

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет промышленных  
технологий и дизайна»

*На правах рукописи*

**ВАНЬКОВИЧ**

**Светлана Михайловна**

**СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ КОСТЮМА  
В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XVIII – НАЧАЛА XXI ВЕКА:  
КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

Специальность: 5.10.3. – Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)  
(искусствоведение)

диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

## СОДЕРЖАНИЕ

## Том I

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>ГЛАВА 1. Костюм как социокультурный компонент материально-художественной культуры и объект архитектурного искусства</b> .....	23
1.1. Типология костюма и его структурно-функциональные признаки .....	26
1.2. Основные особенности моды и их влияние на костюм .....	37
<b>ГЛАВА 2. Предметно-пространственная среда как стилеобразующая система в развитии европейского костюма</b> .....	47
2.1. Влияние «больших» художественных стилей на развитие архитектурных искусств.....	49
2.2. Стилевая характеристика костюма и ее трансформация в процессе эволюции архитектурно-художественной среды.....	65
<b>ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития</b> .....	83
3.1. Истоки формирования европейского костюма в Московском государстве ....	83
3.2. Социально-политические преобразования Петра I и их отражение в костюме .....	93
3.3. Развитие архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга первых десятилетий XVIII века и утверждение новой моды в костюме .....	105
<b>ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века</b> .....	117
4.1. Формирование мануфактурной промышленности: ее экономические и социокультурные особенности .....	117
4.2. Стилистика барокко и рококо в костюме .....	129
4.3. Классицистические особенности стилеобразования в костюме .....	139
<b>ГЛАВА 5. Развитие петербургского костюма в процессе формирования архитектурно-художественной среды XIX – начала XX века</b> .....	148
5.1. Образование отраслевой структуры мануфактурной промышленности .....	148
5.2. Специфика классицистического стиля в петербургском костюме .....	160

5.3 Историзм и отражение стилистики эклектичных образов в костюме .....	181
5.4. Модерн и его влияние на развитие петербургского костюма .....	216
<b>ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века .....</b>	<b>232</b>
6.1. «Русский стиль» в придворном дамском костюме .....	232
6.2. Влияние искусства петербургских художников на развитие зарубежной моды в костюме .....	240
6.3. Русская тема в творчестве петербургских эмигрантов и зарубежных модельеров .....	251
<b>ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920–1990-х годов .....</b>	<b>268</b>
7.1. Влияние предметно-художественной среды на стилеобразование костюма	268
7.2. Пути модернизации легкой промышленности и роль моделирующих центров в создании костюма.....	284
7.3. Становление, формирование и развитие профессионально-образовательной системы.....	303
<b>ГЛАВА 8. Костюм в петербургской моде конца XX – первых десятилетий XXI века .....</b>	<b>329</b>
8.1. Самоопределение петербургского костюма в контексте городской предметно-пространственной среды .....	329
8.2. Авторский костюм в творчестве петербургских художников-модельеров ..	339
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>357</b>
<b>ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ .....</b>	<b>364</b>
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>366</b>
<b>АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.....</b>	<b>366</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>367</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ .....</b>	<b>409</b>
<b>Приложение 1. Словарь терминов .....</b>	<b>409</b>
<b>Приложение 2. Основные выставки костюма в Санкт-Петербурге и Ленинграде. 1829–2022 .....</b>	<b>428</b>

## Том II

<b>Приложение 3. Альбом иллюстраций</b> .....	2
Список иллюстраций .....	3
Иллюстрации .....	29

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертация представляет собой комплексное научное исследование стилевой эволюции костюма, проведенное в контексте изучения предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века. Данный подход позволил проанализировать процесс становления и развития костюма в неразрывной связи с эволюцией архитектурно-художественной городской среды и рассмотреть его как многокомпонентное целостное явление, своеобразие которого формировалось на протяжении трех столетий на фоне природно-равнинного ландшафта приморского города с узнаваемой горизонталью Невы, вертикалями золоченых шпилей, силуэтами куполов и изгибами рек и каналов. Неповторимый архитектурно-художественный образ северной столицы получил отображение во всех видах искусств.

