ткани 1920-1930-х годов. Из собрания музея прикладного искусства: коллективная монография/ сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021

Илл. 4. Ткань плательная (креп) «Буера». Художник В.И. Лосева Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой Ленинград. 1930 г. Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица
Источник: Советские набивные ткани 1920-1930-х годов. Из собрания музея прикладного искусства: коллективная монография/ сост. Г.Е. Прохоренко. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021

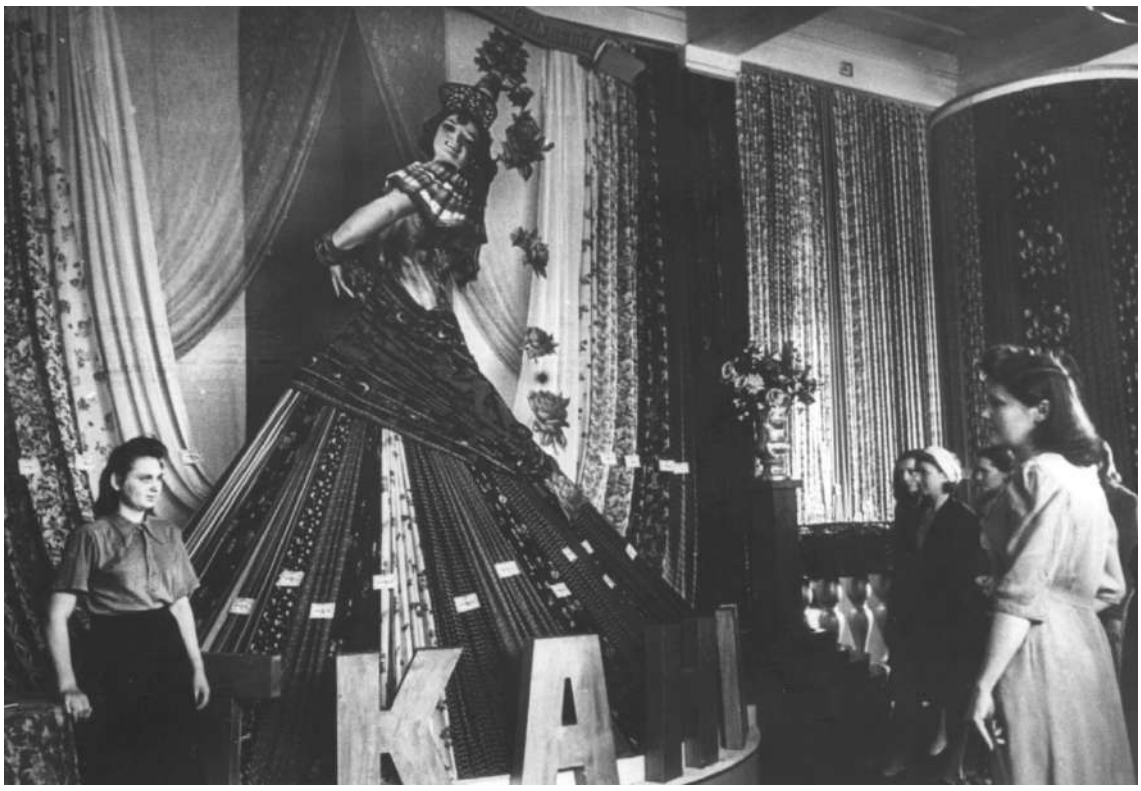


Илл. 5. Фрагмент экспозиции Общесоюзной выставки текстильных товаров, 1961 г. Москва
Источник: Чекалов А. Об экспозиции выставки тканей//Декоративное искусство СССР. 1961. № 5



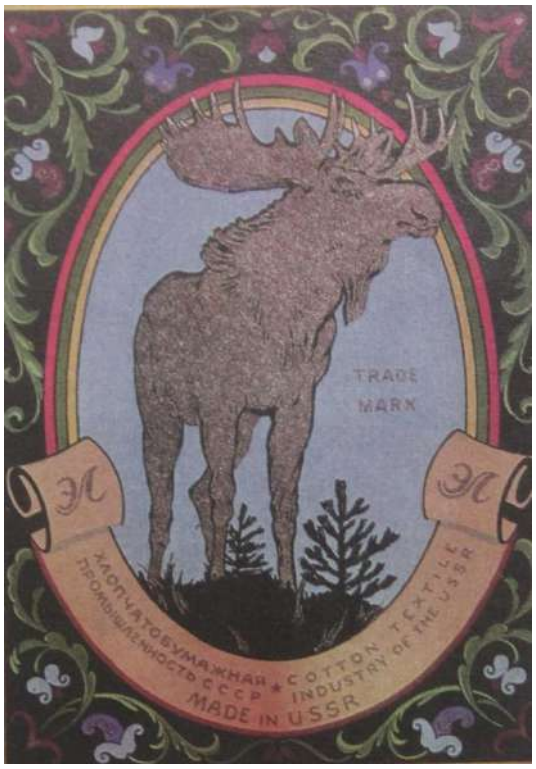
Илл. 6. Панно, демонстрирующее ткани-шотландки комбината Ригас-мануфактура на Общесоюзной выставке текстильных товаров, 1961 г. Москва
Источник: Чекалов А. Об экспозиции выставки тканей//Декоративное искусство СССР. 1961. № 5

Илл. 7. Выставка предметов, изготовленных фабрикой имени В. Слуцкой, 1934 г. Ленинград
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 8. Выставка летних тканей, выпускаемых фабрикой имени В. Слуцкой, во Фрунзенском универмаге, 1948 г. Ленинград
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 9. Фрагмент экспозиции советского павильона на международной выставке в Брюсселе, 1958 г.
Источник: *https://bashny.net/t/es/130536*

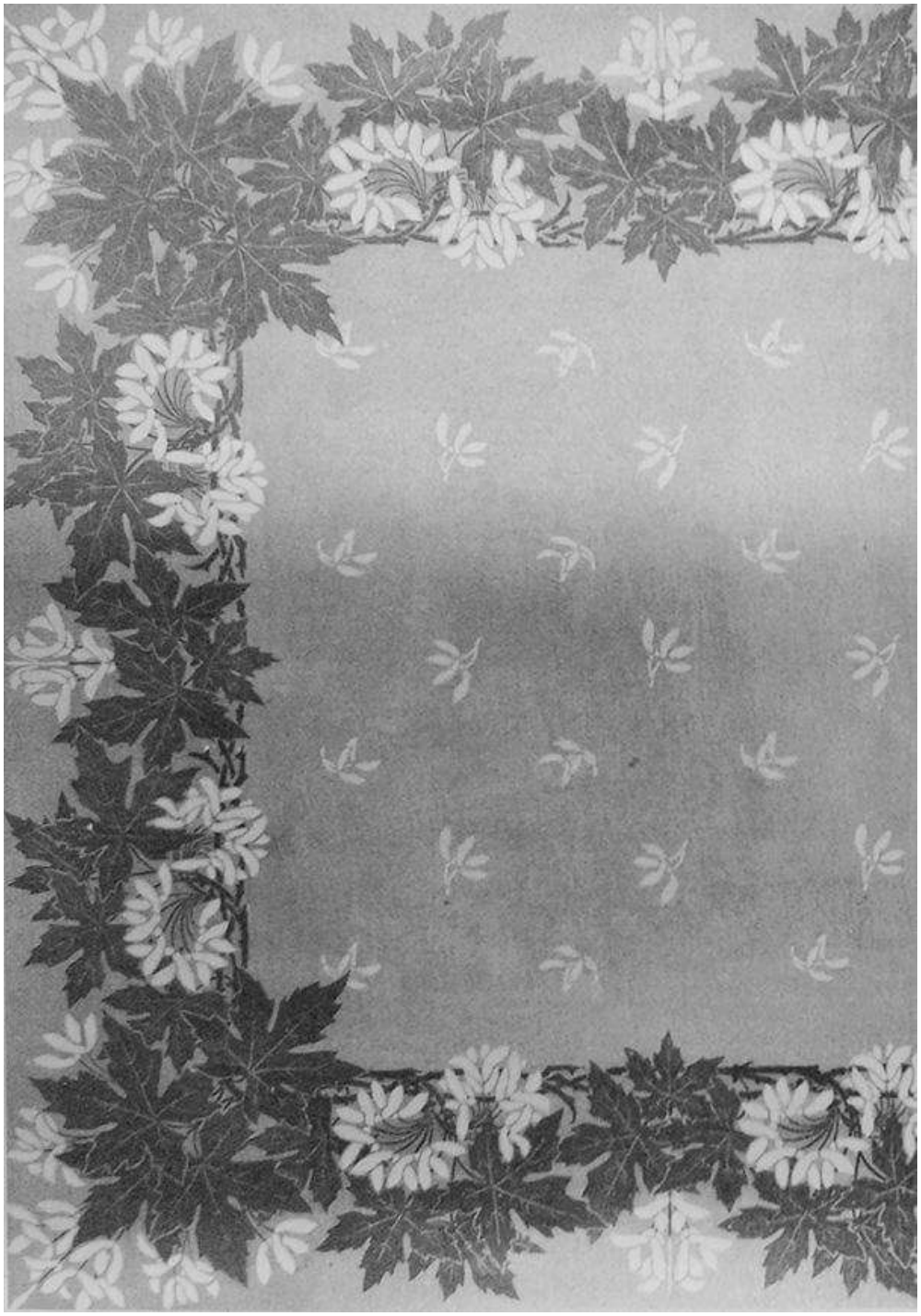


Илл. 10. Экспортная этикетка «Знак качества» для хлопчатобумажных тканей
Источник: Фабрика на взморье. – Л.: Лениздат, 1973

Илл. 11.Курортная ткань «Чио-Чио-Сан», автор рисунка Л. Сосновская, колорист М. Качурин, 1961 г. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Источник: Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей. – М.: Экономика, 1964

Илл. 12. Всесоюзная выставка тканей в Москве, 1961 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 13. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, Ленинград. В. Константинова показывает модель из новой ткани на заседании худсовета. Последняя четверть XX в.
Источник: ЦГАКФФД СПб



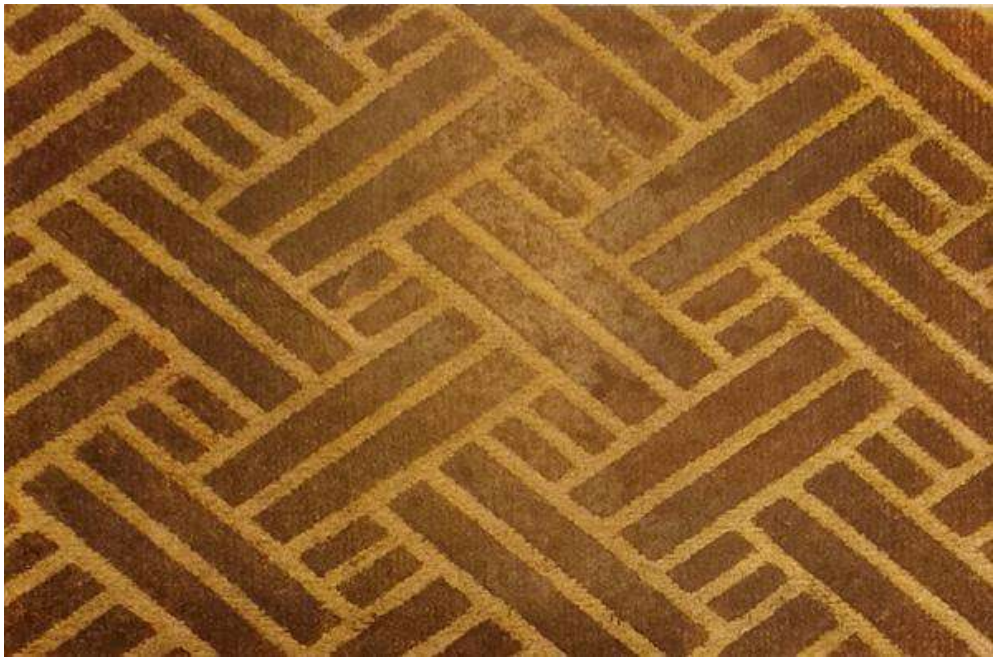
Илл. 14. Ю. Страуме. Проект рисунка для скатерти
Источник: Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1902 год. – СПб, 1905

Илл. 15. Серийный альбом на набивные пестротканые и меланжевые хлопчатобумажные ткани, вырабатываемые Главным управлением хлопчатобумажной промышленности РСФСР, 1938 г. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 16. Группа рисунков с растительным орнаментом из серийного альбома на набивные пестротканые и меланжевые хлопчатобумажные ткани, вырабатываемые Главным управлением хлопчатобумажной промышленности РСФСР, 1938 г. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 17. Группа рисунков из серийного альбома на набивные пестротканые и меланжевые хлопчатобумажные ткани, вырабатываемые Главным управлением хлопчатобумажной промышленности РСФСР, 1938 г. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 18. Группа рисунков с геометрическими орнаментом из серийного альбома на набивные пестротканые и меланжевые хлопчатобумажные ткани, вырабатываемые Главным управлением хлопчатобумажной промышленности РСФСР, 1938 г. Частная коллекция, Санкт-Петербург

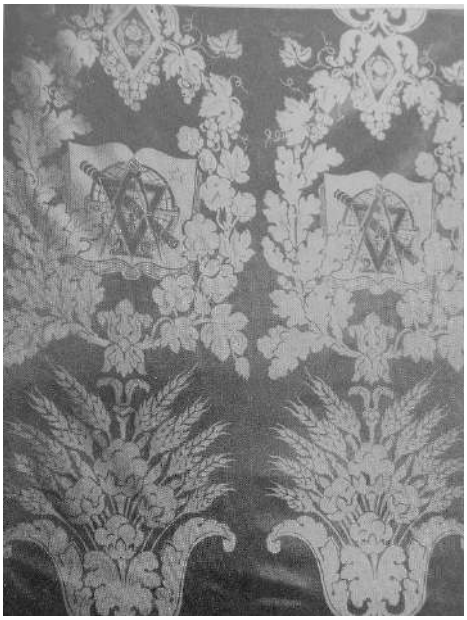


Илл. 19. Мебельная ткань с натуральным шелком, изготовленная на многочелночном станке с жаккардовой машиной. Фабрика «Декоративткань». Москва .1940-е гг.
Источник: Каталог изделий художественной промышленности. – М.: Государственное архитектурное издательство, 1949

Илл. 20. Мебельная ткань «Гобелен пестротканый». Художник Малиновская.
Фабрика «Декоративткань». Москва .1940-е гг.
Источник: Каталог изделий художественной промышленности. – М.: Государственное архитектурное издательство, 1949

Илл. 21. Набивная ткань. Художник Золотарева. Трехгороная мануфактура им. Ф. Дзержинского. Москва. 1940-е гг. Источник: Каталог изделий художественной промышленности. – М.: Государственное архитектурное издательство, 1949

Илл. 22. Декоративное панно-гобелен с панорамой Кремля, выполненное на жаккардовом станке из натурального шелка. Художник Кулакова. Фабрика им. Свердлова. Павлово-Посад, Московская обл. 1940-е гг. Источник: Каталог изделий художественной промышленности. – М.: Государственное архитектурное издательство, 1949



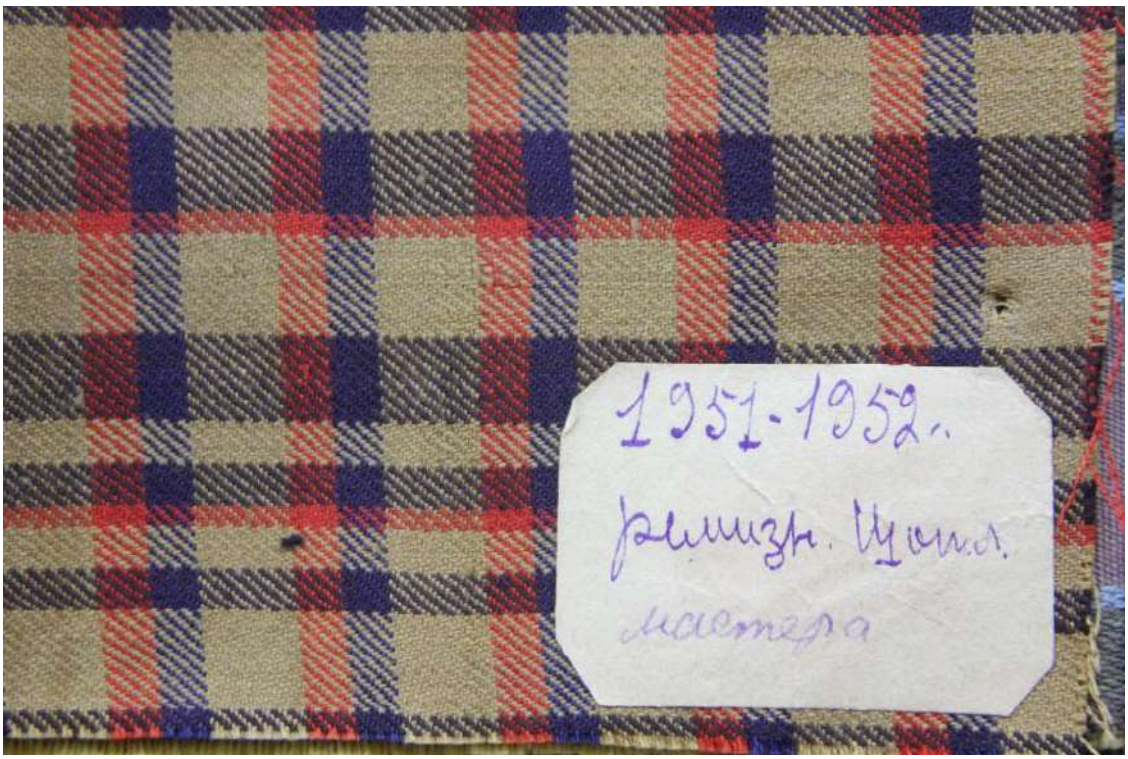
Илл. 23. Штоф с золотистым утком для оконных драпировок зала Ученого совета МГУ, шелк, жаккардовое ткачество, 1950-е гг. Художник М. Прошина.
Источник: Туманян И., Флоринский И. Опыт создания художественных декоративных тканей//Искусство, № 2, 1954. – С.39-42

Илл. 24. И.Г. Бондаревский. Декоративная ткань «Герб СССР», жаккардовое ткачество, хлопок, вискоза. Дипломная работа 1953. Руководитель С.П. Маркелов, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной.
Источник: Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021

Илл. 25. Преподаватель факультета художественной росписи тканей даёт указания студентам, выполняющим практическое задание в мастерской росписи ткани, 1948 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

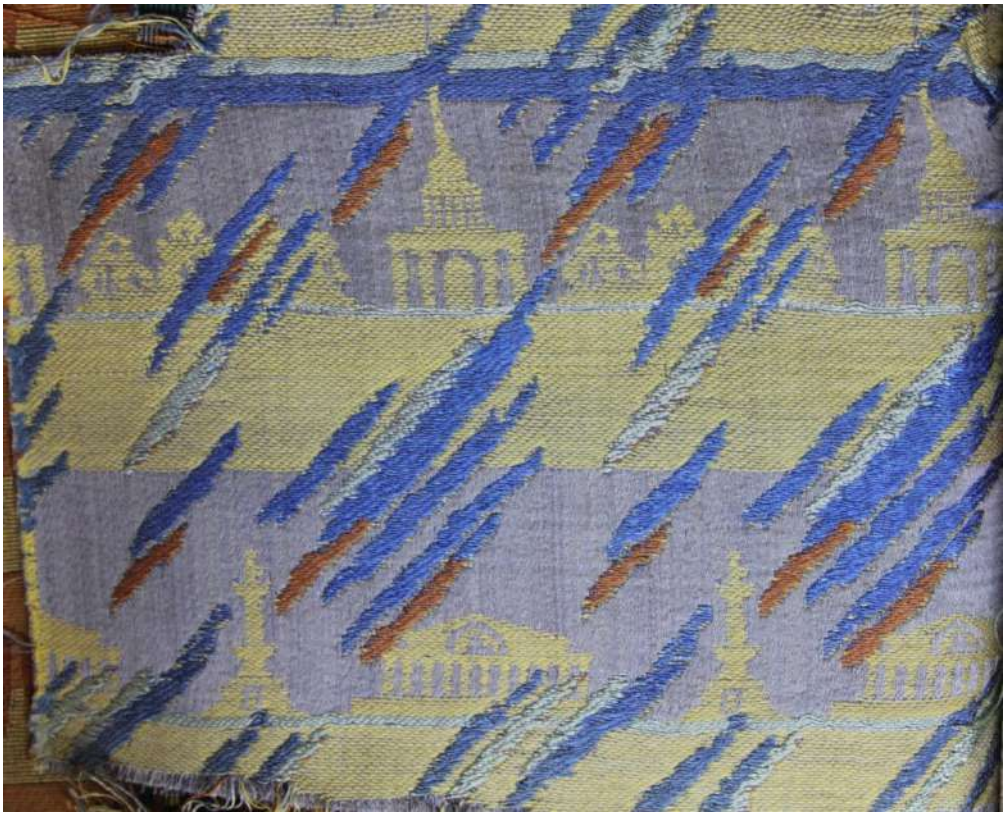
Илл. 26. Лоскут ремизной ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1948-1949 гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 27. Лоскут ремизной ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1948-1949 гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 28. Лоскут ремизной ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1951-1952 гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 29. Лоскут жаккардовой ткани (общий вид и фрагмент), выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1951-1952 гг. Автор Ратина, выполнил в материале Евстифеев
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 30. Лоскут жаккардовой ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1950-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

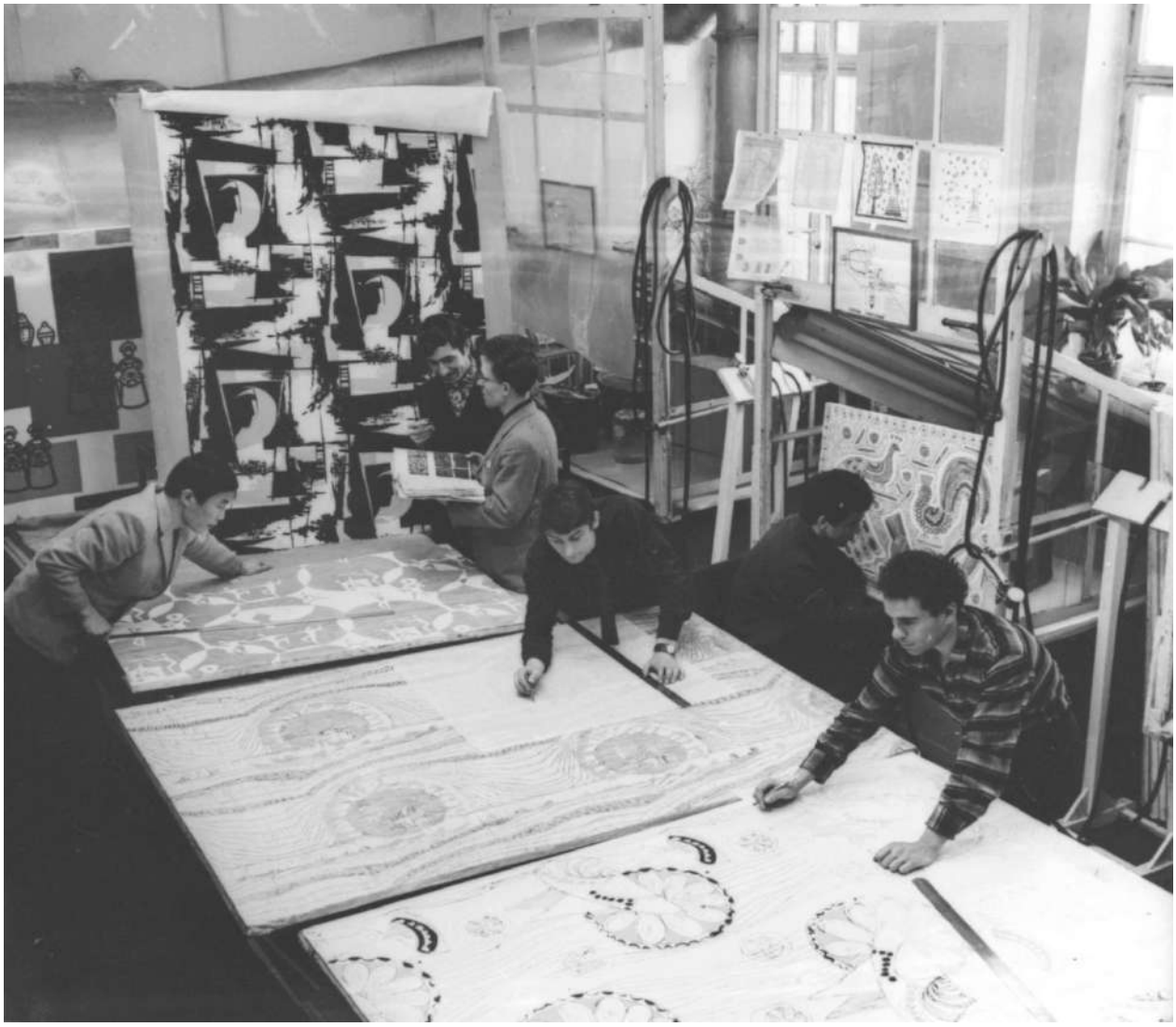
Илл. 31. Лоскут жаккардовой ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1950-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 32. Отрез жаккардовой ткани (общий вид и фрагмент), выполненной (предположительно) на отделении мастеров ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, автор рисунка Васина
1951-1952 гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 33.Отрез жаккардовой ткани, выполненной на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. 1950-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 34. Отрез жаккардовой ткани с изображением Красной площади, выполненной предположительно на отделении мастеров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1950-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 35. Студенты кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в мастерской на практически занятиях, 1965 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 36. Студенты 5 курса кафедры декоративных тканей ЛВХПУ
имени В.И. Мухиной в аудитории, 1965 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 37. На выставке работ студентов кафедры мебельно-декоративных тканей и кафедры керамики и стекла ЛВХПУ имени В.И. Мухиной. 1962 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 38. Часть экспозиции дипломных работ ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, Москва, 1977 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 39. Выставка научно-технического творчества студентов и аспирантов высших и учащихся средних специальных учебных заведений к 25 съезду КПСС. Часть экспозиции кафедр мебельно-декоративных тканей и художественного стекла и керамики ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1976 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 40. Студент кафедры мебельно-декоративных тканей А.А. Якутин за работой над дипломом - панно «Космос», ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1966 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 41. Г.Б. Бушуева «Белые ночи», гобелен, дипломная работа, ЛВХПУ имени В. И. Мухиной. 1976 г. Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

Илл. 42. Творческая группа создателей гобелена к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. Автор картона профессор Г.И. Рублев. Исполнители ст. гр. Г-41 Городищева, проф. Г.И. Рублев, доц. В.Н. Корюкин, студенты 4 курса Петровская Г.П (1-й ряд), Токарев, Абдусаматов, Черепанов (2-й ряд слева направо). Руководитель гобелена доц. В. Н. Корюкин.
Ленинград, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1970 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 43. Студенты у работы Т. Калекиной - гобелена «Ломоносов», ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1979 г. Источник: ЦГАКФФД СПб

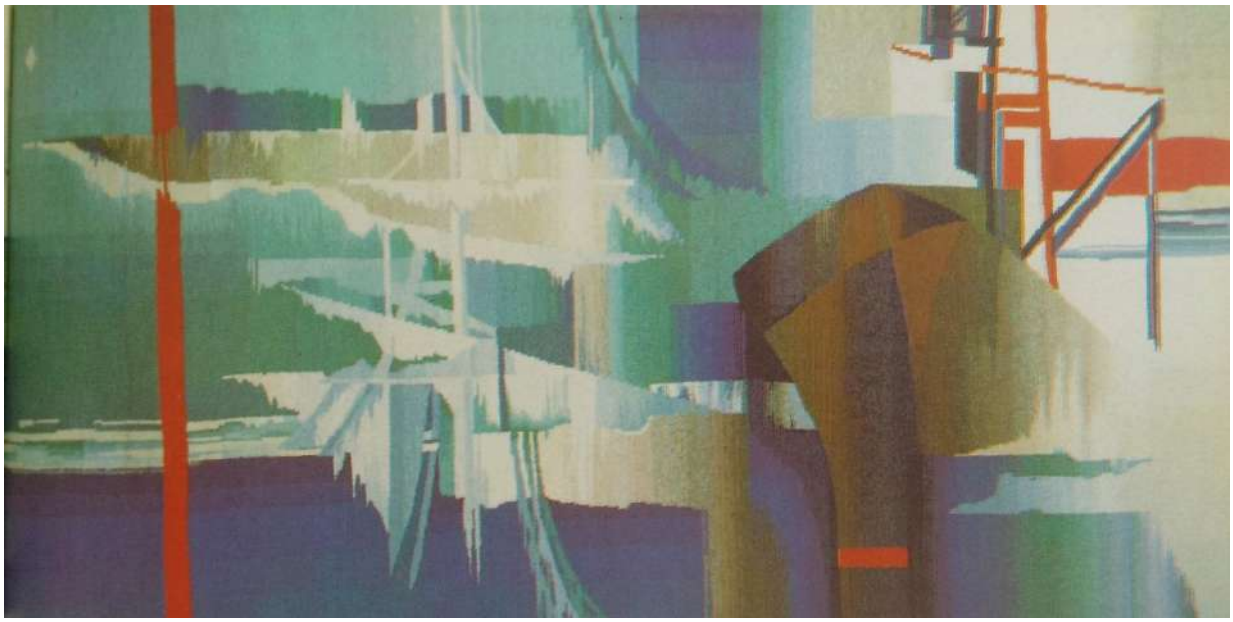
Илл. 44. С. Григорьева «Блокада Ленинграда», гобелен, дипломная работа. ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1974 г.
Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

в

Илл. 45. В.Бутузов, И. Бутузова Серия гобеленов «Невский проспект» (левая часть), дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1986 г.
Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

Илл. 46. О. Шмелева «Праздничный Ленинград» дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1986 г. Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

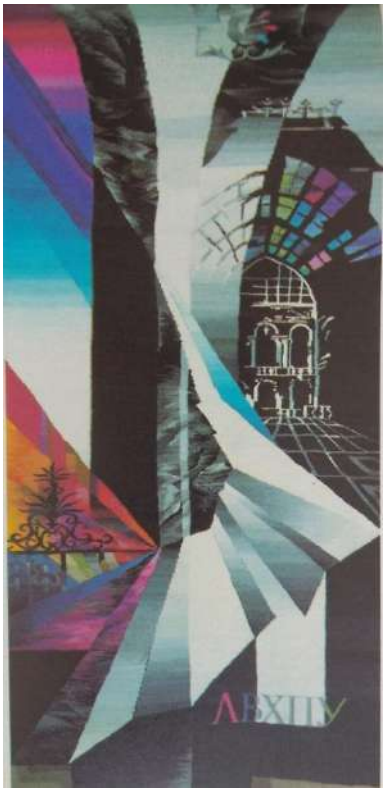
Илл. 47. А.С. Давылова «Театр», гобелен, дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1969 г. Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994



Илл. 48. А. Попова (Ошуева) «Арктика», дипломная работа, гобелен, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1987 г. Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

Илл. 49. В. Бабиков «50 лет ВЛКСМ», гобелен, дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1969 г. Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

Илл. 50. Дипломаты отделения мебельно-декоративных тканей В.А. Бабиков и А.С. Давыдова за работой над дипломными работами в мастерской ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1969 г. Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 51. И. Алова «Искусство», гобелен, дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1985 г.
Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

Илл. 52. Экспозиция выставки «Мир и молодежь», ЦВЗ «Манеж», Ленинград, 1985 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 53. Е. Табулинская. «Прикосновение к вечности»
гобелен, дипломная работа, ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1990 г.
Источник: Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Альбом дипломных работ/Сост. В.А. Самошкин. – СПб.: Гиппократ, 1994

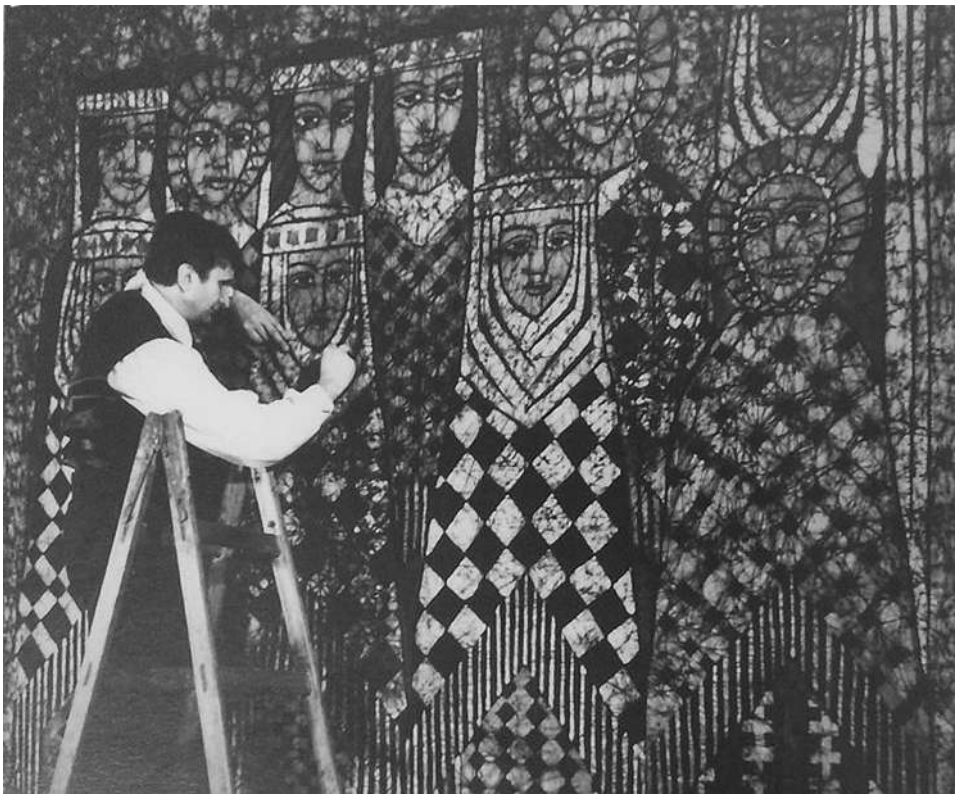
Илл. 54. Гравер Ситценабивной фабрики им. Веры Слуцкой Н. С. Никаноров, исполняющий на цинке рисунок «Весна» для тканей, выпускаемых фабрикой, и художественный руководитель фабрики С.М. Бунцис, 1945 г. Источник: ЦГАКФФД СПб.

Илл. 55. Заведующая художественной мастерской ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой Э.Р. Гамбарян (в центре) консультирует студенток-дипломниц ЛВХПУ Л.В. Бороненкову (слева) и Р.С. Крестовскую по выполненному ими рисунку для ткани,1959 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 56. Студенты училища знакомятся с выставкой студенческих работ Регионального художественного училища г. Манчестера (Великобритания)
музей прикладного искусства ЛВХПУ имени В.И. Мухиной, 1963 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 57. Подборка тканей текстильных фабрик Прибалтики, подготовленная одним из студентов ЛВХПУ имени В.И. Мухиной после прохождения производственной практики, 1950-1960-е гг.

Илл. 58. Декоративные ткани, выполненные по проектам А. Кибала, Чехословакия, 1930-е гг.
Источник: Spurný J. Ein Meister moderner Textilkunst Antonín Kybal. Praha: Artia. 1960



Илл. 59. Ю. Бальчаконис за работой над интерьерным панно «Песня дружбы»
(лен, горячий батик), 1968 г.
Источник: Šatavičiūtė-Natalevičienė L. Juozas Balčikonis. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007

Илл. 60. Представители деловых кругов Финляндии на ситценабивной фабрике имени В. Слуцкой
июнь 1963 г., Ленинград
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 61. Ассортиментный альбом Северной ткацкой мануфактуры, 1913 г.
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

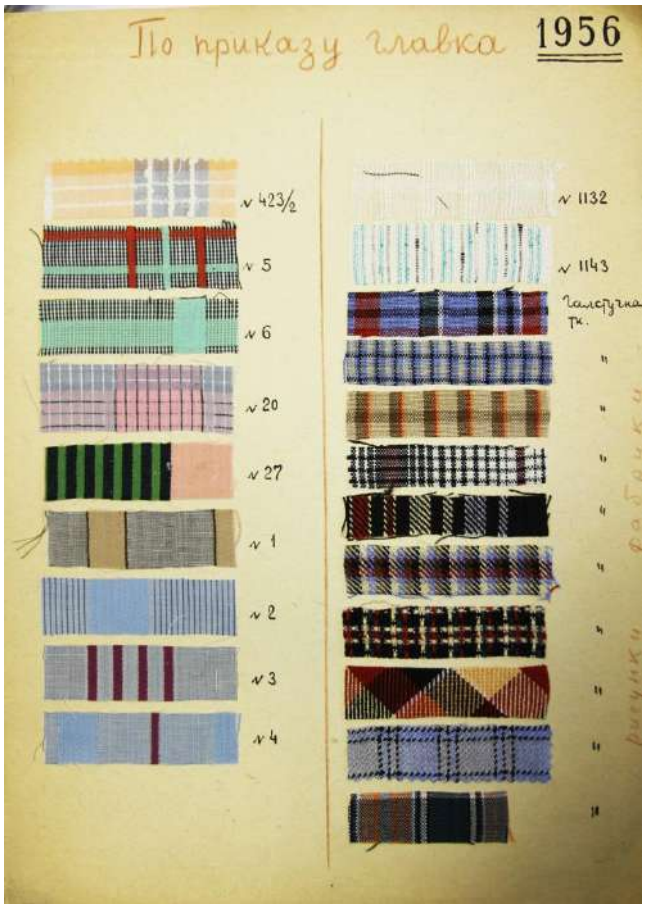
Илл. 62. Образцы зимних тканей из ассортиментного альбома Северной ткацкой мануфактуры, начало XX в. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 63. Образцы летних тканей из ассортиментного альбома Северной ткацкой мануфактуры, конец XIX-начало XX в. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 64. Образцы зимних тканей из ассортиментного альбома Северной ткацкой мануфактуры, конец XIX-начало XX в. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

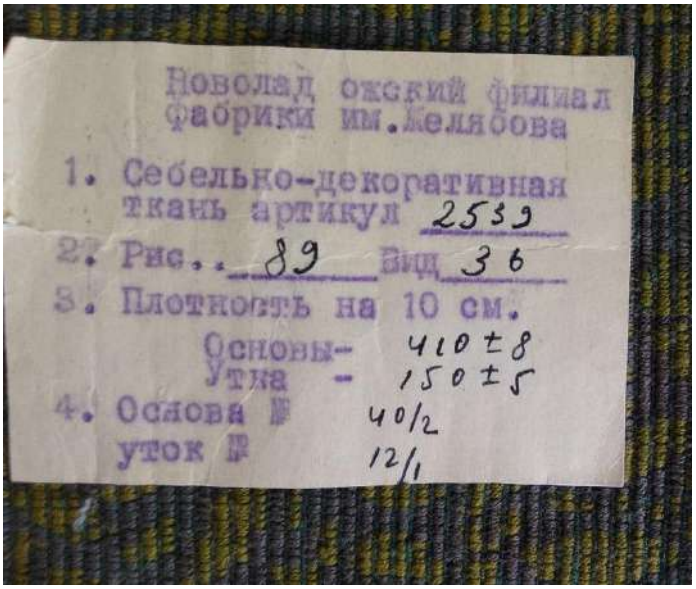
Илл. 65. Альбомы из художественной мастерской фабрики А.И. Желябова, 1920-е гг.
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 66. Образцы ремизных тканей ткацко-красильной фабрики А.И. Желябова, 1954 г.
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург



Илл. 67. Образцы ремизных тканей ткацко-красильной фабрики А.И. Желябова, 1955-1956 гг. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

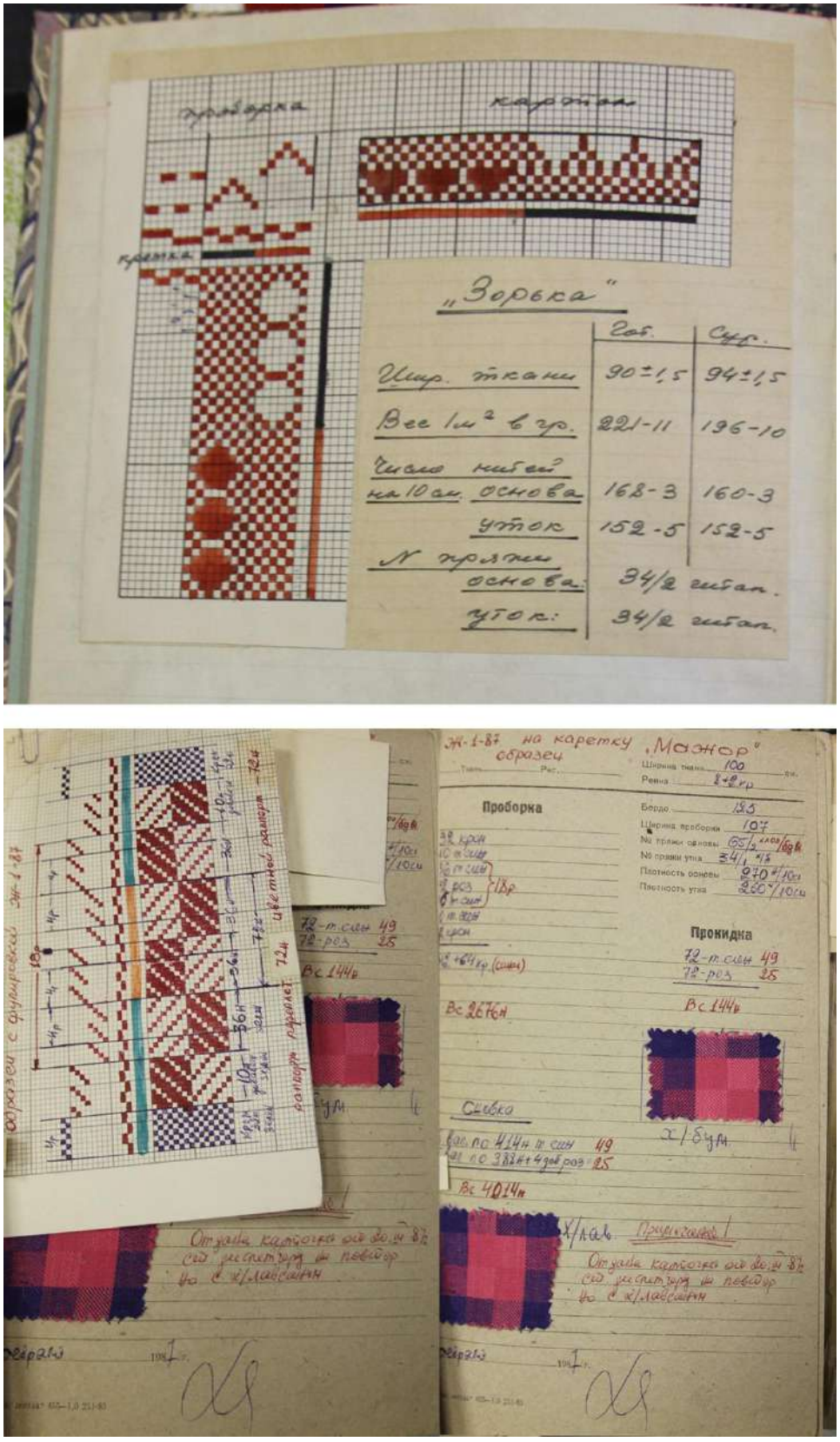
Илл. 68. Образцы клетчатой «шотландки» ткацко-красильной фабрики А.И. Желябова, 1950-1960-е гг. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург



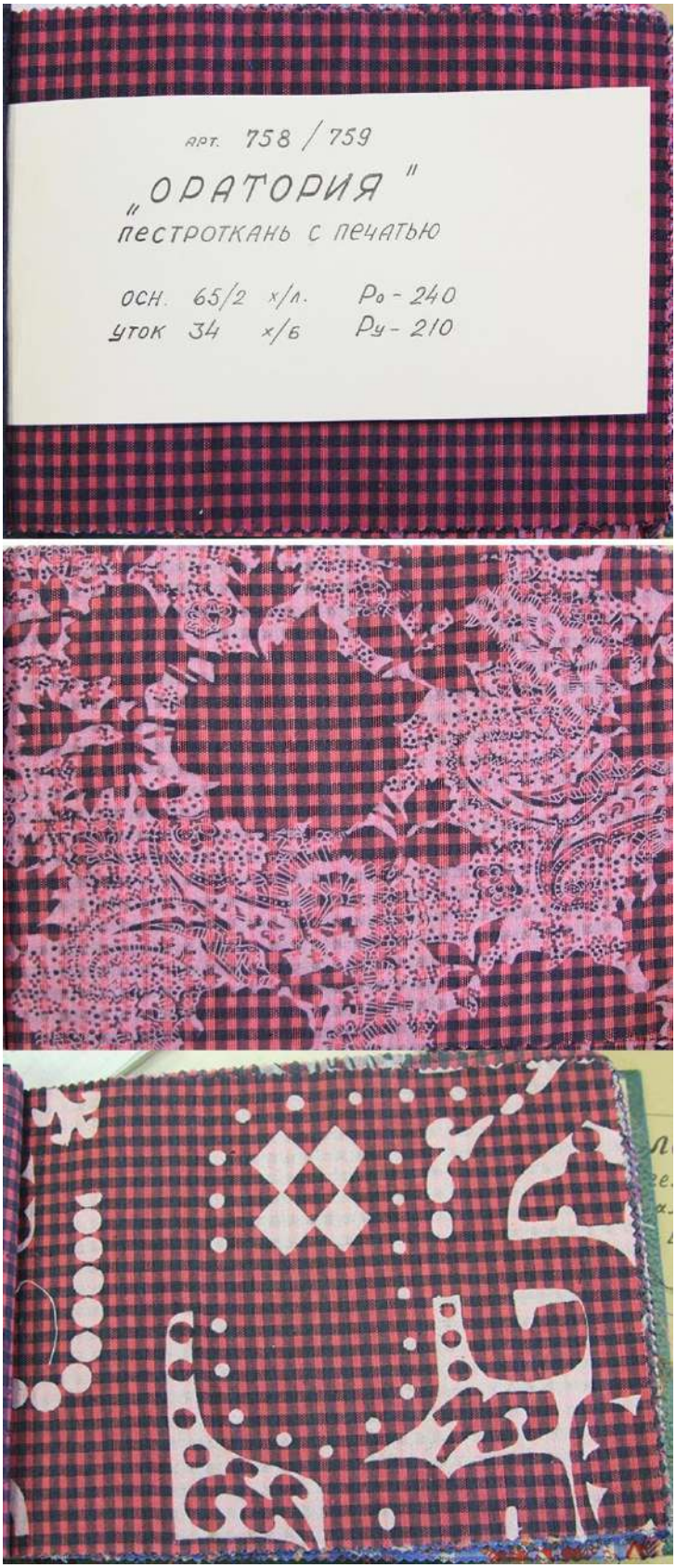
Илл. 69. Мебельно-декоративные ткани Новоладожского филиала ткацко-красильной фабрики имени А.И. Желябова, 1950-1960-е гг., хлопок. Частная коллекция, Санкт-Петербург.