Многоаспектность проблематики диссертации охватывает широкий круг междисциплинарных вопросов, в том числе историю, теорию и методологию изучения проблемы, роль и значение национальной специфики костюма, процессы взаимодействия и взаимовлияния отечественных и зарубежных тенденций в моде, анализ образно-художественных и стилистических особенностей костюма, разработку его научной систематизации и осмысление феномена петербургского костюма. Все в целом впервые позволило исследовать стилевую эволюцию костюма, его своеобразие и эстетическую ценность в контексте предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века.

*Актуальность исследования* обусловлена необходимостью изучения стилистической эволюции костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга как единого и непрерывного процесса, позволяющего осознать петербургский костюм как общекультурную национальную ценность.

Актуальность диссертации связана с назревшей потребностью в разработке методологии комплексного искусствоведческого исследования, позволяющего глубоко и всесторонне рассмотреть генезис петербургского костюма и осмыслить

процесс его интеграции в историко-теоретический контекст материально-художественной культуры Санкт-Петербурга.

Актуальным для науки является определение особенностей развития и функционирования петербургского костюма, с одной стороны, как произведения декоративно-прикладного искусства, а с другой стороны, – как объекта дизайна. Данная постановка вопроса заостряет проблему самоопределения костюма в историко-культурном контексте, акцентируя внимание на стилистических признаках архитектурных видов искусств, к которым принадлежит костюм. Поскольку в этой иерархии ведущей является архитектура, а основным средством выразительности художественного образа – архитектурная связь элементов, то актуальным представляется также анализ эволюции костюма в процессе формирования стилеобразующих и средообразующих факторов материально-художественной культуры Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века, что требует специального изучения.

Актуальным и значимым для искусствоведческой науки является также исследование стилевой эволюции костюма как предмета проектно-художественной деятельности в петербургской архитектурно-художественной среде, для чего в диссертации применен метод многоаспектного комплексного анализа, а также разработана и введена авторская методология полилинейного подхода параллельного сравнения стилевой характеристики архитектуры и костюма.

Актуальность диссертации обусловлена необходимостью исследования проблемы взаимовлияния национального и интернационального в костюме. Так, находясь в системе общего европейского пути развития и сохраняя при этом собственную региональную специфику, петербургский костюм остался в определенной мере самостоятельным, что дает основание классифицировать его как общекультурную ценность самостоятельного петербургского стиля в моде XVIII – начала XXI века.

Актуальным и своевременным представляется изучение петербургского костюма как важной базовой части культурно-материального наследия Санкт-Петербурга, необходимой для практического решения проблемы современной

индустрии моды в городе и стране, что является актуальным для разработки общегородской концепции, определяющей эволюцию современной предметно-пространственной среды.

Необходимо подчеркнуть, что до последнего времени в отечественном искусствоведении петербургский костюм комплексному научному исследованию не подвергался. В связи с этим в его определении не всегда оправданной является приоритетная роль зарубежной моды. Крайне редко рассматривается также влияние петербургских дизайнеров костюма на мировую проектно-художественную практику. Все перечисленные примеры подтверждают актуальность избранной темы, связанной с эволюцией стилистических ценностных ориентаций петербургского костюма как значительного явления в отечественной и мировой материально-художественной культуре.

***Степень научной разработанности проблемы.*** Многоплановое исследование петербургского костюма XVIII – начала XXI века, охватывающее комплекс искусствоведческих, культурологических, историко-социальных и художественно-проектных проблем, вплоть до последнего времени не являлось предметом специального научного рассмотрения ни в отечественном, ни в зарубежном искусствоведении. База научных трудов, посвященных данной проблематике, все еще недостаточно сформирована. Между тем термин «костюмология», означающий научное направление в искусствоведческой теории и практике, в последние десятилетия стал обретать самостоятельный статус. Ранее вопросы изучения костюма рассматривались, главным образом, в контексте его типологии: исторического, этнографического, театрального костюма; костюма как бытового объекта; костюма в культуре повседневности и в вопросах его проектирования; костюма в творчестве отдельных модельеров и дизайнеров. В связи с этим научно-теоретическую базу диссертационного исследования составили несколько групп литературных источников из разных областей знаний.