Илл. 70. Заведующий художественной мастерской ткацко-красильной фабрики имени А.И. Желябова Л. Ходоровский и художник В. Мерашкова смотрят образцы ткани «Русь», 1965 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 71. Ткани из ассортимента ткацко-красильной фабрики имени А.И. Желябова, 1970-1990-е гг. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург



Илл. 72. Страницы из ассортиментных альбомов ткацко-красильной фабрики имени А.И. Желябова с расчетом рисунков, 1970-1990-е гг.
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург



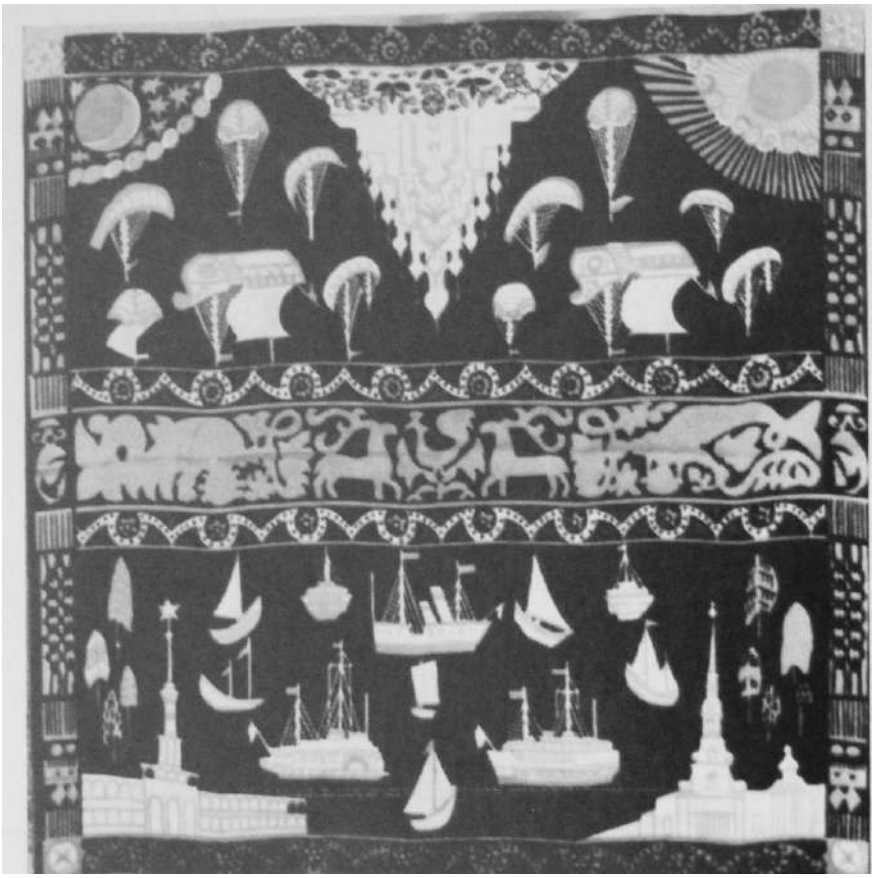
Илл. 73. Экспериментальная ткань «Оратория»: соткана на ткацко-красильной фабрике имени А.Н. Желябова, набивной рисунок выполнен на фабрике имени В. Слуцкой, 1980-1990-е гг. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 74. Экспериментальная ткань «Молодежная»: соткана на ткацко-красильной фабрике имени А.Н. Желябова, набивной рисунок выполнен на фабрике имени В. Слуцкой, 1980-1990-е гг. Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

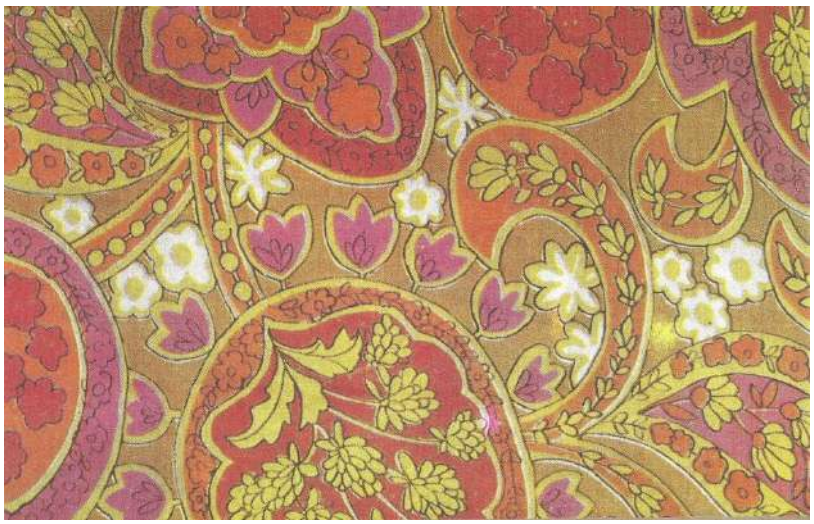
Илл. 75. Ткань для мужских рубашек, выполненная в рамках сотрудничества ткацко-красильной фабрики им. А.И. Желябова и фирмы «Zoll und Zolke» (Германия), 1990-е гг.
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

.

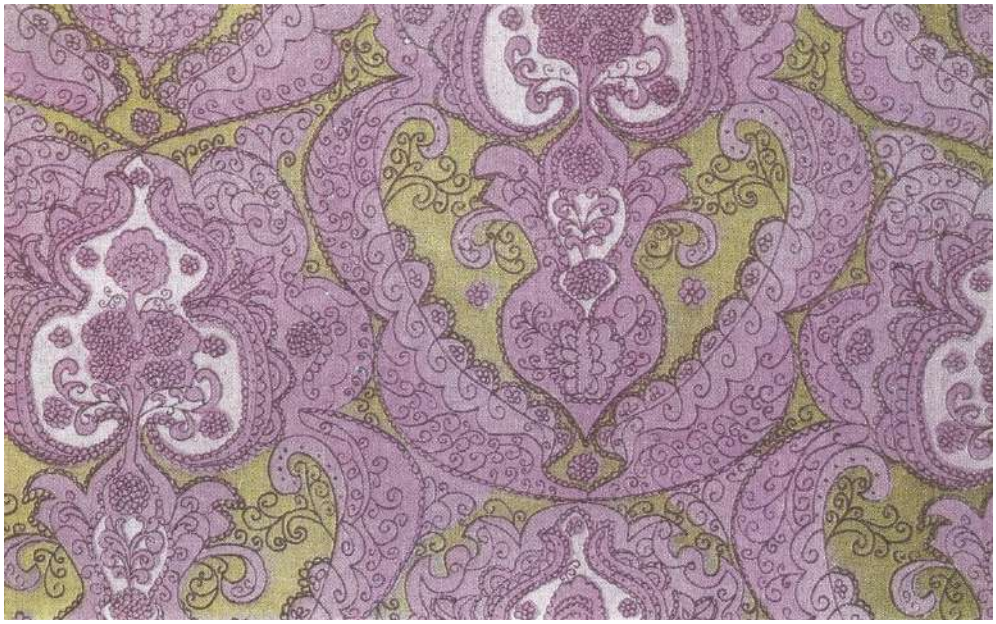
Илл. 76. Декоративная ткань «Нигрина», рисунок «Олени», жаккардовое ткачество, автор рисунка З. Некрасова. Красноярская фабрика тканей, вторая половина XX в.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 77. Платок набивной. Автор рисунка Н. Кирсанова, Комбинат «Красная Роза», Москва, 1965 г.
Источник: Стриженова Т. Наталья Васильевна Кирсанова. М.: Художник РСФСР, 1976



Илл. 78. Сатин, 1967 г., автор рисунка Н. Н. Менкович.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, Ленинград
Источник: Фабрика на взморье. – Л.: Лениздат, 1973



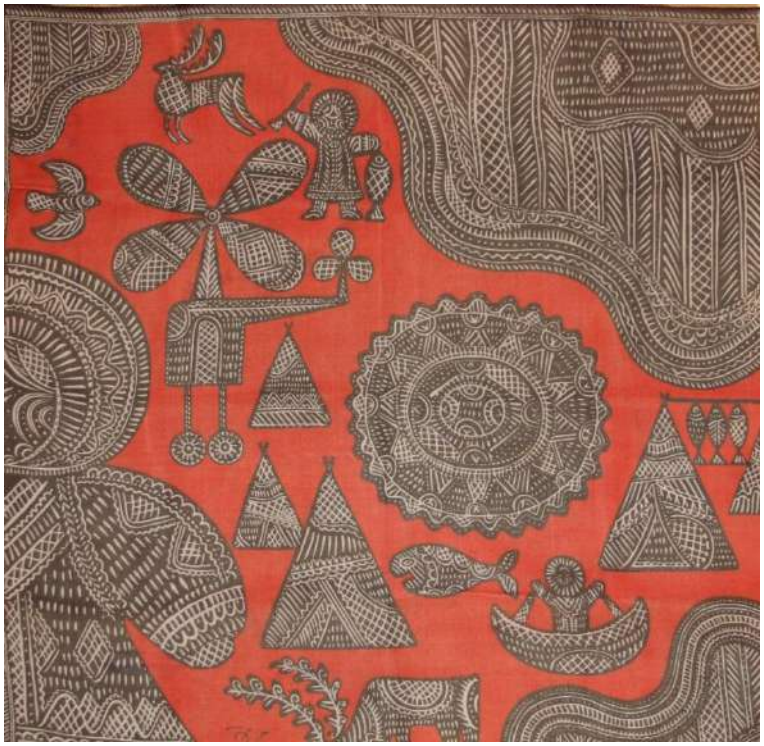
Илл. 79. Маркизет, автор рисунка В.Ф. Громова. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, 1970 г., Ленинград.
Источник: Фабрика на взморье. – Л.: Лениздат, 1973

Илл. 80. Сатин, автор рисунка И.М. Винокурова. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, 1967 г., Ленинград.
Источник: Фабрика на взморье. – Л.: Лениздат, 1973

Илл. 81. Набивной маркизет. Автор рисунка И. Алова, конец 1980-начало 1990-х гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 82. Платок набивной.
Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость», 1960-е гг.
Фото для «паспорта» изделия. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 83. Косынка набивная на тему «Крайний Север», Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость», 1960-е гг. Фото для «паспорта» изделия.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 84. Платок головной на тему «Крайний Север», Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость», 1960-е гг. Автор проекта Ф.И. Лейбович
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 85. Косынка, оформленная ручной росписью на тему «Крайний Север». Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость», 1960-е гг. Фото для «паспорта» изделия.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 86. Платок с этническими мотивами. Совмещение ручной росписи с печатью. Автор рисунка Ф.И. Лейбович. Ленинградское текстильно-галантерейное объединение «Новость», 1960-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 87. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой. Художницы Жаровонкова и Гамбарян, 1935 г. Ленинград. Источник: ЦГАКФФД СПб

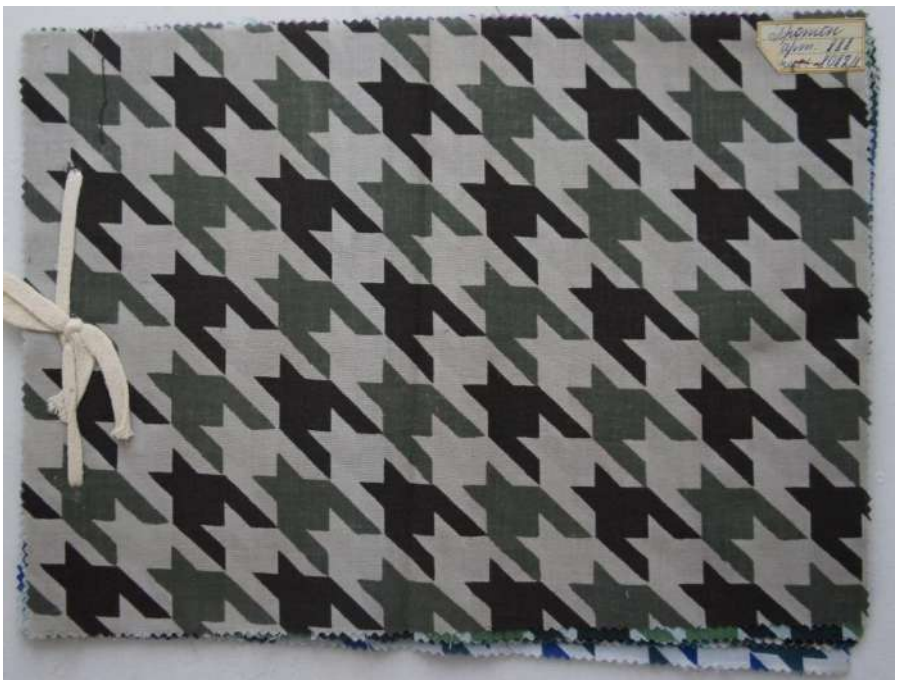
Илл. 88. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой. Художник Ирина Винокурова (справа), удостоенная серебряной медали на ВДНХ, смотрит в цехе фабрики ткань «Курорт», созданную по ее рисунку Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 89. Логотип ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой; хлопок, механическая печать 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 90. Ткани из ассортиментных альбомов ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой, 1960-1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 91. Хлопчатобумажные ткани с набивным рисунком и стойким тиснением, 1960-1970-е гг.
ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 92. Хлопчатобумажная ткань с набивным рисунком, автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой. Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 93. Хлопчатобумажная ткань с набивным рисунком «Протон», автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 94. Маркизет и туаль, оформленные набивными рисунками, 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Частные коллекции, Санкт-Петербург, Москва

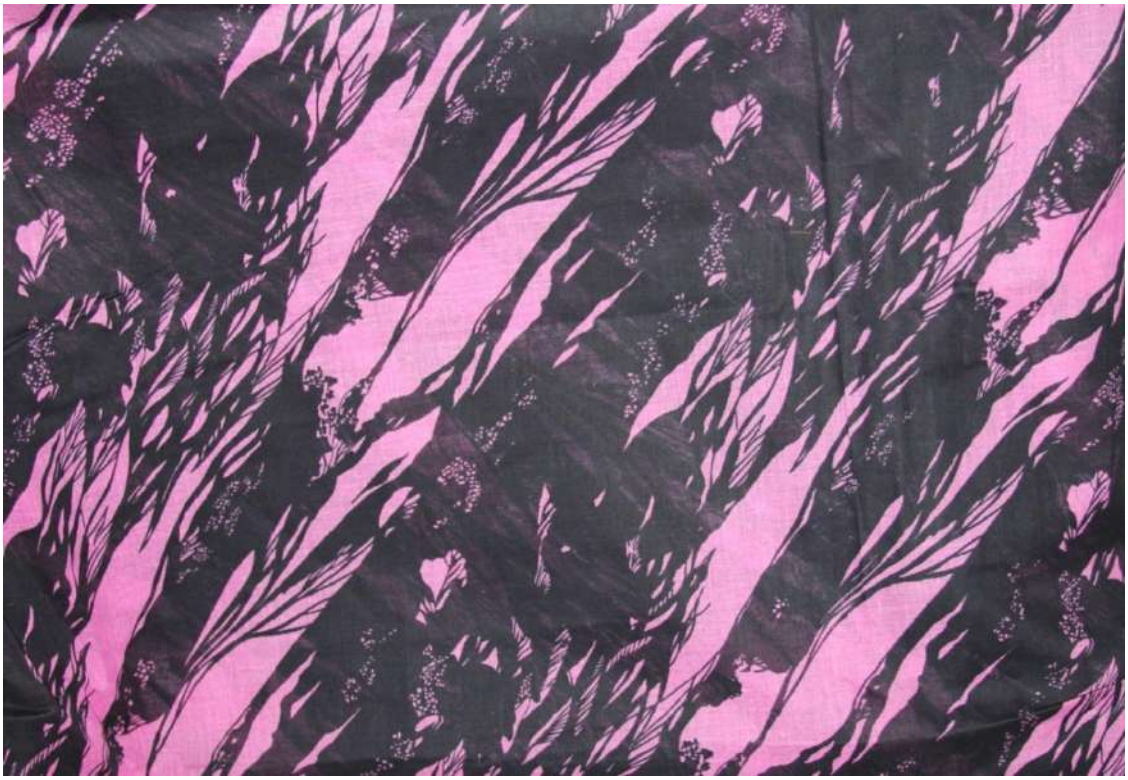
Илл. 95. Детские ткани из ассортимента ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой, 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 96. Детские ткани из ассортимента ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой, 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 97. Детские ткани из ассортимента ситценабивной фабрики имени В. Слуцкой, 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 98. Художники фабрики им. В. Слуцкой Ирина Винокурова (на переднем плане), Николай Сорокин и Нина Менкович просматривают рисунки для тканей, Ленинград, 1968 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 99. Художники Н. Менкевич, С. Бусыгина, И. Винокурова, М. Сизова просматривают рисунки тканей на ситценабивной фабрике имени В. Слуцкой. Ленинград, 1970 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 100. Маркизет с набивным рисунком.
1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Из личной коллекции А.А. Щипакиной, Москва

Илл. 101.Эскизы текстильных рисунков (бумага, гуашь; автор И. Алова) и ткань, произведенная на ситценабивной фабрике имени В. Слуцкой, 1980-1990-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 102. Хлопчатобумажная ткань «Звездная»,
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, 1970-1990-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 103. Хлопчатобумажная ткань с монограммой художника. Автор рисунка И. Алова
1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Частная коллекция, Санкт-Петербург

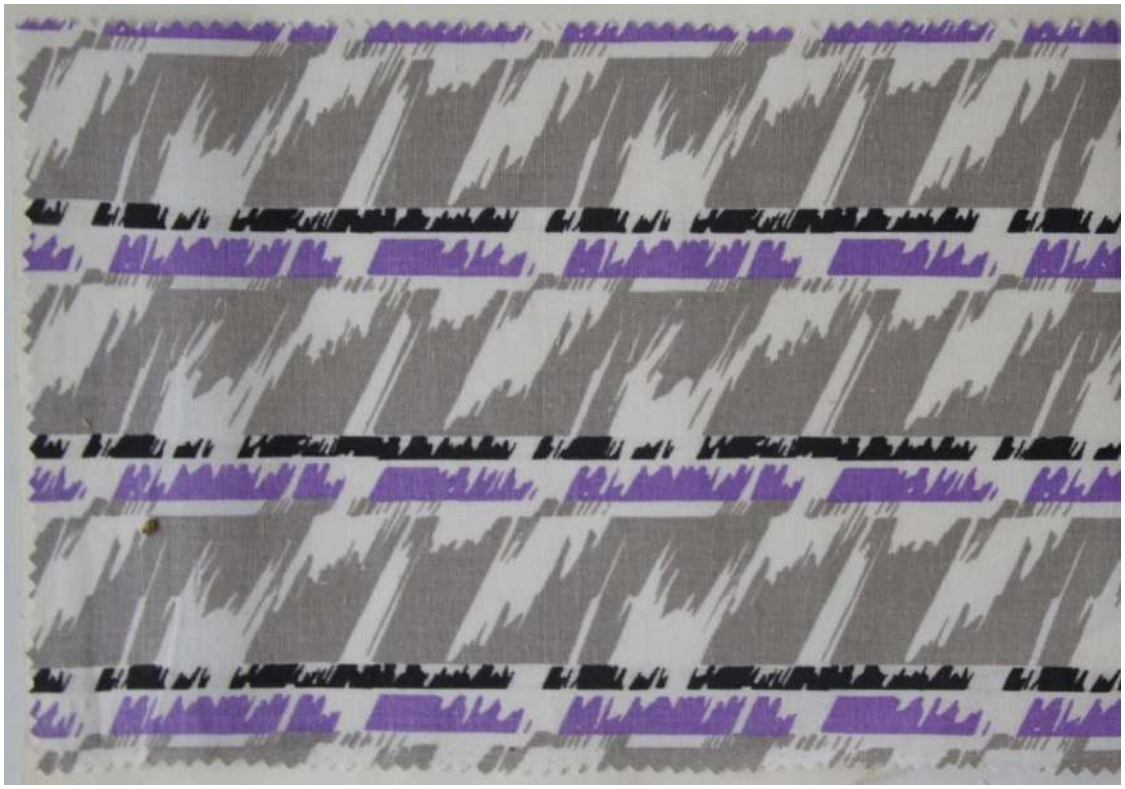
Илл. 104. Набивные хлопчатобумажные ткани. Автор рисунков И. Иконникова
1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 105. Хлопчатобумажные ткани саржевого переплетения с набивными рисунками блестящей пастой, 1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 106. Маркизет с набивным рисунком.
1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Из личной коллекции А.А. Щипакиной, Москва

Илл. 107. Хлопчатобумажные ткани саржевого переплетения с набивным рисунком, 1980-1990-е гг.
ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

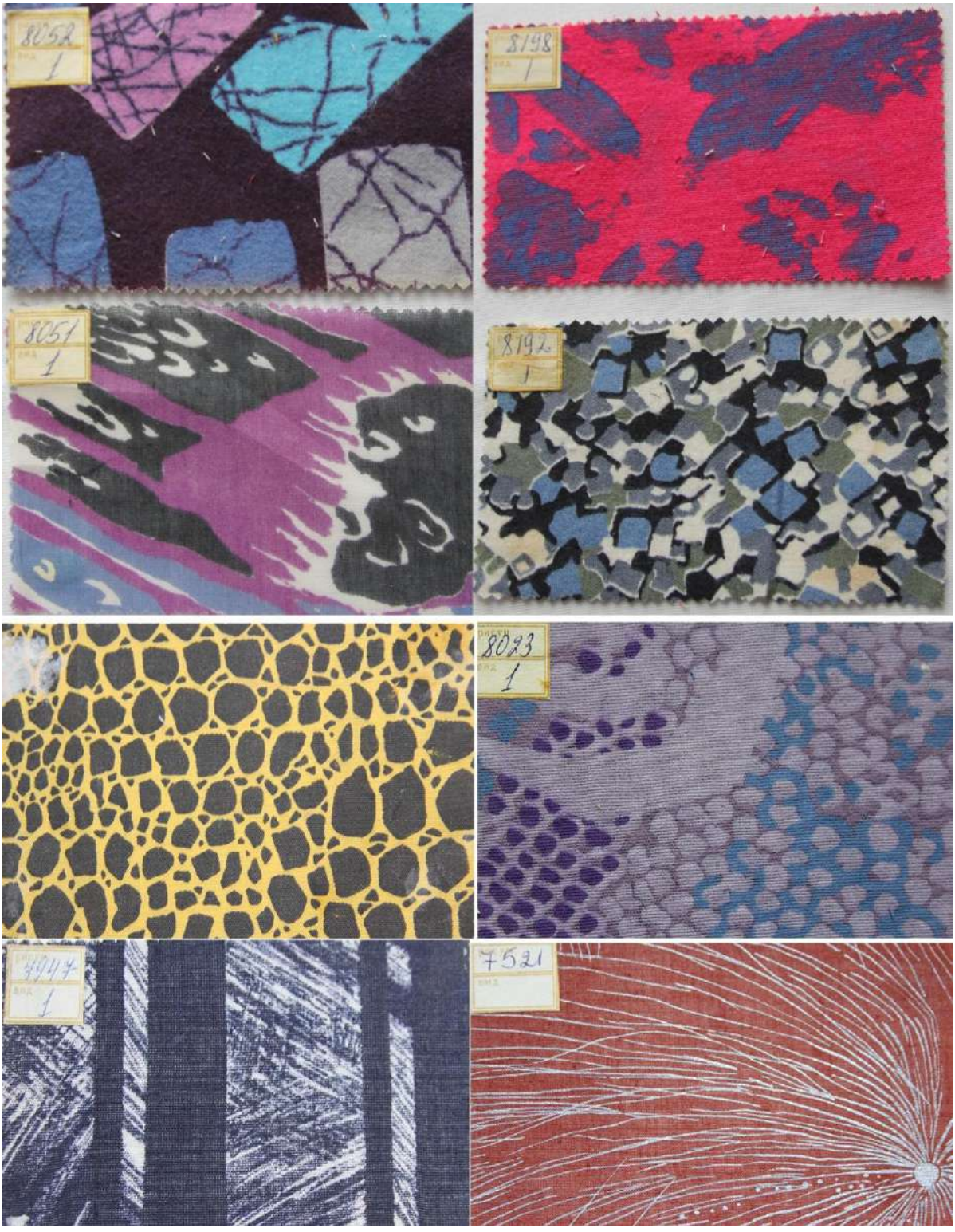
Илл. 108. Костюмно-плательная ткань. Автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



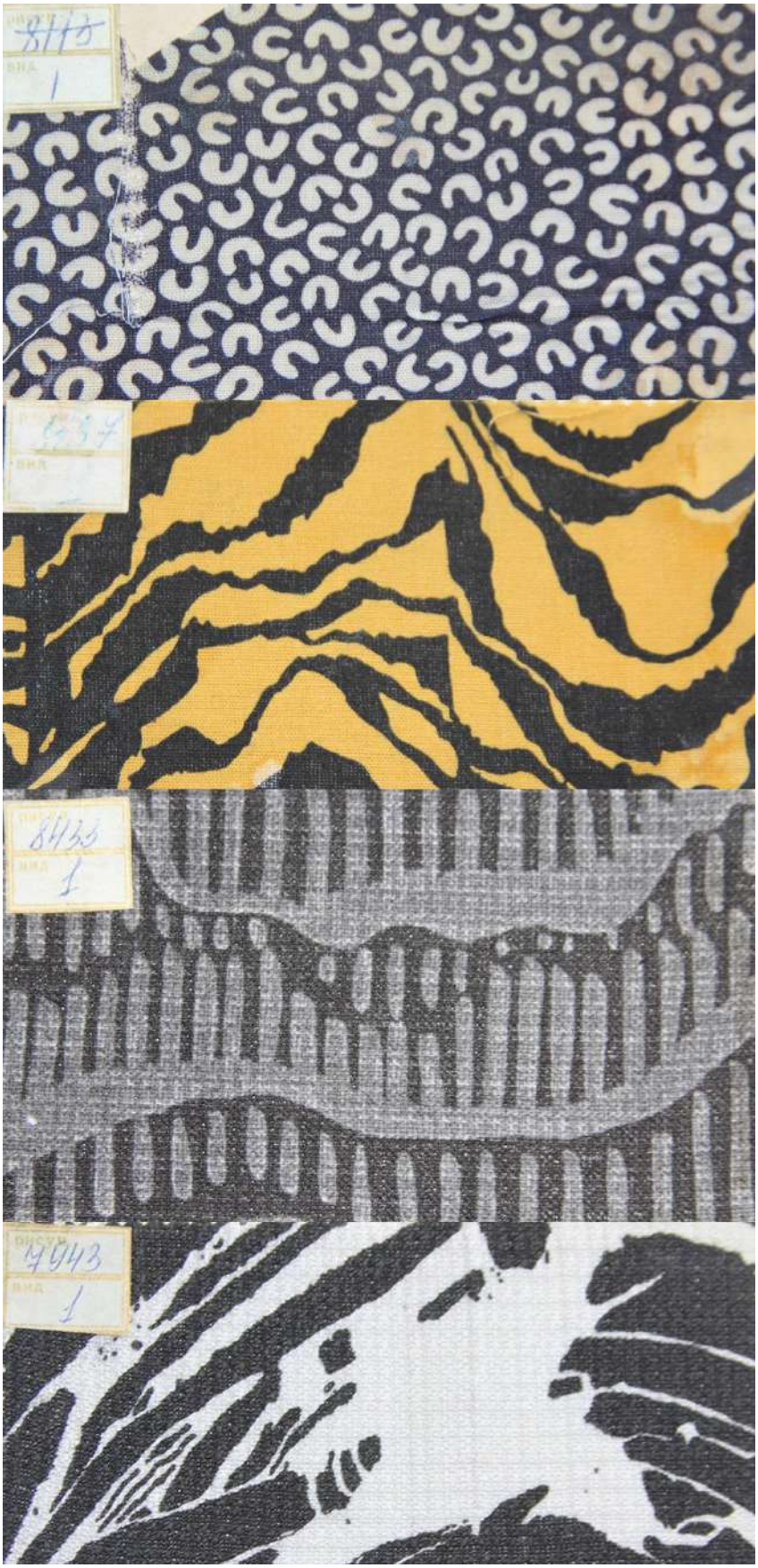
Илл. 109. Ткань набивная. Автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 110. Ткань «Невская волна». Автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 111. Ткань набивная. Автор рисунка И. Алова. 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

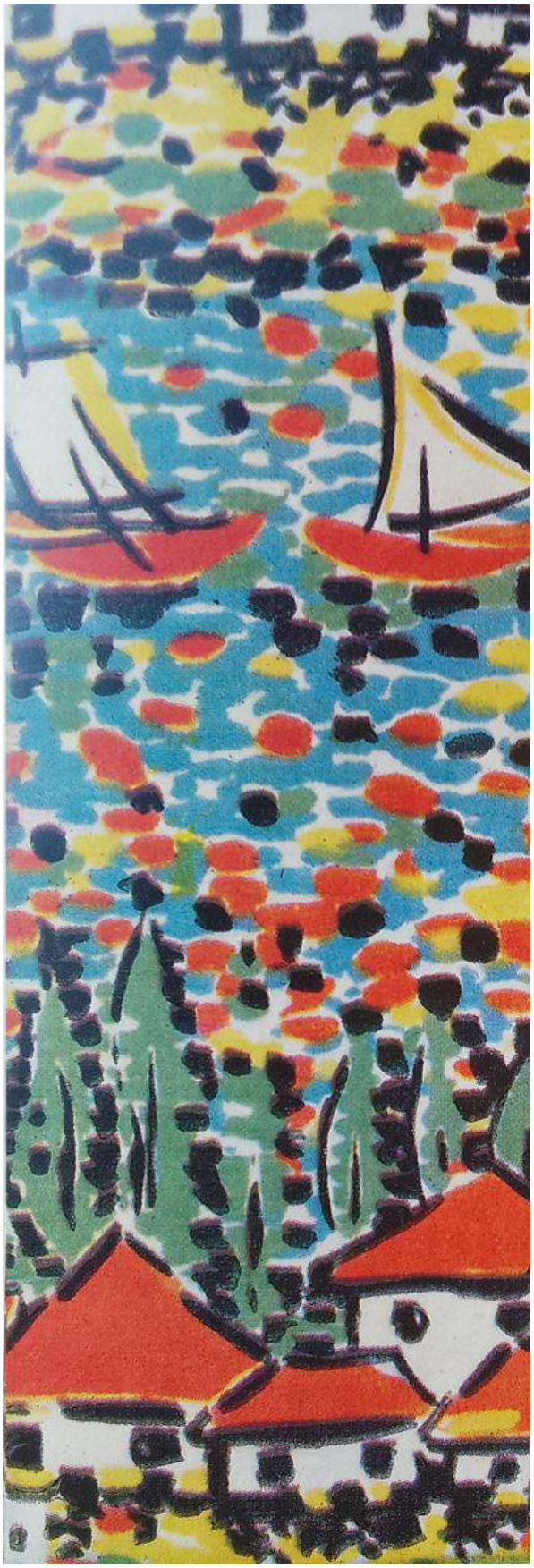


Илл. 112. Образцы тканей, оформленных риснуками на основе биологических структур.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, 1980-1990-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 113. Образцы тканей, оформленных рисунками на основе биологических структур.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой, 1980-1990-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 114. Хлопчатобумажные ткани, оформленные по эскизам И. Иконниковой. 1980-1990-е гг.
Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 115. Ткань летней группы «Чио-Чио-Сан», оформленная рисунком по проекту Н. Абрамовой, колорист М. Качурин, 1961 г. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой
Источник: Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей. – М.: Экономика, 1964

Илл. 116. Набивная ткань с рисунком на тему «60 лет Октября»
фабрика и автор рисунка не известны
Из личной коллекции Н.А. Мальгуновой, Санкт-Петербург

Илл. 117. Хлопчатобумажная набивная ткань с изображением парусных судов. Последняя четверть XX в. СССР. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 118. Ткань с набивным рисунком, 1980-1990-е гг. Ситценабивная фабрика имени В. Слуцкой. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 119. Художники Н.Е. Сорокин и Н.Л. Ратина просматривают рисунки, подготовленные к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов
Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Ленинград, 1957 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 120. Сувенирный платок с символикой VI Фестиваля молодежи и студентов, Ленинградское производственное объединение «Новость», 1950-1960-е гг.
Фото для «паспорта изделия», частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 121. Сувенирные платки с символикой VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, 1957 г. Частное собрание, Санкт-Петербург

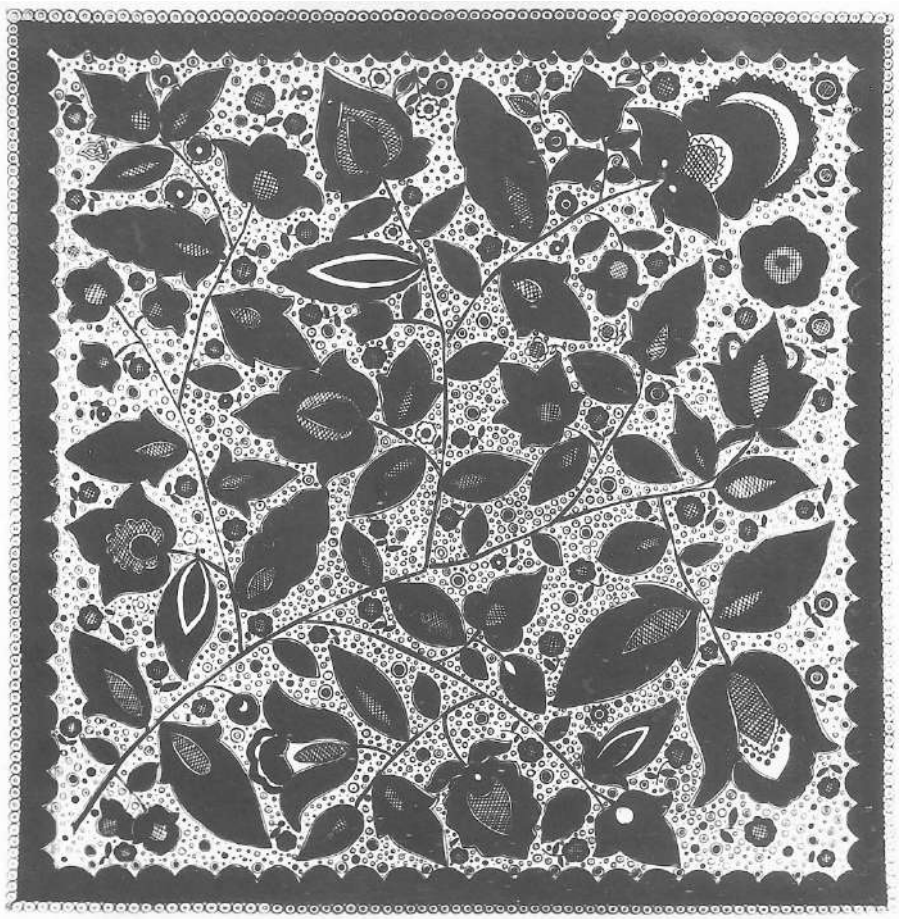
Илл. 122. Художники Н. Абрамянц и Э. Фокина обсуждают рисунки сувенирных платков, которые были спроектированы к 50-летию Советской власти
Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой, Ленинград, 1966 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 123. На фабрике художественного оформления тканей, Ленинград, 1948 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 124. Разрисовщицы В. Леушева и Г. Бурлакова
Участок художественной разрисовки тканей, Ленинград, 1963 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 125. Разрисовщица А. Смирнова. Фабрика художественной росписи тканей
Ленинград, 1963 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

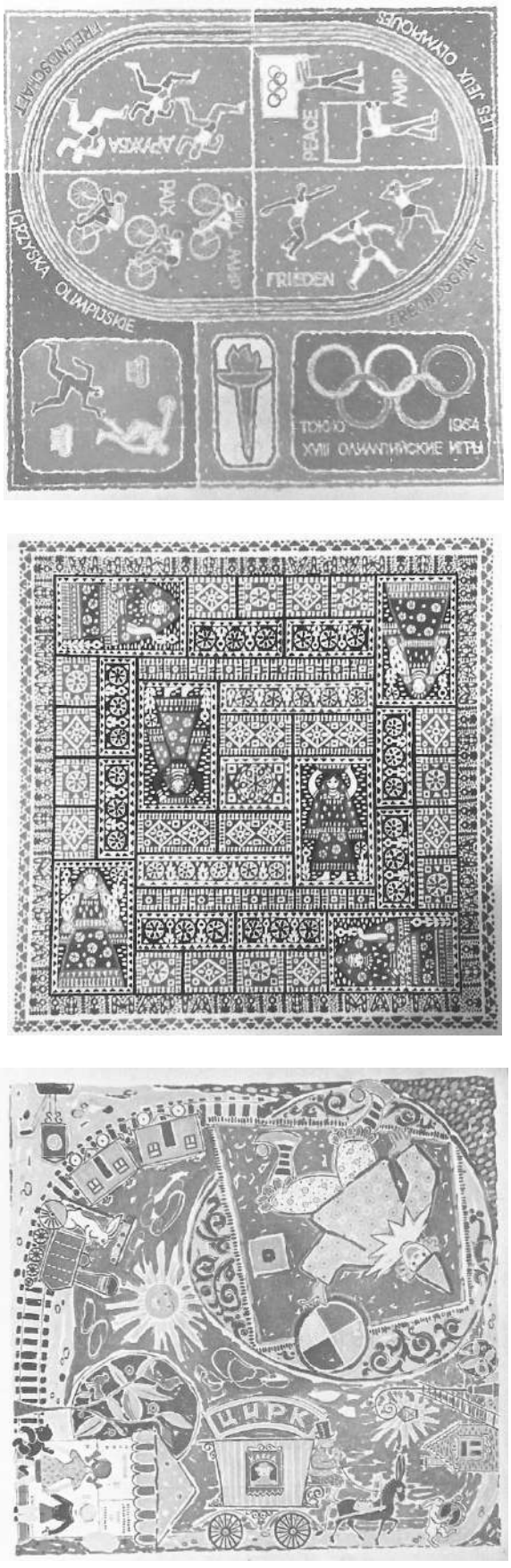
Илл. 126. Ленинградское производственное объединение «Новость», 1973 г.
Разрисовщицы А. А. Бычковская и В. Г. Абросимова за оформлением крепдешиновых платков
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 127. Платок с растительными мотивами. Фабрика художественной росписи тканей
Ленинград, 1960-е гг. Фото для паспорта изделия
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 128. Ленинградское производственное объединение «Новость», 1973 г.
Участок художественной росписи тканей
Источник: ЦГАКФФД СПб

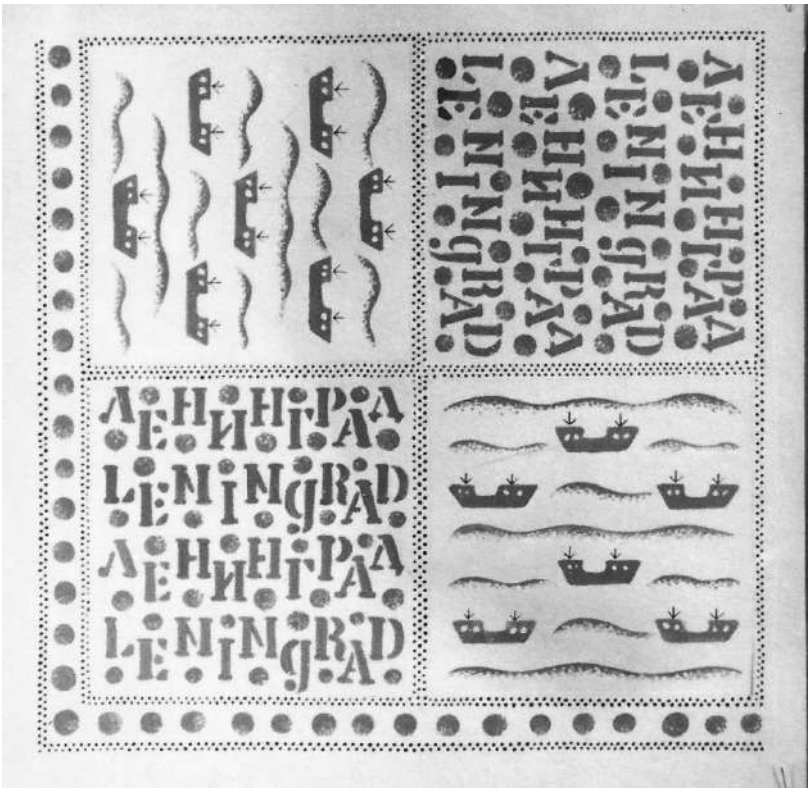
Илл. 129. Сувенирные латки с городскими мотивами. Фабрика художественной росписи тканей Ленинград, 1960-е гг. Фото для «паспортов изделий»
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 130. Платки, выпущенные в 1960-е гг. фабрикой художественной росписи тканей Ленинград, Фото для «паспортов изделий»
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 131. Сувенирный платок «Золотая гостиная» из Серии «Эрмитаж»
Автор проекта Н. Михайлова Ленинградское производственное объединение «Новость», 1970-е гг.
Государственный Русский музей. Источник: Ковалева Н.И. От памятного платка к текстильному сувениру. Сюжетные платки в собрании Русского музея//Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. – СПб.: Русский музей. 2019

Илл. 132. Сувенирный платок, фотофильмпечать, штапель
Ленинградское производственное объединение «Новость» 1970-е гг.
Частое собрание, Санкт-Петербург

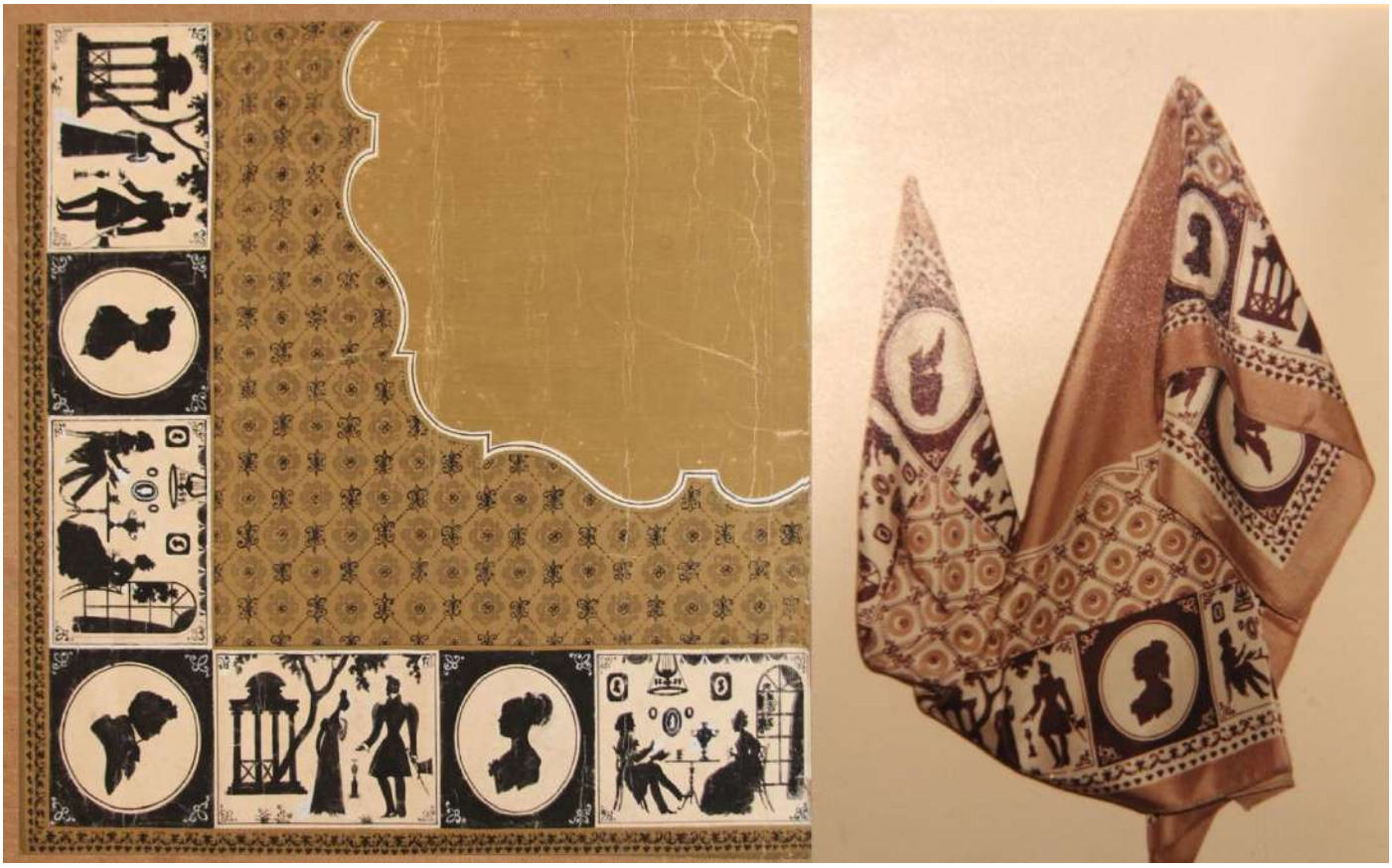


Илл. 133. Сувенирный платок, фотофильмпечать, 1960-е гг.
Автор проекта Ф.И. Лейбович. Фото для «паспорта изделия»
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 134. Сувенирный платок, фотофильмпечать, 1960-е гг.
Автор проекта Ф.И. Лейбович. Фото для «паспорта изделия»
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 135. Эскиз платка «Любит-не любит», бумага, тушь. 1960-е гг. Автор Ф.И. Лейбович
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 136. Эталонный образец по эскизу «Любит-не любит» (фрагмент), выполненный Ф.И. Лейбовичем Шелк, холодный батик, 1960-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

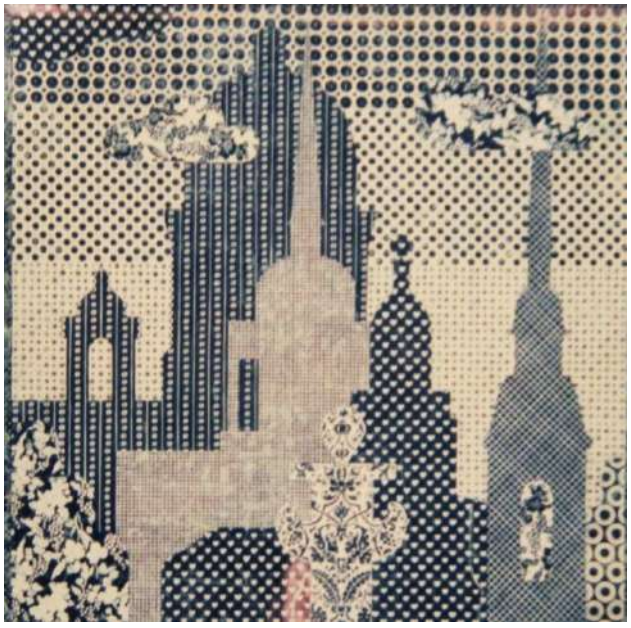


Илл. 137. Ф.И. Лейбович. Эскиз платка «Евгений Онегин» (четверть изделия; бумага, гуашь) и шелковый платок, произведенный объединением «Новость» в 1960-1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 138. Платок с рисунком на тему «Дамы и кавалеры» (вариант 1), шелк, фотофильмпечать.
Автор проекта Ф.И. Лейбович. Производственное объединение «Новость», 1960-1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 139. Платок «Дамы и кавалеры» (вариант 2, фрагмент и общий вид), шелк, фотофильмпечать
Автор проекта Ф.И. Лейбович. Производственное объединение «Новость», 1960-1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 140. Эскиз платка «Петербург» (четверть изделия; бум., гуашь; автор Ф.И. Лейбович) и заключения выставкомов, зафиксированные на обратной стороне эскиза
Производственное объединение «Новость», 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

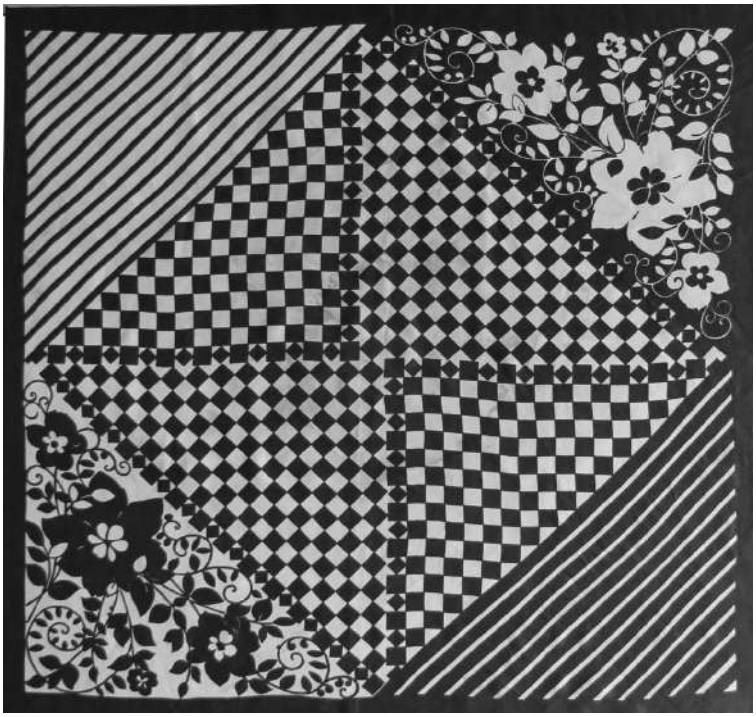


Илл. 141. Ф.И. Лейбович проект платка «Ситцевый Петербург», коллаж из обоев
Ленинградское Производственное объединение «Новость», 1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 142. Эталонный образец платка для театрального фестиваля, печать с росписью, шелк
Автор Ф.И. Лейбович. 1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 143. Сувенирный платок для чемпионата Европы по хоккею среди юниоров; штапель, фотофильмпечать, 1973 г.
Ленинградское производственное объединение «Новость». Автор проекта Ф. И. Лейбович
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 144. Платок набивной, фотофильмпечать, 1970-1980-е гг. Ленинград
Фото для «паспорта изделия» Производственное объединение «Новость»
Частная коллекция, Санкт-Петербург

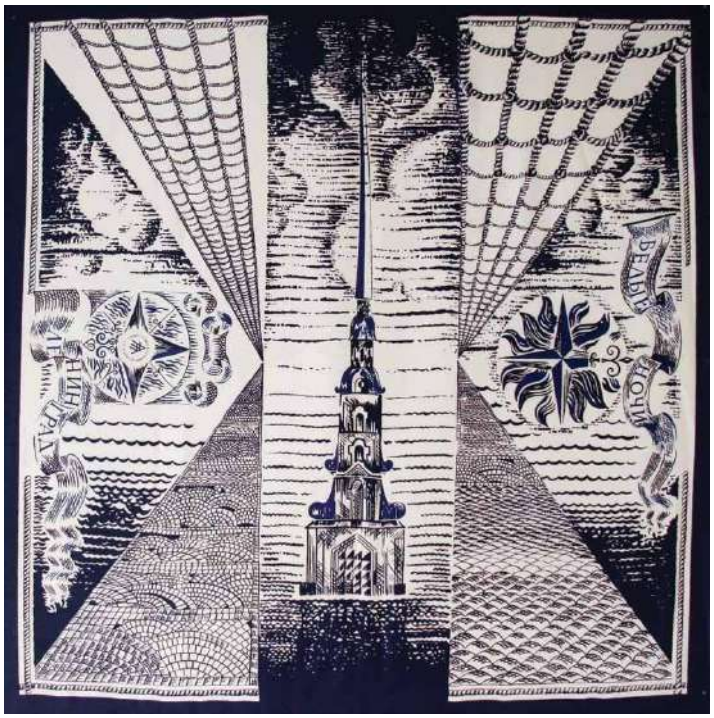


Илл. 145. Платок набивной; шелк, фотофильмпечать, 90х90см. 1980-е гг.
Автор проекта Б.Г. Мигаль. Производственное объединение «Новость»
Коллекция Т.В. Слёзиной, Санкт-Петербург

Илл. 146. Шарф кашне, искусственный шелк, фотофильмпечать, 1980-е гг.
Автор проекта Б.Г. Мигаль. Производственное объединение «Новость»
Коллекция Т.В. Слёзиной, Санкт-Петербург

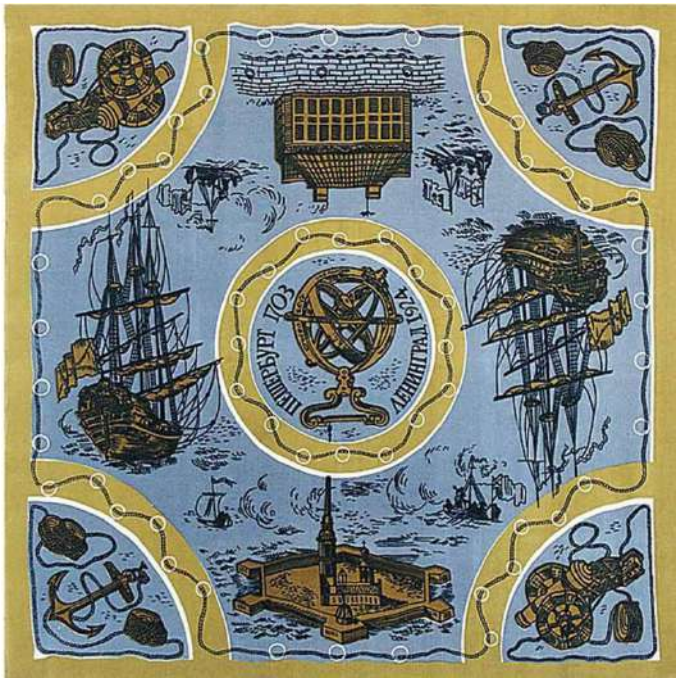
Илл. 147. Шарф кашне, шерсть, фотофильмпечать, 1980-е гг.
Автор проекта Б.Г. Мигаль. Ленинградское производственное объединение «Новость»
Коллекция Т.В. Слёзиной, Санкт-Петербург

Илл. 148. А.М. Кардашев. Проект сувенирного платка для Ленинградского производственного объединения «Новость», бумага, гуашь, 1970-е гг.
Фото предоставлено художником



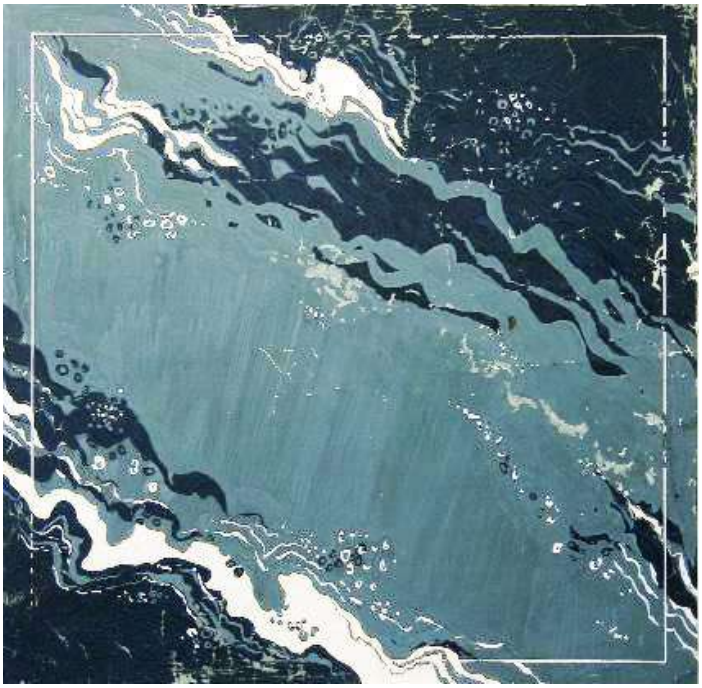
Илл. 149. Сувенирный платок, шелк, фотофильмпечать. Автор проекта А.М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость». 1970-1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 150. Сувенирный платок «Все флаги в гости будут к нам». Шелк, фотофильмпечать.
Автор проекта А.М. Кардашев. Ленинградское производственное объединение «Новость», 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург



Илл. 151. Сувенирные платки, выполненные по проектам А.М. Кардашева Ленинградским производственным объединением «Новость»
Шелк, фотофильмпечать, 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 152. Платок «Ледоход»; шелк, фотофильмпечать. Автор проекта А.М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость». 1970-1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

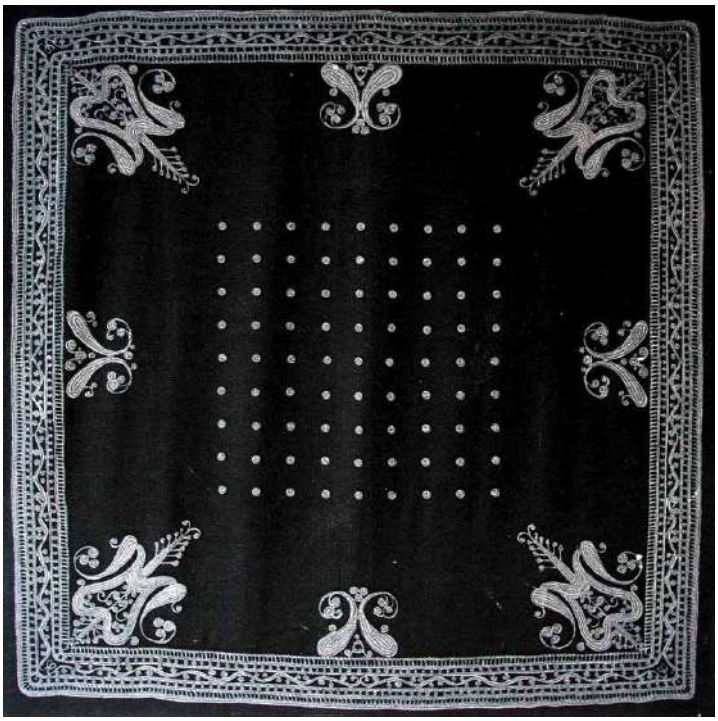


Илл. 153. А.М. Кардашев. Проект платка «Нева»
Ленинградское производственное объединение «Новость», бумага, гуашь; 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 154. Косынка «Чернышев мост», синтетика, фотофильмпечать. Автор проекта А.М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость», 1970-1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 155. Платок «Белые ночи». Автор проекта А. М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость», 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 156. Платок «Дагестанский», шелк, фотофильмпечать. Автор проекта А.М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость», 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

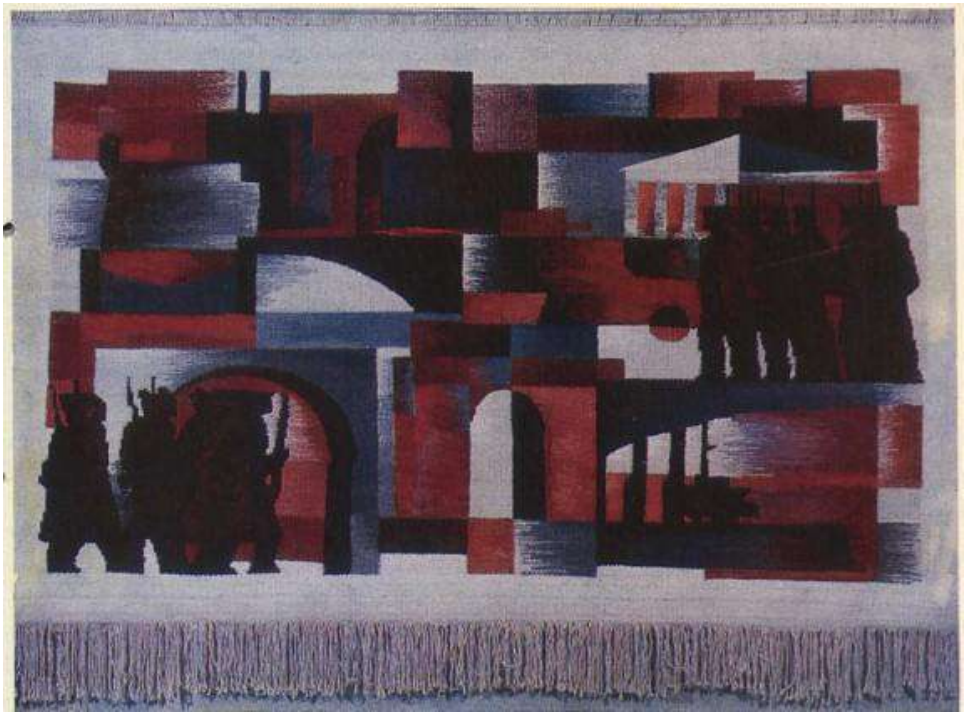


Илл. 157. Платок «Армянский», штапель, фотофильмпечать. Автор проекта А. М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость», 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 158. Платок «Самарканд», фотофильмпечать. Автор проекта А. М. Кардашев
Ленинградское производственное объединение «Новость», 1980-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

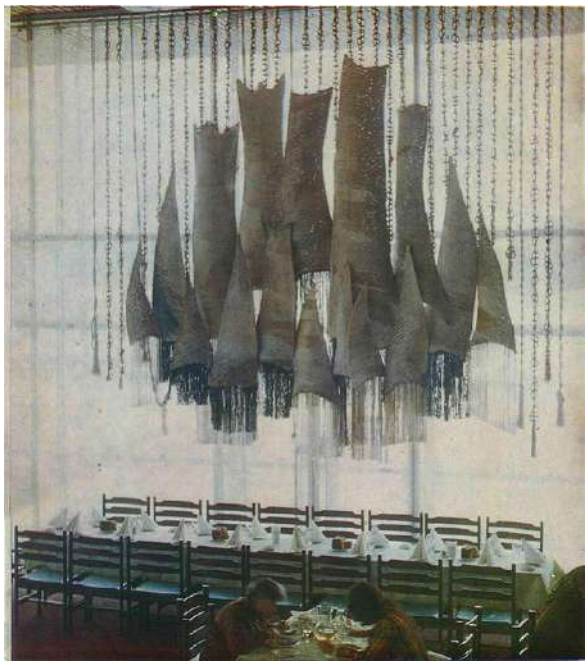
Илл. 159. Платки из детского ассортимента Ленинградского производственного объединения «Новость» 1980-е гг. Автор проектов А. М. Кардашев
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 160. «Синий гобелен» в интерьере гостиницы «Ленинград», шерсть, шпалерное ткачество. Авторы-исполнители: Н. Моисеева, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько, 1971
Источник: Жоголь Л.Е. *Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий*. – Киев: Будівельник, 1978



Илл. 161. Н.А. Моисеева. «Город Революции», гобелен.
Источник: Мельникова Н.В. Монументально-декоративный текстиль//Советское декоративное искусство. 1945-1975. – М: Искусство, 1989

Илл. 162. Выставка произведений декоративно-прикладного искусства, графики и живописи в Ленинградском отделении Союза художников, 1980-е
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 163. Н.Е. Ереемева. Объемно-пространственный гобелен «Паруса» в интерьере Речного вокзала, Ленинград, 1973

Илл. 164. В.П. Гусаров за работой, 1969, Ленинград
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 165. Л.А. Романова, В.П. Гусаров
Гобелен «Охота» (фрагмент) из цикла «Воспоминания о Павловске», 1979-1982
Фото Ю.В. Гусаровой

Илл. 166. Л.А. Романова, В.П. Гусаров
Гобелен «Венера» из цикла «Воспоминания о Павловске», 1979-1982
Фото Ю.В. Гусаровой

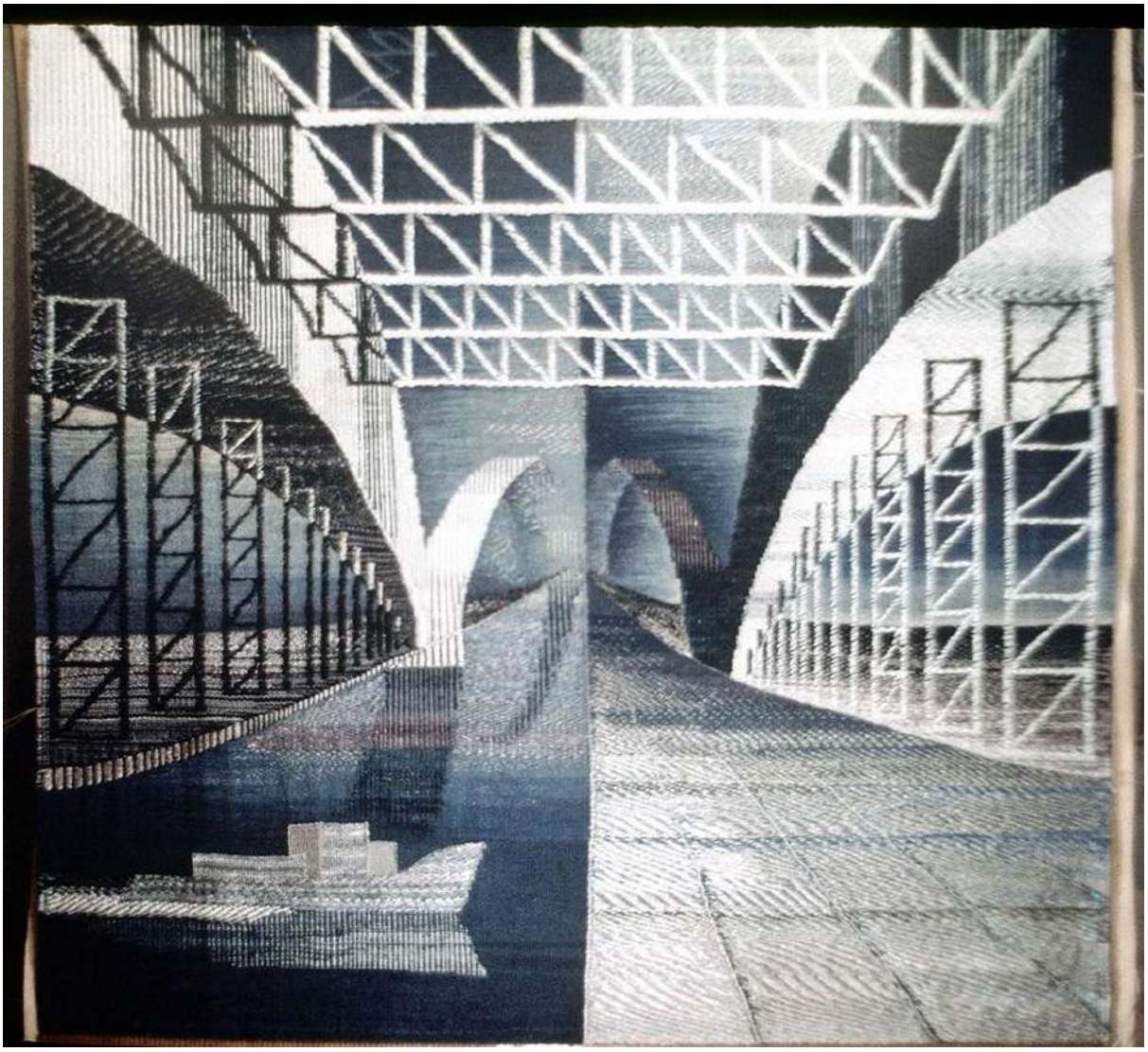
Илл. 167. М. Хемингссон. «Магические письмена»
Ручное ткачество, шерсть, синтетика, 1970-е Швеция
Источник: www.bukowskis.com

Илл. 168. Ф. Якубаускас. «Сакура зимой» (фрагмент), ручное ткачество, Литва
Источник: https://irinadvorkina.livejournal.com/61375.html

Илл. 169. Б.Г. Мигаль. «Гимн», ручное ткачество, 1976
Источник: http://borismigal.ru

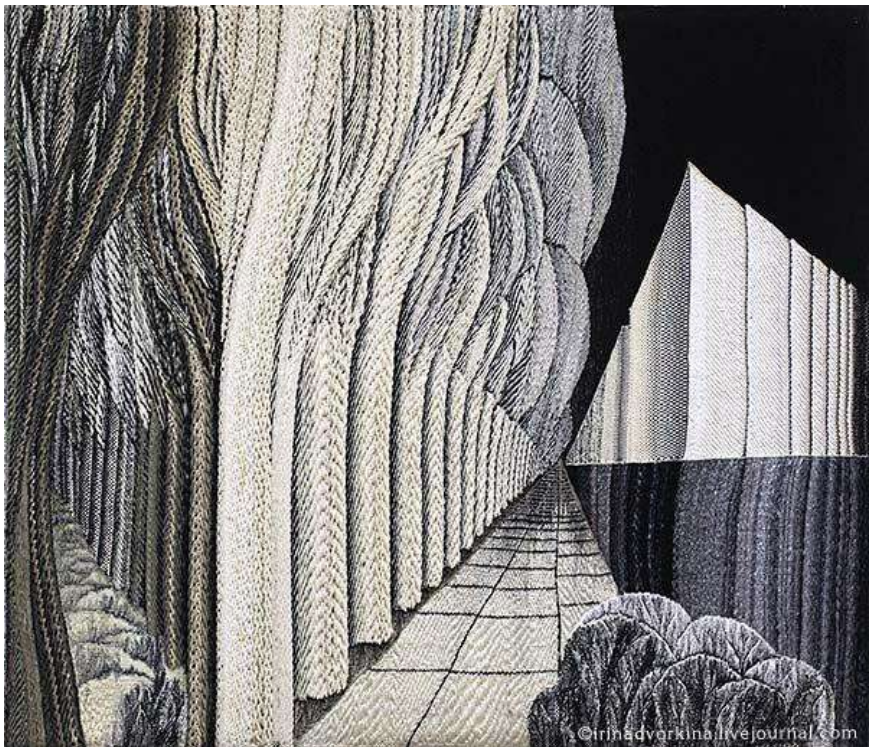
Илл. 170. Б.Г. Мигаль. «Путь», ручное ткачество, 1977
Источник изображения: http://borismigal.ru

Илл. 171. Б.Г. Мигаль. «Завод», ручное ткачество, 1978 г.
Источник: http://borismigal.ru



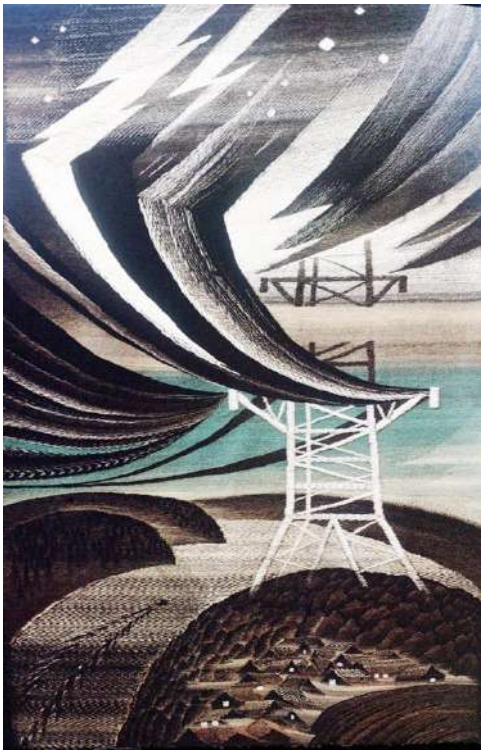
Илл. 172. Б.Г. Мигаль. «Мост», ручное ткачество, 1981 г.
Источник: http://borismigal.ru

Илл. 173. Н.В. Кирсанова. «Вечер на окраине», ручное ткачество. Москва, 1965 г.
Источник: Стриженова Т. Наталья Васильевна Кирсанова. – М.: Художник РСФСР, 1976



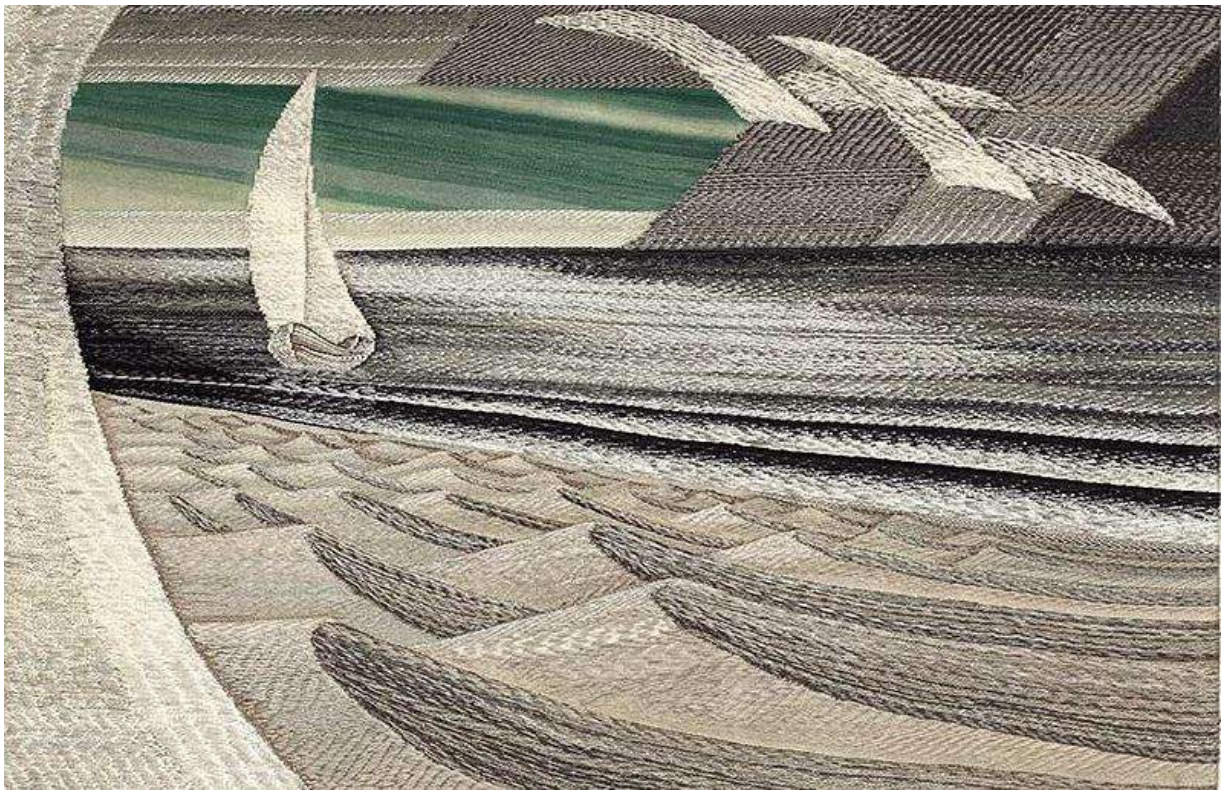
Илл. 174. Б.Г. Мигаль «Окраина», лен, шерсть, ручное ткачество. 1984.
Источник изображения: https://irinadvorkina.livejournal.com/70871.html

Илл. 175. Н.В. Кирсанова. Гобелен «Геометрический». Москва, 1967 г.
Источник: Стриженова Т. Наталья Васильевна Кирсанова. – М.: Художник РСФСР, 1976



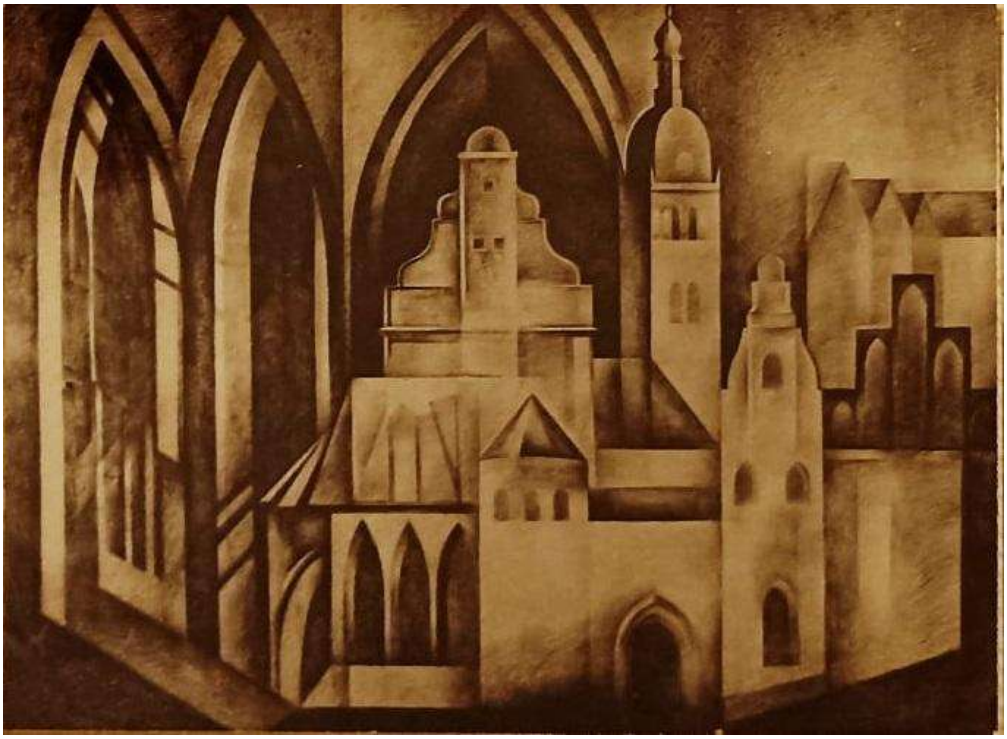
Илл. 176. Б.Г. Мигаль Гобелен «Энергия – миру». Ленинград, 1987 г.
Источник изображения: http://borismigal.ru

Илл. 177. Гобелены Б.Г. Мигаля из серии «Зеленый луч» в экспозиции выставки Конюшенный корпус Елагиноостровского дворца-музея, 2013 г.
Источник: https://irinadvorkina.livejournal.com/70871.html

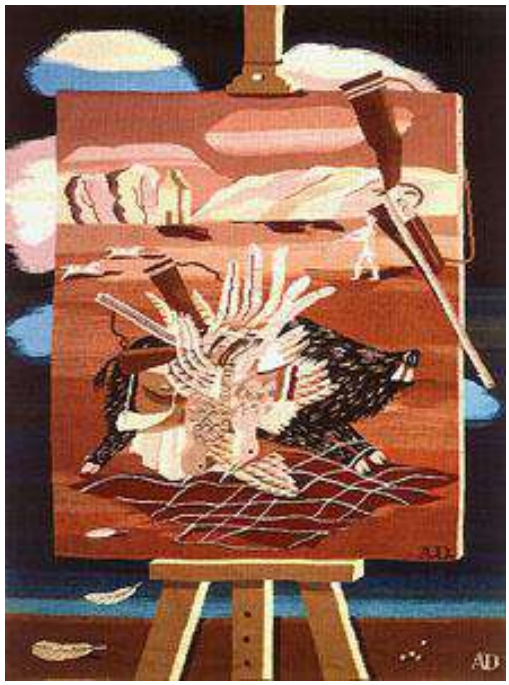


Илл. 178. Б.Г. Мигаль. Гобелен из серии «Зеленый луч»
Синтетика, шерсть, ручное ткачество.1985-1987 гг.
Источник: https://irinadvorkina.livejournal.com/70871.html

Илл. 179. С.А. Бусыгина. Эскиз гобелена «Прибалтика»
(одна восьмая часть), бум., кар., конец 1980-х гг.
Фото предоставлено художницей



Илл. 180. С.А. Бусыгина. Эскиз гобелена «Прибалтика»
(одна восьмая часть), бум., кар., конец 1980-х гг.
Фото предоставлено художницей



Илл. 181. А.С. Давыдова. «Охота»; ручное ткачество, шерсть; 1980 г.
Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства. Москва
Источник: Алла Давыдова. Ткань времени. – СПб: НП-ПРИНТ, 2007

Илл. 182. А.С. Давыдова. «Воспоминания о Херсонесе», ручное ткачество. 1985 г.
Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, Москва
Источник: Алла Давыдова. Ткань времени. – СПб: НП-ПРИНТ, 2007

Илл. 183. А.С. Давыдова. «Фрагменты», ручное ткачество, 540х340см. 1985 г.
Источник: Алла Давыдова. Ткань времени. – СПб: НП-ПРИНТ, 2007

Илл. 184. А.С. Давыдова. «Слава Петербургу», ручное ткачество, 300х800см. 1987 г.
Источник: Алла Давыдова. Ткань времени. – СПб: НП-ПРИНТ, 2007

Илл. 185. Н.В. Першина. Эскиз гобелена «Белые сны»
для Красного зала гостиницы «Пулковская», 1987 г.
Источник изображения: https://artchive.ru/PershinaNV

Илл. 186. Н.В. Першина, Е. Дорожкина, М.В. Качалов. «Связь времен», ручное ткачество, 2018 г.
Источник изображения: https://artchive.ru/PershinaNV

Илл. 187. Г.Б. Бушуева. «Осенний парк» (центральная часть триптиха), ручное ткачество, 1988 г.
Фото Г.Б. Бушуевой

Илл. 188. Интерьер кают-компании лихтеровоза «Севморпуть» с гобеленом «Осенний парк».
Фото Г.Б. Бушуевой

Илл. 189. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса для ДК Ленсовета в Ленинграде
Бумага, акварель, 1960-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 190. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса для ДК Ленсовета в Ленинграде (вариант)
Бумага, акварель; 1960-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 191. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса для гостиницы «Россия» в Ленинграде
Бумага, акварель, 1960-1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 192. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса для ресторана «Русь» в Череповце (фрагмент с печатью КДПИ и часть композиции), бумага, акварель, 1960-1970-е гг. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 193. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса; бумага, гуашь; 1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

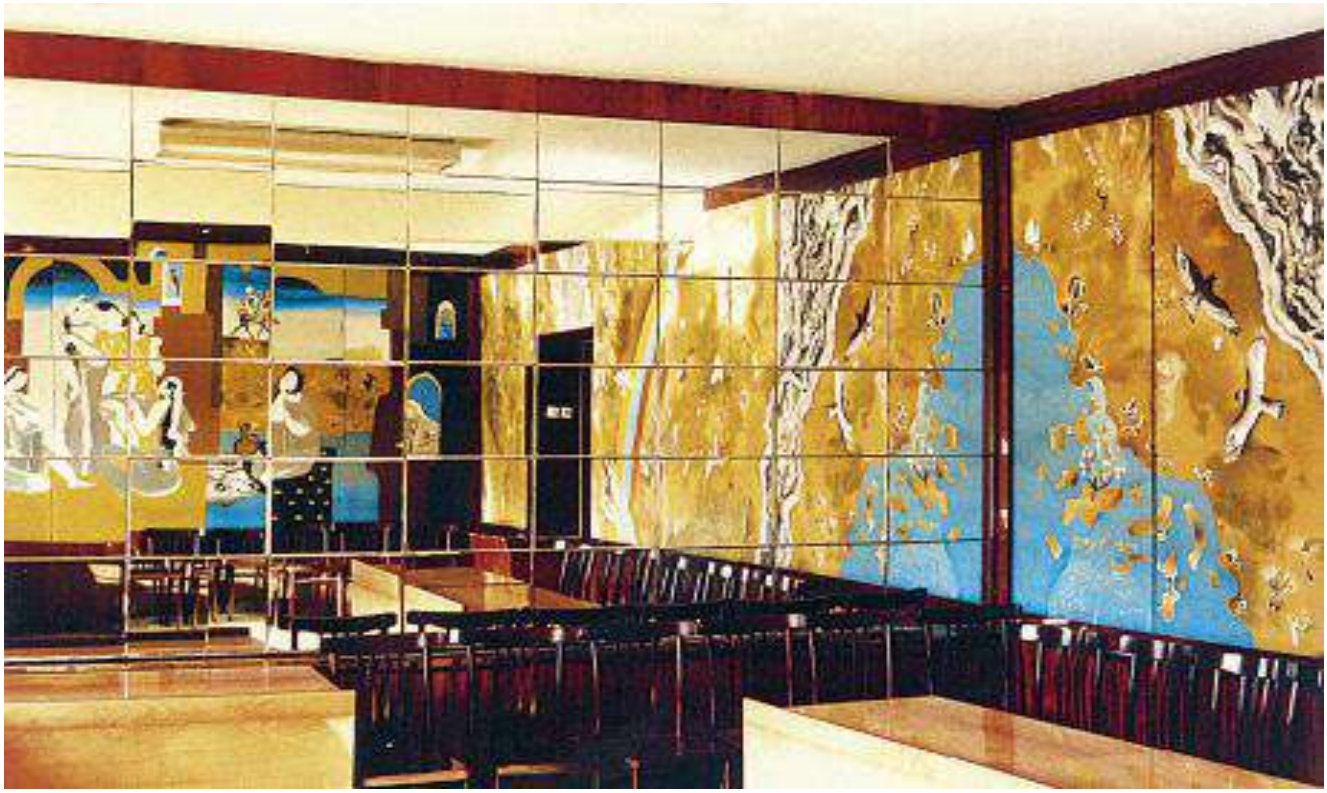
Илл. 194. М.Л. Звягин. Эскиз расписного панно. Бумага, гуашь, 1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 195. М.Л. Звягин. Эскиз расписного занавеса. Картон, масло, 1970-е гг.
Частная коллекция, Санкт-Петербург

Илл. 196. Интерьер Аварского музыкально-драматического театра в Махачкале (Дагестан), 1980-е гг. Фото предоставлено А.М. Кардашевым.

Илл. 197. Роспись для интерьера Аварского музыкально-драматического театра в Махачкале, холодный батик, шелк, высота 300см, 1982-1984 гг. Авторы-исполнители: А. Мусаев, А. М. Кардашев Фото предоставлено А.М. Кардашевым

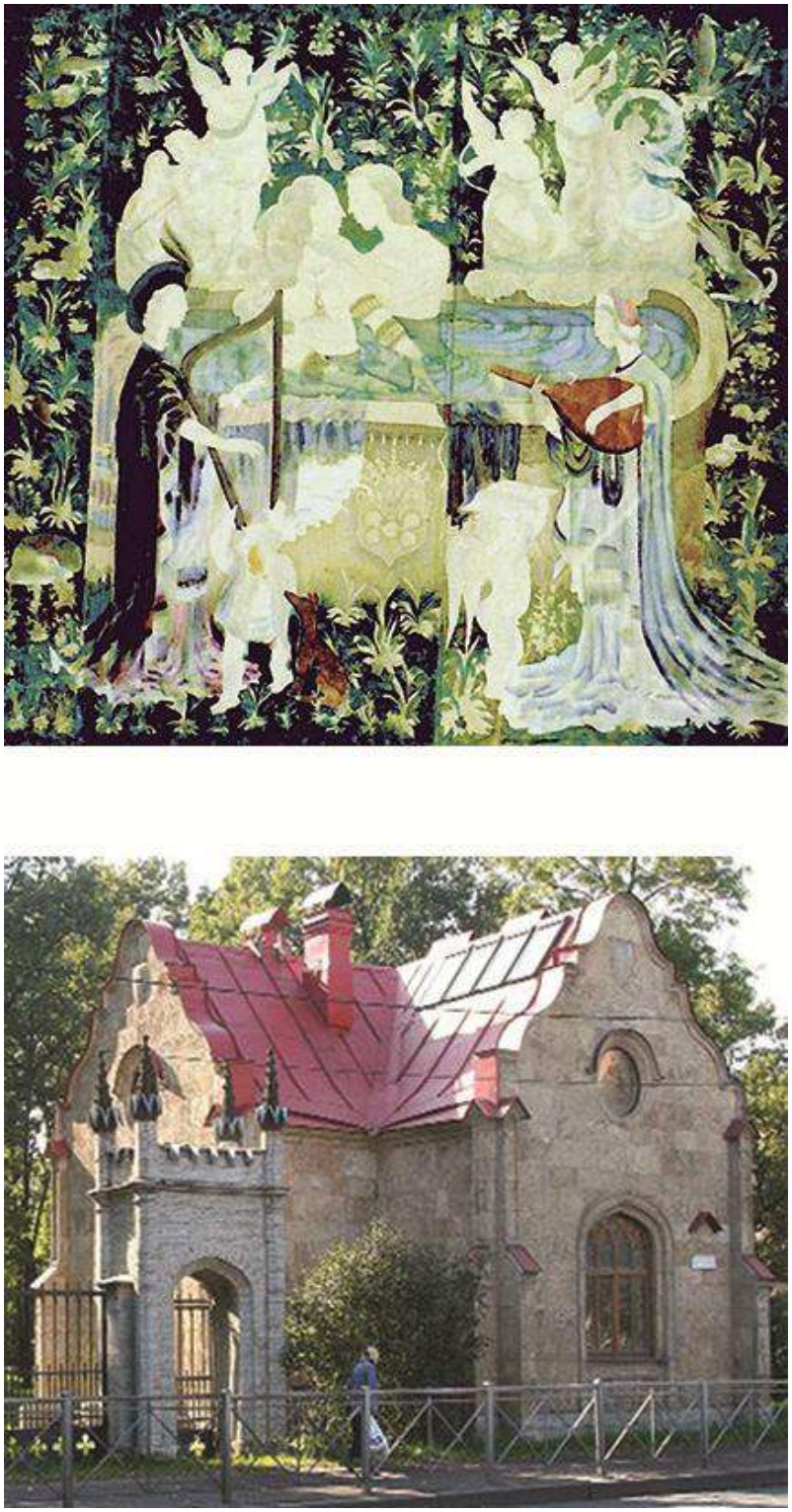
Илл. 198. Роспись для интерьера Аварского музыкально-драматического театра в Махачкале. Авторы: А. Мусаев, А. М. Кардашев; холодный батик, шелк; высота 300см; 1982-1984 гг. Фото предоставлено А.М. Кардашевым



Илл.199. Интерьер «Зеркальной комнаты» в Аварском музыкально-драматическом театре, 1980-е гг. Фото предоставлено А.М. Кардашевым

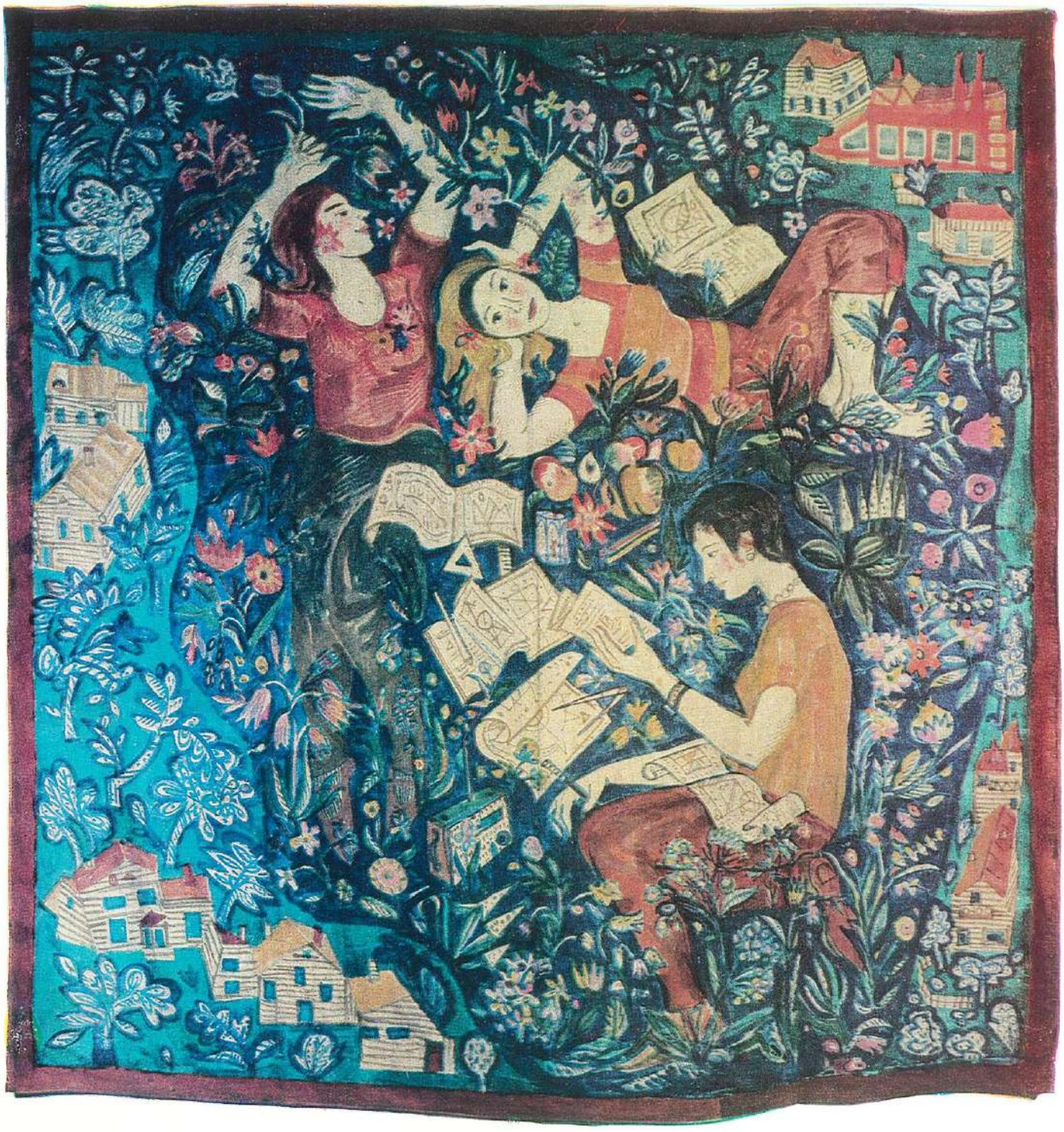
Илл. 200. А.М. Кардашев. Панно «Петергоф» для аэропорта Пулково-I. Батик, шелк; 1990-е гг.
Фото предоставлено А.М. Кардашевым

Илл. 201. Интерьер зала ожидания для пассажиров бизнес-класса, аэропорт Пулково-I; 1990-е гг.
Фото предоставлено А.М. Кардашевым



Илл. 202. Панно «Купание Дамы» (шелк, холодный батик, автор-исполнитель А.М. Кардашев) для «Дома привратника» в Стрельне, 1990 г.
Фото предоставлено А.М. Кардашевым

Илл. 203. Участок разрисовки тканей. Фабрика художественной росписи тканей управления местной промышленности. Ленинград, 1958 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 204. Т. Воронецкая. Панно «Молодость», свободная роспись, хлопок. Ленинград. 1980-е гг. Источник: Ленинград. Театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Зональная художественная выставка: каталог. – М.: Художник РСФСР, 1983

Илл. 205. Фрагмент занавеса «Охота» для Дворца культуры в Кузнецке; холодный батик.
Автор Ф.И. Лейбович. 1981 г.
Источник: Коваль Р.М. Ленинградский текстиль// Декоративное искусство СССР, 1974. № 9

Илл. 206. Часть экспозиции выставки «Мир и молодежь», ЦВЗ «Манеж», Ленинград, 1985 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб

Илл. 207. Интерьер ресторана в гостинице «Москва», 1960-е гг. Ленинград.
Источник: Корюкин В.Н. Батик. Художественное оформление тканей. – Л.: ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1978

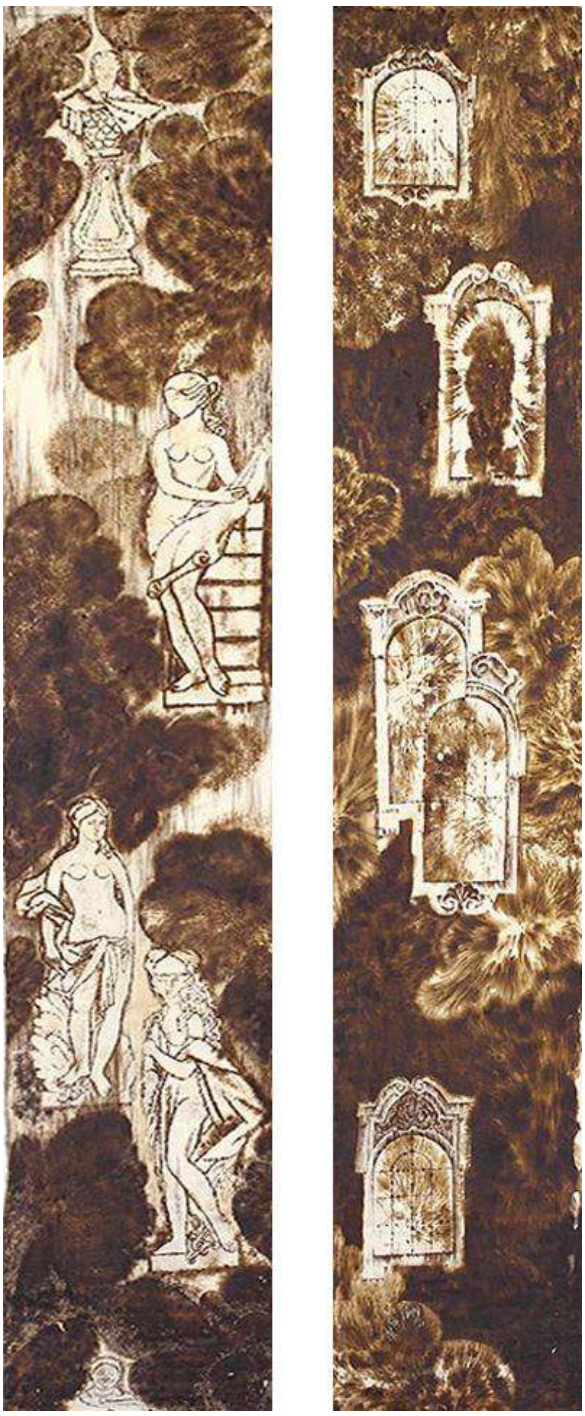
Илл. 208. З.К. Ревчук. Панно «Рождение Венеры» (фрагмент), холодный батик, шелк, 1970-1980-е гг.
Фото предоставлено М. Тажибаевым

Илл. 209. З.К. Ревчук. Панно «Рождение Венеры» (фрагмент); холодный батик, шелк. 1970-1980-е гг.
Фото предоставлено М. Тажибаевым

Илл. 210. З.К. Ревчук. Эскиз панно «Цирк в городе»; бумага, гуашь;1970-1980-е гг.
Фото предоставлено М. Тажибаевым

Илл. 211. Н.В. Першина. Эскиз сценического занавеса; бумага, гуашь, 1980-е гг.
Источник изображения: https://artchive.ru/PershinaNV

Илл. 212. Разрисовщики за росписью палантина методом батика.
Фабрика художественной росписи тканей. Ленинград, 1963 г.
Источник: ЦГАКФФД СПб



Илл. 213. Б.Г. Мигаль. Декоративные ткани «Летний сад», «Дворцовые окна», ручная роспись по хлопчатобумажной ткани. Собрание Т.В. Слезиной
Источник изображения: https://irinadvorkina.livejournal.com/70871.html

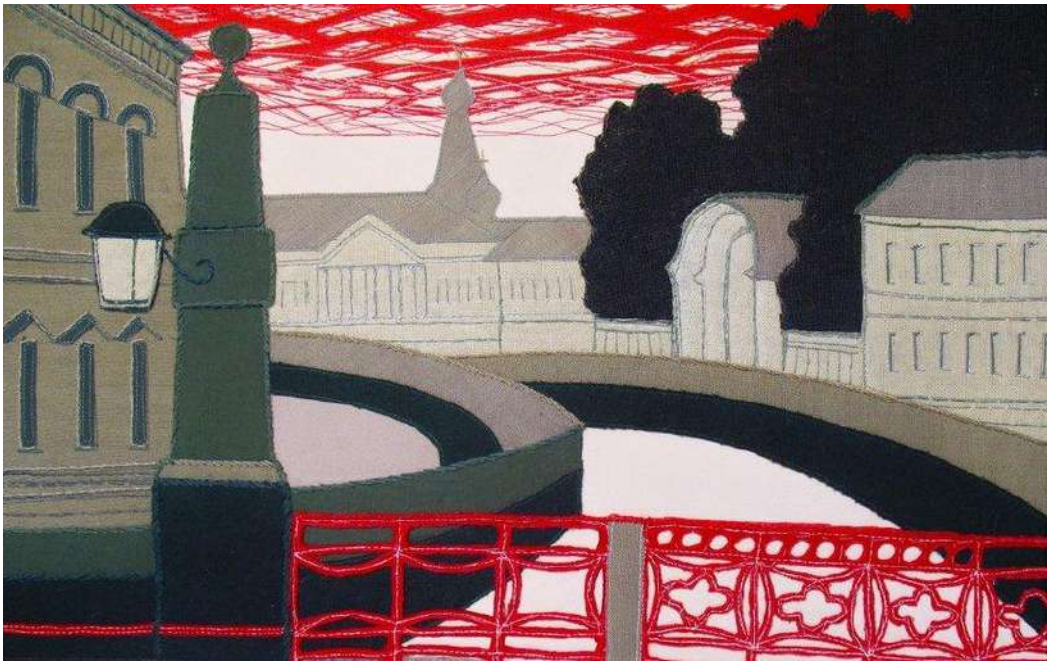
Илл. 214. Декоративный текстиль в соборе г. Упсала, Швеция (фрагмент и общий вид); текстильный коллаж, ткачество; 1970-е гг. Автор А.-Л. Одельквист-Крузе.
Источник: https://theswedishrugblog.wordpress.com/2020/04/29/church-textiles-of-every-sort-anna-lisa-odelqvist-kruse-part-2/

Илл. 215. Н. Гончарова. Коктейльное платье для Дома моды «Myrbor» (общий вид и фрагмент)
Франция, 1922-1926 гг.
Источник: https://flappersmustdie.wordpress.com/2016/11/08/natalia-goncharova/

Илл. 216. Эскиз антрактного занавеса для Дома культуры «Нефтяник» в Уфе.
Авторы: С.А. Бусыгина, М. Корнилова, 1980-е гг.
Фото предоставлено С.А. Бусыгиной

Илл. 217. Занавес Ленинградского мюзик-холла работы художницы Л.И. Успенской, 1988 г.
Источник изображения: ЦГАКФФД СПб

Илл. 218. Л.И. Успенская. «Хлеб-соль», ситцевый коллаж, 1972 г. Ленинград.
Источник: Ленинград. Театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Зональная художественная выставка: каталог. – М.: Художник РСФСР, 1983



Илл. 219. А. Якуничева. «Красный мост», текстильный коллаж. 2000-е гг.

Илл. 220. А. Якуничева. «Петербург», текстильный коллаж. 2000-е гг.

Илл. 221. А. Якуничева. «Канал Грибоедова», текстильный коллаж. 2000-е гг.

Илл. 222. В.А. Самошкин. Текстильное панно «Ромбы», лоскутная техника. 1970-е гг.
Источник: Коваль Р.М. Ленинградский текстиль// Декоративное искусство СССР, 1974. № 9

Илл. 223. Антрактный раздвижной занавес для Дома культуры, текстильный коллаж, роспись. Автор И. Ю. Яблочкина, 1980-е гг. Фото предоставлено художницей.

Илл. 224. Е.И. Писарева. Панно «Ленинград вечерний», аппликация из ткани. 1980 г. Источник: Ленинград. Театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Зональная художественная выставка: каталог. – М.: Художник РСФСР, 1983

Илл. 225. Ф.И. Лейбович. «Песня об убитом комиссаре», горячий батик, 1967 г.

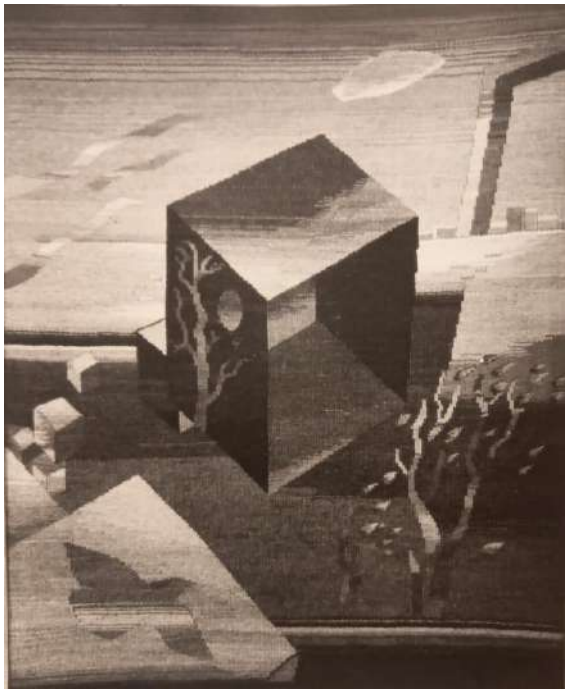
Илл. 226. О. Флоренская. Панно «Смерть комиссара» из проекта «Классическая смерть», текстильный коллаж, после 2000 г.
Источник: https://obtaz.com/namegallery_o_florenskaya_01.htm

Илл. 227.Н.А. Эверлинг. «Вождь и Coca-Cola», текстильный коллаж. 1990-2000-е гг.
Источник: https://obtaz.com/mispxx-xxi_everling_01.htm

Илл. 228. И.Ю. Яблочкина. «Толпа», ручное ткачество, шерсть, хлопок. 1980-е гг.
Фото предоставлено художницей

Илл. 229. И.Ю. Яблочкина. «Пиковая дама», ручное ткачество, шерсть, хлопок. 1990-е гг.
Фото предоставлено художницей

Илл. 230. И.Ю. Яблочкина. «Очередь», ручное ткачество, шерсть, хлопок. 1980-1990-е гг.
Фото предоставлено художницей



Илл. 231. М. Тажибаев «Старые реки – новые города», ручное ткачество, шерсть, хлопок, 1982 г.
Фото предоставлено художником

Илл. 232. М. Тажибаев. «Переоценка ценностей», ручное ткачество, шерсть, хлопок. 1990 г.
Фото предоставлено художником

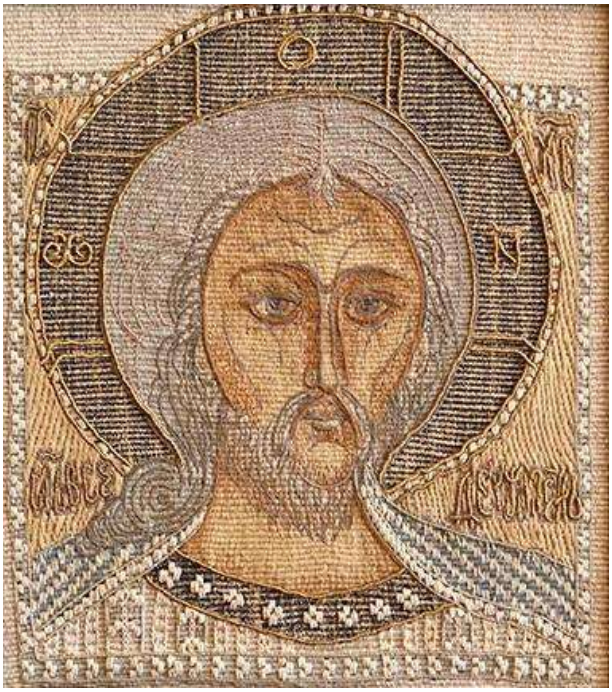
Илл. 233. М. Тажибаев. «Денежное дерево» («Инфляция»), ручное ткачество, шерсть, хлопок.1990-е гг.

Илл. 234. М. Тажибаев, «Две пленницы»», ручное ткачество, коллаж, вышивка; шерсть, хлопок, монеты, тростник, картон. 1990-е гг.

Илл. 235. М. Тажибаев «Прибавочный элемент», ручное ткачество, шерсть, хлопок, 2005 г.

Илл. 236. М. Тажибаев «Арбуз», ручное ткачество, шерсть, хлопок, 2007 г.

Илл. 237. М. Тажибаев. «Фигуры в геометрическом пространстве» (общий вид и левая часть триптиха), ручное ткачество, шерсть, хлопок. 2000-е гг.

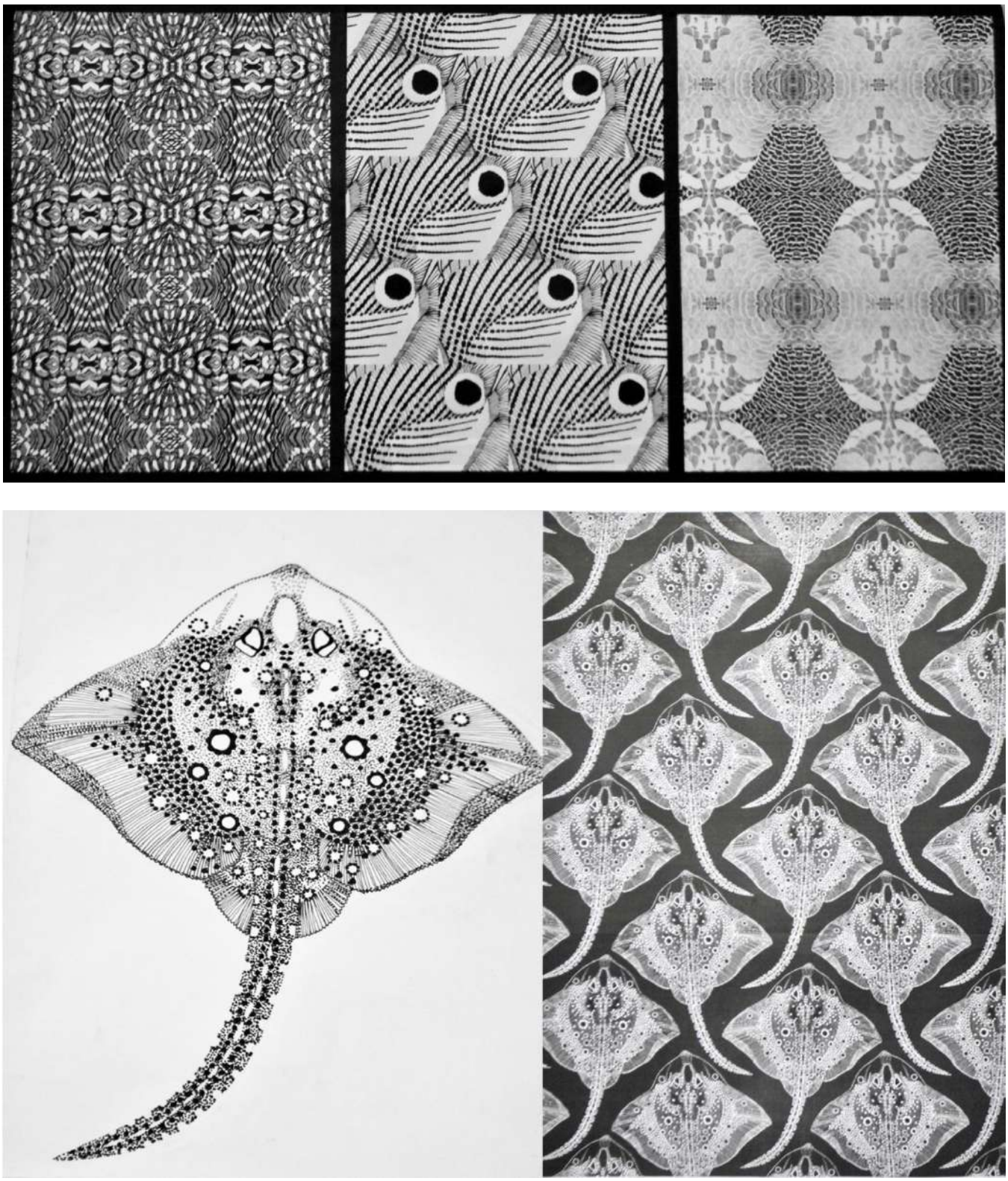


Илл. 238. С.А. Бусыгина «Образ»; лен, хлопок, золотая нить, ручное ткачество, 2008 г.
Источник: https://irinadvorkina.livejournal.com/126935.html

Илл. 239. Г.Б. Бушуева. Диптих «Земля и вода» в Доме культуры Светлогорска, 1980-е гг.
Фото предоставлено художницей

Илл. 240. Г.Б. Бушуева. «Санкт-Петербург», ручное ткачество, шерсть, золотая нить, 150х250см. 1993 г.
Фото предоставлено художницей

Илл. 241. Г.Б. Бушуева «Вариации XVIII век (Екатерина Великая)»; ручное ткачество, шерсть, хлопок, синтетика; 190х130см. 2021 г.
Фото предоставлено художницей

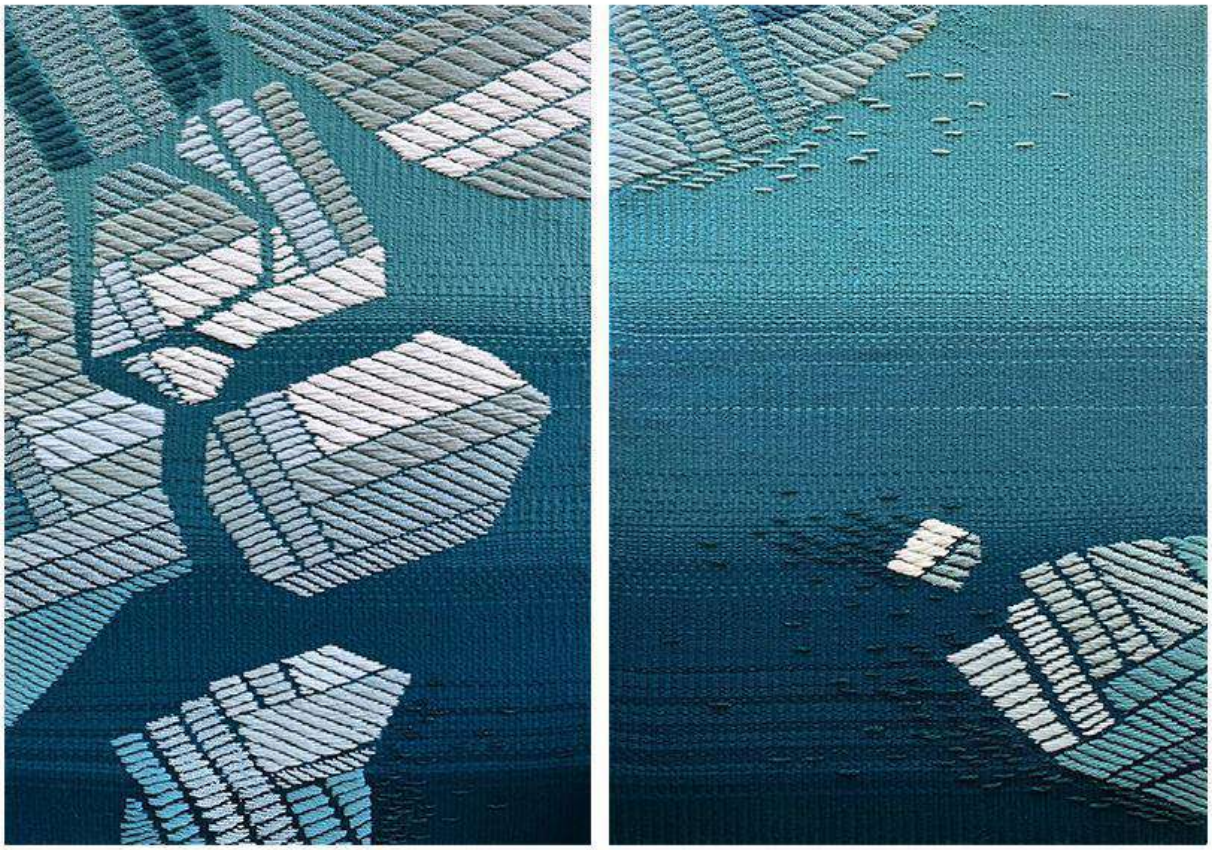


Илл. 242. Разработка раппортных рисунков на тему «Биоструктуры» на 1 курсе бакалавриата по направлению «Дизайн текстиля», СПГХПА имени А.Л. Штиглица; студентка А. Матушкина, педагоги С.А. Бусыгина, М.С. Широковских, 2014 г.

Илл. 243. Гобелен Б. Мигаля «Путь» (слева) и тканое полотно Е. Хассельберг-Олссон «Пейзаж с камнями» (справа), 1970-е гг.

Илл. 244. Ю. Бальчаконис. «Lemtis», гобелен,1989; Д.П. Городецкий, Н.Н. Мудренова. «Мир», гобелен, 1980

Илл. 245. Мотивы готической архитектуры в батике Ю. Бальчакониса «Готика Вильнюса» (1967) и эскизе гобелена С.А. Бусыгиной «Прибалтика» (1980-е гг.)



Илл. 246. Гобелен «Новая Арктика» (100х140см). Выпускная квалификационная работа магистра, 2022 г.
Студентка Л. Иванова, руководитель М.С. Широковских.
СПГХПА им. А.Л. Штиглица

Илл. 247. Панно на тему «Летний сад», текстильный коллаж
Выпускная квалификационная работа магистра, 2023 г.
Студентка Л. Киреева; руководитель М.С. Широковских
РГПУ имени А.И. Герцена

Илл. 248. Платок из дипломной коллекции «Санкт-Петербург», цифровая печать по ткани.
Выпускная квалификационная работа магистра, 2024 г.
Студентка Ху Цзинцзе; руководитель М.С. Широковских
РГПУ имени А.И. Герцена

Илл. 249. Платки из дипломной коллекции «Старый Тбилиси», цифровая печать по ткани. Выпускная квалификационная работа бакалавра, 2024 г.
Студентка П. Волкова; руководитель М.С. Широковских.
РГПУ имени А.И. Герцена

Илл. 250. Палантины из дипломной коллекции «Северный орнамент», цифровая печать по ткани
Выпускная квалификационная работа бакалавра, 2024 г.
Студентка Ю. Пожидаева; руководитель М.С. Широковских
РГПУ имени А.И. Герцена

Илл. 251. Палантин «Код Крестовского острова» из дипломной коллекции «Метро»; цифровая печать по ткани. Выпускная квалификационная работа магистра, 2025 г.
Студентка Е. Минчик; руководитель М.С. Широковских
РГПУ имени А.И. Герцена

Илл. 252. Платки из дипломной коллекции «Мой университет», цифровая печать по ткани.
Выпускная квалификационная работа магистра, 2025 г.
Студентка Фэн Цзинцзин; руководитель М.С. Широковских
РГПУ имени А.И. Герцена

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Данные о художниках, занятых в художественной промышленности Ленинграда

	Ф.И.О.	Основные данные и участие в выставках	Произведения
1	Абаев Евгений Григорьевич (р.1949)	Выставки» «Гутное стекло, расписной текстиль»	Декоративная ткань «Кони» (свободная роспись, флахтух), 1983
2	Абрамова Н.	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
3	Абрамянц Нина	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
4	Алова Ирина Владимировна (р. 1962)	В 1985 окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, работала художником на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой. В начале 2000-х гг. выступала в качестве рецензента дипломных работ в СПГХПА им. А.Л. Штиглица Член Союза художников	Дипломный гобелен «Искусство» (посвящен 40-летию ЛВХПУ им. В.И. Мухиной), 1985 Проекты набивных рисунков для массовго производства (в т.ч. «Невская волна»)
5	Асратян Изабелла Вартановна (р.1952)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Гобелен «Морской», 1980 – в соавторстве с З.О. Цикота
6	Бегиджанов Вячеслав Эдуардович (р.1944)	Окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1976 г. Член Союза художников	Гобелен «Театральный» для культурного центра в Гатчине, 1983 Гобелены «Добро» и «Зло» для Русского драматического театра в Гомеле (Республика Беларусь), 1985 Серия гобеленов на темы античной мифологии для здания президиума Академии наук СССР, 1988-1995
7	Беридзе Дарико (Дареджан) Сергеевна (р. 1943)	Родилась в Тбилиси. Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1969 г., после распределения работала на текстильной фабрике, в КДПИ	Декоративные ткани: «Корабль» (туаль, свободная роспись),1984 «Ленинград» (атлас, свободная роспись),1984 «Театр» (туаль, свободная роспись), 1984

8	Бунцис Сарра Моисеевна (1903-1992)	Родилась в Одессе. Окончила Московский текстильный институт в 1930 г., работала художником на Шлиссельбургской ситценабивной фабрике им. П.Алексеева, Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой (с 1944 г. – начальник художественной мастерской). С 1946 по 1971 г. преподавала в ЛВХПУ общую и специальную текстильную композицию С 1946 по 1949 г. была заведующей кафедрой Член бюро секции ДПИ в ЛОСХе	Гобелены: «Юбилейный», 1967 «Шалаш Ленина», «Север»,1970 «Березки», 1971 «В Космосе», 1972 «Павловск», 1974 «Начало (БАМ)», 1975 «Материнство», 1975 «Веселый ветер», 1980 Декоративные наволочки для подушек (шелк, горячий батик), 1958
9	Бусыгина Светлана Александровна (р. 1945)	Окончила Казанское художественное училище. В 1970 окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Работала художником на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, выполняла гобелены в НИЭМ и КДПИ. В 2005-2018 профессор кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Гобелен «Старый лес», 1973 Гобелен «Крылья», 1985 Серия гобеленов «Прибалтика» для гостиницы «Москва» в Ленинграде, 1989-1990 Гобелены «Ленинградские мелодии» и «Тишина» для гостиницы «Октябрьская», Антрактный занавес для Дома культуры «Нефтяник» в Уфе (аппликация из ткани, в соавторстве с М. Корниловой) Гобелен «Космический пейзаж», 1987
1	Бушуева Галина Борисовна (р.1952)	Родилась в Ленинграде. В 1976 окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Выполняла гобелены по заказам КДПИ. Член Союза художников России с 1982 г. С 2003 – преподает в ИЗО-студии Санкт-Петербургского Дворца	Дипломный гобелен «Белые ночи», 1976 Гобелен (диптих) «Земля и вода» для Дома культуры Светлогорска, 1980-е гг. Гобелен «Осенний Парк» для Интерьер кают-компании лихтеровоза «Севморпуть», 1988

		творчества юных (Аничков дворец, мастерская «Живые нити»)	Гобелен «Санкт-Петербург», 1993
1	Верховская Розалия Фаддеевна (р. 1907)	Член Союза художников	Платок «Словацкий» (креп-жоржет, горячий батик), 1956 Платок «Горошек» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Платок «По мотивам народов Поволжья» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Платок «По мотивам народов Украины» (креп-жоржет, горячий батик), 1958
1	Винокурова Ирина	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства Серебряная медаль ВДНХ за проект ткани «Курорт»
1	Воронецкая Таисия Семеновна (р.1922)	Заслуженный художник РСФСР	Панно «Земля» (бязь, батик), 1967 Панно «Народное» (бязь, батик), 1967 Панно «Мирный труд. Художник» (лен, свободная роспись), 1984 Панно «Пейзаж с водопадами» (лен, свободная роспись), 1984 Панно «Северная пристань» (ситец, свободная роспись), 1984 Панно «Молодость», 2 части (свободная роспись, хлопок), 1980-е гг. Панно «Урал» (холст, свободная роспись), 1976-80
1	Галумова Людмила Георгиевна (р.1952)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Панно «Здравствуй, фестиваль, и прощай!» (флагтух, холодный батик), 1985

1	Гамбарян Элла (Эля) Рубеновна (р.1910)	С 1930-х гг. работала художником на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой (в 1950-х гг. заведующая художественной мастерской)	Ткань «Летняя клетка» (штапельное полотно, механическая печать), 1958
1	Ганько Мариана Богдановна (род.1942)	Родилась в 1942 г. в Ярославле, в 1967 г. окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, с 1970 г. работала в КДПИ Член Союза художников	Серия гобеленов «Петровская сюита» и «Синий гобелен» для гостиницы Ленинград (1970-1971, в соавторстве с Н. Еремеевой, И. Рахимовой, Н. Моисеевой) Гобелен «Заколдованный край», 1972 «Во имя мира. Союз-Аполлон» (триптих), 1972-1975 «Во имя мира» (триптих), 1975-1978 Панно «Оазис» (шелк, холодный батик), 1983
1	Година Галина Борисовна (р. 1943)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Панно «Балтийское море» (атлас, холодный батик), 1983 Декоративная ткань «Осень» (флахтух, свободная роспись), 1983
1	Годовикова Юлия Александровна (р.1931)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань плательная «Ленты» (маркизет, механическая печать), 1958
1	Городецкий Александр Данилович (р.1960)		Панно «Иллюзион» (атлас, батик), 1984 Панно «Регата» (атлас, батик), 1984
2	Городецкий Даниил Петрович (р.1930-2008)	Член Союза художников	Ковер «Декоративный» (шерсть), 1967
2	Давыдова Алла Семеновна (р. 1946)	В 1969 окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, с 1970 работала в КДПИ	Дипломный гобелен «Театр», 1969 Гобелен «Театр» для ТЮЗа в Вологде, 1978 Гобелены: «Ночное представление», 1979 «Охота», 1980

			«Самара. Волжский натюрморт», 1981 «Воспоминания о Херсонесе», 1985 «Фрагменты», 1985-1987 «Слава Петербургу» для ресторана «Меридиан» гостиницы «Пулковская», 1987
2	Даценко Лидия Макаровна (р.1898)	До Второй мировой войны работала на Украине в ковровых мастерских, составила пособия по техническому рисованию В 1958, 1959 принимала участие в выставках ЛОСХ	Ковер-палас «Осень», 1958 Ковер «Космач» Гобелен «Ленинград – город морской славы» (шерсть, серебряная нить), 1968 Панно «Людмила в садах Черномора» (шерсть, синтетическое волокно, хлорок, ручная вышивка), 1980
2	Еремеева Наталья Захаровна (р. 1938)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Член Союза художников	Серия гобеленов «Петровская сюита» и «Синий гобелен» для гостиницы Ленинград (1970-1971, в соавторстве с Н. Моисеевой, И. Рахимовой, М. Ганько) Гобелен «Прометей XX века», 1976 Гобелены «Лед тронулся», «Городище», «Сказание о невидимом граде Китеже», 1970-1980. Пространственный гобелен «Ветер» для интерьера речного вокзала, 1973 Декоративная ткань «Афросиаб» (холодный батик, шелк), 1982
2	Журавская Наталья Ильинична (р.1943)	Окончила ЛВХПУ Выполнила ряд крупных заказов в КДПИ Принимала участие в выставках: 1968 Осенняя выставка, ЛОСХ	«Полевой цветок» (шерсть, лен), 1967 «Дыхание джута» Гобелен «Сказ о прялке» (джут, шелк), 1971 Сценический задник для эстрады гостиницы

		Всесоюзная выставка, посвящ 50-летию советской власти «Советский гобелен-2»	«Горизонт» в Адлере, 1970-е Гобелен «Книга, лира и перо», 1980 Гобелен «Птицы», 1980
2	Заикина Валентина Николаевна (р.1919)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань плательная (сатин тисненый, механическая печать), 1958 Ткань плательная (штапельное полотно, механическая печать), 1958
2	Звягин Михаил Леонидович (1931-2021)	Окончил художественное училище в Ленинграде, работал художником-разрисовщиком в артели «Прогресс», а также художником в Производственном объединении «Новость» Выполнил ряд крупных заказов в КДПИ Член Союза художников	Панно «Ночное» (хлопок, горячий батик), 1967 Расписной занавес для ДК Ленсовета в Ленинграде, 1960-е Расписной занавес для гостиницы «Россия» в Ленинграде, 1970-е Расписной занавес для ресторана «Русь» в Череповце, 1970-е
2	Звягина Елена Федоровна (р.1939)		Декоративная ткань «Витражная» (крепдешин, горячий батик), 1980 Декоративная ткань «Сумерки» (атлас, свободная роспись), 1980 Панно «Витражное» (шелк, горячий батик), 1982
2	Ивеницкий Михаил Иделевич (род.1931)	В 1956-57 окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Декоративное панно для салона причесок», 1969 – в соавторстве с Д. Голдобиным Панно «Пейзаж» (лен, хлопок, вышивка), 1967 Ткань Гравюра» (лен, хлопок, вышивка, роспись), 1967
2	Иконникова Ирина Михайловна (р.1959).	В 1985 окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, работала художником на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
3	Карабан Елена Алексеевна (р. 1931)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Ткань «Белые ночи» (горячий батик), 1968

			Декоративный платок «Натюрморт» (туаль, холодный батик), 1970
3			
3	Кардашев Арсен Магомедгаджиевич (р. 1938)		Серия панно для аэропорта Пулково-I (батик, шелк), 1990-е гг. Роспись для интерьера Аварского музыкально-драматического театра в Махачкале, 1982-1984 – в соавторстве с А. Мусаевым Гобелен «Два цвета времени» (триптих), 1978-1980 Сувенирные платки 1980-х: «Все флаги в гости будут к нам», «Ледоход», «Нева», «Белые ночи», «Самарканд», Дагестанский» и пр. косынка «Чернышов мост»
3	Качурин М.	Художник-колорист Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
3	Корнилова Мария		Антрактный занавес для Дома культуры «Нефтяник» в Уфе (аппликация из ткани), в соавторстве с С.А. Бусыгиной
3	Косович Виктор Николаевич (р.1922)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань плательная (сатин тисненый, механическая печать), 1958 Ткань плательная (штапельное полотно, механическая печать), 1958
3	Косых Лидия Михайловна (р. 1927)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Ткань «Юбилейная» (хлопок, горячий батик), 1968 Декоративные платки: «Звездный» (туаль, горячий батик), 1971 «Кружевной» (капрон, роспись), 1970

			Декоративная ткань «Вечерняя» (миткаль, горячий батик), 1971
3	Корюкин Владимир Николаевич	Преподавал на кафедре мебельно-декоративных тканей с 1947 по 1981, руководил кафедрой в первые годы после воссоздания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Декоративный занавес для сцены по заказу НИЭМ (в соавторстве с К.Б. Петрушиной, Н.Ф. Шевелевой)
3	Крестовская Розалия Семеновна (р.1925)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Декоративная ткань «Северная» (роспись по ткани), 1960-1970
3	Куренкова Ирина Глебовна	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1951 г., главный художник на фабрике художественной росписи тканей, стажировалась в мастерской А.Кибала В 1960-1970-х гг. преподавала на кафедре мебельно-декоративных тканей	Гобелен «Ленинград», 1965 Гобелен для гостиницы «Венец» в Ульяновске, 1968-1970 (в соавторстве с В. Гусаровым и Л. Романовой) Гобелен «Знаки зодиака» для каюты капитана рыбопромысловой базы «Восток, 1971 Гобелен «Гербы русских городов» для вестибюля верхней палубы теплохода «Россия», 1973 Гобелен «Пейзаж» для кают-компании танкера «Крым», 1974-1975
4	Курис Михаил Аронович (р.1933)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Панно «Красные всадники» (бязь, батик), 1967 Ткань «Солнце» (бязь, батик), 1968 Ткань «Карета» (бязь, батик), 1970-е Ткань «Мозаика» (бязь, батик), 1970-е Ткань «Народная» (бязь, батик), 1968 Панно «Город» (туаль, горячий батик), 1980 Панно «Праздник» (туаль, горячий батик), 1980 Панно «Стройка» (туаль, горячий батик), 1980

4	Ларионов А.И. Ларионова В.А.	Окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, выполнил ряд заказов в НИЭМ, преподавал в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и СПГХПА им. А.Л. Штиглица Окончила Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, выполнила ряд заказов в НИЭМ	Гобелен для кают-компании атомного ледокола «Советский Союз», 1970-1980 Гобелен-занавес для консульства СССР в поселке Баренцбург на Шпицбергене, 1984 Гобелен «Энергия и жизнь» для конференц-зала завода «Электросила», 1991
4	Лейбович Феликс Ильич (1939-2018)	Окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, работал художником в мастерской Ленинградского производственного объединения «Новость», в КДПИ. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. был членом Государственной экзаменационной комиссии по защите выпускных квалификационных работ в СПГХПА им. А.Л. Штиглица	Ткань «Гравюра» (бязь, батик), 1968 Занавес «Охота» (холодный батик) для Дворца культуры в Кузнецке, 1981 Панно «Источник» (шелк, холодный батик», 1984 Панно «Свидание» (шелк, холодный батик», 1984 Панно «Торжественное» (шерсть, свободная роспись», 1984 Панно «Песня об убитом комиссаре», горячий батик, 1967 Платок «Крайний Север»,1960-е гг. Платок «Любит-не любит»,1970-е гг. Платок «Ситцевый Петербург», 1970-е гг. Платок «Евгений Онегин», 1970-е гг. Сувенирный платок для чемпионата Европы по хоккею среди юниоров, 1973
4	Линькова Галина Михайловна (р.1938)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, работала на ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой Преподавала на кафедре мебельно-декоративных тканей	Ткань «Паруса» (штапельное полотно, холодный батик), 1967 Декоративная ткань «Орнаментальная» (флагтух, холодный батик), 1971

			Декоративная ткань «Утренняя» (капрон, холодный батик), 1971
4	Мадорская Людмила Георгиевна (род.1946)	окончила ЛВХПУ в 1970, работала колористом и художником в производственном объединении «Новость», Член Союза художников	Проекты платков и шарфов-кашне для серийного выпуска
4	Мальгунова Надежда Александровна	Окончила Витебский технологический институт, работала художником-дессинатором на Ленинградской красильно-ткацкой фабрике им. Н.И. Желябова, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна	Проекты рисунков для ремизных тканей
4	Менькович Нина	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, работала разрисовщицей в производственном объединении «Новость», художником на Красноярской фабрике тканей и на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой. В 1980-х гг. – главный художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
4	Мигаль Борис Георгиевич (1946-1999)	Окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. После распределения работал в должности художника в Ленинградском производственном объединении «Новость», Выполнил ряд гобеленов в КДПИ Во второй половине 1990-х преподавал в СПГХПА им. А.Л. Штиглица Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Декоративный платок «Восток» (шелк, печать), 1971 Декоративные ткани «Летний сад», «Дворцовые окна», ручная роспись, 1970-е Гобелены: «Гимн», «Ленинградские рубежи», «Оттепель», 1976 «Путь», 1977 «Завод», «Магистраль», 1978 «О моем городе», 1979 «Мост», 1981

			«Окраина», 1984 «Энергия-миру», 1987 «Зеленый луч», 1985-1987
4	Михайлова Нонна Александровна (р.1929)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Платок «Раковина» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Платок «Чайки» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Ткань «Октябрь» (хлопок, батик), 1968 Платок «Рассвет» (туаль, фотофильмпечать), 1980
4	Моисеева Ника Александровна (р. 1928)	Окончила ЛВХПУ в 1951 г. Член Союза художников	Гобелены: «Город революции», «Ленинград», 1967 «Северная деревня» («Русь деревянная», 1967 Серия гобеленов «Петровская сюита» и «Синий гобелен» для гостиницы Ленинград (1970-1971, в соавторстве с Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько) «Русские женщины», 1989 «Юность», 1980
5	Морозова О.Н.	Окончила ЛВХПУ в 1957 г. Выполняла заказы в КДПИ и мастерских Художественного фонда	выполняла крупные работы совместно с Л. Романовой и Н. Журавской.
5	Мудренова Наталья Николаевна (р. 1947)	Окончила ЛВХПУ в 1972 г. Выполняла заказы в КДПИ (преимущественно гобелен и роспись по ткани)	Декоративная ткань «Натюрморт» (шерсть, свободная роспись, вышивка), 1978

		Член Союза художников	Декоративная ткань «Рыбацкий мотив» (туаль, свободная роспись, вышивка), 1978 Декоративная ткань «Птицы» (туаль, свободная роспись), 1979 Гобелен «Мир», 1980 – в соавторстве с Д.П. Городецким Декоративная ткань «Романтический мотив» (туаль, свободная роспись), 1980
5	Парфацкая Наталия Дмитриевна (р.1900)	Художник-разрисовщик на фабрике художественной росписи тканей	«Занавес с птицами и рыбами» (ручная роспись по ткани), 1950-е Палантин «Подсолнух» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Платок «Спички» (шифон, горячий батик), 1958 Платок «Квадраты» (шифон, горячий батик), 1958
5	Парфенов Аркадий Александрович (р.1935)		Ткань «Утро» (поплин, горячий батик), 1968
5	Першина Наталия Васильевна (р.1938)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной По распределению работала на Красильно-отделочной фабрике № 1, где разрабатывала рисунки для печати по трикотажу Выполнила ряд крупных работ по заказам КДПИ Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Гобелен для Дома одежды в Костроме, 1970-1980 Серия гобеленов для фойе Башкирского театра драмы в Уфе, 1970-1980 Панно «Музыка» для интерьера ресторана гостиницы «Октябрьская», 1980 Гобелен «Белые сны» для гостиницы «Пулковская», 1987 Панно «Лето» (шелк, холодный батик), 1981 Декоративная ткань «Средневековье» (шелк, свободная роспись), 1980 Декоративные ткани в технике батика для конференц-зала НИИ

			оборонной промышленности, ресторана «Нева», ресторана «Север», кафе «Аврора» в Ленинграде, 1980-1990
5	Петровская Галина Петровна (р. 1948)	окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, профессор кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица Член Союза Дизайнеров	
5	Петрушина Ксения Борисовна (род.1920)	Окончила московский текстильный институт Работала главным художником на ткацко-красильной фабрике имю А.И. Желябова Преподавала на кафедре мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной с 1948 по 1984, занимала пост заведующей кафедрой после В.Н. Корюкина	Гобелены: «Петух», 1971 «Цветок жизни» «Журавли» «Из искры..» «Октябрь», 1980
5	Писарева Екатерина Ивановна (р.1936)	Член Союза художников	Панно «Ленинград вечерний» (аппликация из ткани), 1980 г. Панно «Ленинград. Новостройка» (аппликация из ткани), 1980 г.
5	Потулова Елизавета Борисовна	Работала на Рахмановской шелкоткацкой фабрике Павлопосадского района Московской области, ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, красильно-ткацкой фабрике им. А.И. Желябова С 1949 по 1980 преподавала на кафедре мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, В начале 1950-х гг. была заведующей кафедрой	
5	Принцева Марина (р.1949)	Родилась в Пскове Окончила кафедру мебельно-декоративных	

		тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1975 г. Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	
6	Прозорова Т.П. (р. 1945)		Панно «Лес» (атлас, холодный батик), 1960-1970 Панно «Цветы в овале» (атлас, холодный батик), 1960-1970 Панно «Парусная регата» (атлас, холодный батик), 1960-1970
6	Ракитина Искра Витальевна (р.1924)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань «Фестивальная» (сатин тисненый, механическая печать), 1957 Ткань плательная «Клетка» (штапельная фланель, механическая печать), 1958 Подарочный платок «Ленинград» (механическая печать, хлопок), 1950-е
6	Ратина Надина Львовна (р.1926)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань плательная «Деревья» (маркизет, механическая печать), 1958
6	Рахимова Инна Мухарямовна (р.1936)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Выполнила ряд крупных работ по заказам КДПИ Член Союза художников	Серия гобеленов «Петровская сюита» и «Синий гобелен» для гостиницы Ленинград (1970-1971, в соавторстве с Н. Еремеевой, Н. Моисеевой, М. Ганько) Гобелен «Спорт», 1980
6	Ревчук Зинаида Кирилловна (1944-2019)	Родилась в Ленинграде Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Выполнила ряд крупных работ по заказам КДПИ Преподавала в СПГХПА им. А.Л. Штиглица и СПГУПТД Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Панно «Рождение Венеры» (холодный батик, шелк) 1970-1980-е гг Панно «Цирк в городе», (холодный батик, шелк), 1980-е Декоративная ткань «Атлантида» (шерсть, батик), 1980
6	Романова Людмила Александровна	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1957	Гобелен для гостиницы «Венец» в Ульяновске,

		Выполнила ряд крупных работ по заказам КДПИ Член Союза художников	1968-1970 (в соавторстве с В. Гусаровым и И. Куренковой) Серия гобеленов «Воспоминания о Павловске» для интерьера гостиницы «Прибалтийская», 1979-1982
6	Рудакова Людмила Леонидовна (р.1943)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Ткань плательная (фланель, механическая печать), 1958 Ткань плательная (штапельное полотно, механическая печать), 1958
6	Самошкин Владимир Алексеевич (р. 1936)	в 1962 окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Проходил обучение по программе международного обмена в мастерской А. Кибала в Праге Преподавал на кафедре мебельно-декоративных тканей, был заведующим кафедрой	Гобелены: «Закарпатская весна» «Космонавты», 1967 «Этих дней не смолкнет слава», 1968 Панно «Ромбы» (лоскутная техника), 1970-е гг.
6	Сахенберг Анатолий Георгиевич	окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной работал на фабрике художественной росписи тканей и в художественной мастерской Ленинградского производственного объединения «Новость» Преподавал в СПГХПА им. А.Л. Штиглица	Проекты платочных композиций для массового производства
6	Сизова М.	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства
7	Сироткина Виктория (Викторина) Михайловна (р.1930)	Художник Ленинградского производственного объединения «Новость»	Панно «Старинные костюмы» (бязь, батик), 1971 Платок «Часы» (туаль, печать», 1971 Панно «Сад земли» (туаль, горячий батик), 1980

7	Смирнова Тамара Сергеевна (р.1915)		Палантин «Лазурь» (креп-жоржет, горячий батик), 1958 Палантин «Пламя» (креп-жоржет, горячий батик), 1958
7	Сорокин Николай Ефимович (р.1914)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства Ткань плательная (маркизет, механическая печать), 1958
7	Сосновская Л.	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства Рисунок для ткани «Чио-Чио-Сан»
7	Сурская Галина Павловна (р.1931)		Ткань «Береста» (шелк, свободная роспись), 1967 Декоративная ткань «Пейзаж» (шелк, анилин), 1970-е Декоративная ткань Прибалтика» (шелк, анилин), 1970-е
7	Тажибаев Марат	Окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Выполнил ряд крупных работ в КДПИ Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Гобелен «Старые реки – новые города» (шерсть, хлопок, 1982 Гобелен «Переоценка ценностей» (шерсть, хлопок, 1990 Гобелен «Денежное дерево» (шерсть, хлопок), 1990-е гг. Гобелен «Две пленницы» (шерсть, хлопок), 1990-е гг.
7	Успенская Людмила Ивановна (р.1942),	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в 1967 Член Союза художников	Занавес для Ленинградского мюзик-холла (текстильный коллаж, аппликация), 1988 Панно «Хлеб-соль» (ситец, аппликация), 1972 Панно «Змей-Горыныч» (бязь, коллаж), 1971 Панно «Лавка» (бязь, коллаж), 1972

7	Фокина Элеонора Ивановна (р.1937)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Проекты набивных рисунков для массового производства Панно «Мотивы прошлого» (бязь, горячий батик), 1971 Панно «Русские женщины» (бязь, горячий батик), 1971 Панно «Сказочное» (бязь, горячий батик), 1971
7	Хоманько Любовь Николаевна (р.1947)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Выполняла заказы в КДПИ С конца 1970-х по 2024 преподавала на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица	В 1983 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Проблемы художественно-выразительных возможностей технологии современного ручного ковроткачества».
7	Цикота Зоя Олеговна (р.1953)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.	Гобелен «Морской», 1980 в соавторстве с И.В. Асратян
8	Шевелева Нонна Филипповна (1929-1999)	Работала художником на Ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой Преподавала на кафедре мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной	Ткань плательная «Тюльпаны» (штапельное полотно, механическая печать), 1958 Ткань «Большие цветы» (лен, ручная роспись), 1967 «Гимн городу» (лен, ткачество, коллаж)
8	Шнайдер Евгения Сауловна (р.1913)	Работала художником-декоратором в Ленинградском театре комедии (Санкт-Петербургский театр комедии им. Н.П. Акимова) Выполняла	Ткань «Обивочная» (набойка, холст), 1955 Ткань «Театральная» (набойка, рельефная паста, канва), 1955 Ткань «Настенная» (набойка, рельефная паста, холст), 1956 Ткань «Фестивальная» (набойка, чесуча), 1956
8	Шнайдер Елена Александровна (р.1945)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Способствовала сохранению развитию искусства масляной набойки, выполняя уникальные произведения в своей мастерской Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Декоративная ткань «Лесная» (полотно, набойка), 1979 Декоративная ткань «Всадники» (лен, ручная набойка), 1960 Декоративная ткань «Сказки» для экспозиции Всесоюзного музея А.С. Пушкина, 1967г

			Декоративная ткань «Пиковая дама» (шелковый репс, ручная печать), 1979 Декоративная ткань «Снился мне сад…» (хлопок, ручная набойка), 1985
8	Шрайбер (в некоторых источниках: Шрейбер) Мария Николаевна (р.1901)	Художник Ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой	Фланель «Грузинский орнамент» трехвальная, 1955 Штапельное полотно «Венгерские мотивы» трехвальное, 1955 Ткань плательная «Русская клетка» (штапельное полотно, фабричная набойка), 1958 Ткань плательная (фланель, фабричная набойка), 1958 Ткань «У Лукоморья» (джут, набойка), 1967
8	Яблочкина Ирина Юрьевна (р.1954)	Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Выполнила ряд крупных работ в КДПИ Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Трехмерный гобелен «Очередь» (ручное ткачество), 1990-е Гобелен «Толпа» (шерсть, хлопок), 1980-е Гобелен «Пиковая дама» (шерсть, хлопок), 1980-е Декоративная ткань «Вечер» (туаль, свободная роспись), 1980-е Декоративный занавес «Пригородный парк» (роспись), 1982 Антрактный раздвижной занавес для Дома культуры (текстильный коллаж, роспись), 1980-е
8	Якуничева Александра Александровна (род. 1943)	Родилась в Вологодской области. Окончила ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Работала художником на ткацко-красильной фабрике им. А.И. Желябова	Декоративная ткань «Вечер» (штапель, механическое ткачество), 1979 Декоративная ткань «Старая Ладога» (штапель, механическое ткачество), 1979

		Член Союза художников Член ассоциации «Текстиль-Дизайн»	Декоративная ткань «Виринея» (штапель, механическое ткачество), 1980