Прежде всего, это фундаментальные труды по *искусствознанию* зарубежных и отечественных ученых: Р. Арнхейма, А. Банфи, Г. Вельфлина, В. Гропиуса, Э. Панофского, А. Ригля, Дж. Рескина, М.В. Алпатова, В.В. Ванслова,

Б.Р. Виппера, С.М. Даниэля, А.В. Иконникова, М.С. Кагана, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, В.С. Турчина и др.

Вопросы *художественного стиля* в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре рассматривались в трудах отечественных искусствоведов: Е.А. Борисовой, В.Г. Власова, А.В. Иконникова, М.С. Кагана, Е.И. Кириченко, В.Г. Лисовского, А.Ф. Лосева, Т.Г. Малининой, А.Л. Пунина, Д.В. Сарабьянова, С.А. Соколова, а также в статьях диссертанта. Вопросы *проектно-художественной культуры и эстетики дизайнерского творчества* – в исследованиях В.Р. Аронова, Ю.Б. Борева, А.Б. Гофмана, В.Л. Глазычева, Г. Земпера, А.В. Иконникова, М.С. Кагана, С.М. Михайлова, В.Ф. Сидоренко, В.И. Тасалова и др.

Методы исследования стилевой эволюции костюма в контексте предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга обусловлены основными теоретико-методологическими идеями *социально-исторической направленности*, разработанными Е.В. Анисимовым, Ю.Н. Беспятыми, М.А. Гординым, И.В. Зиминым, В.С. Измокиком, М.С. Каганом, Н.Б. Лебиной, Л.Я. Лурье, а также вопросами *истории и теории архитектуры России и Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века*, рассмотренные в трудах Е.А. Борисовой, И.Э. Грабаря, А.И. Каплуна, М.В. Нащокиной, Д.О. Швидковского и др. Основополагающую научную базу классических представлений о строительстве северной столицы и эволюции ее *архитектурно-художественных стилей* составили фундаментальные *труды петербургских архитектуроведов* Б.М. Кирикова, Е.И. Кириченко, В.Г. Лисовского, А.Л. Пунина, М.С. Штиглиц и др.

Вопросам истории *отечественного интерьера* посвятили свои исследования В.Н. Батажкова (1973, 1984), И.А. Бартенев (1973, 1984), А.М. Кучумов (1977, 1981), Е.И. Кириченко (1982, 1997), И.Н. Уханова (1986), Е.П. Борисова (1990, 1997). Значимым иконографическим материалом для исследования *предметно-художественной среды* стали труды Т.М. Соколовой (1973, 1982, 2000), Н.А. Орловой (1973, 1982), Э.Я. Логвинской (1978), М.Н. Соколова (1986), Ю.Б. Демиденко (2000), Н.Ю. Гусевой (2003), А.А. Васильева (2008). Особую



ценность в процессе исследования представили монографии по истории *русской мебели* (Н.Н. Соболев, 1934, 2000; И.К. Ботт и М.И. Канева, 2003; Н.Ю. Гусева, 2003), по *художественной обработке изделий из стекла* (Б.А. Шелковников, 1969; Т.И. Дулькина, 1978; Н.А. Ашарина, 1998) и *фарфора* (В.А. Попов, 1980; Н.В. Сиповская, 2008; Т.Л. Астраханцева, 2014), а также трудов зарубежных и отечественных авторов по *декоративно-прикладному искусству* (Р. Розенталь и Х. Ратцка, 1971; Н.Ю. Бирюкова, 1972; А. де Моран, 1982; А.И. Леонов, 1962, 1963, 1965). Не менее значимыми работами по отдельным видам отечественного декоративно-прикладного искусства являются публикации по художественно-технологическому анализу *текстиля* как основы костюма (Н.Ю. Бирюкова, 1973; В.А. Фалеева, 1983; С.А. Малахова, 1988; В.Н. Козлов, 1988; Е.В. Арсеньева, 1999; 2009; Б.Л. Шапиро, 2018).

Рассматривая особенности формирования архитектурных стилей и интерьерного пространства с современных культурологических позиций, отечественные исследователи представили стройную картину развития декоративно-прикладного искусства Санкт-Петербурга, однако в их работах не поднималась проблема влияния предметно-пространственной среды на создание костюма. Между тем наблюдения и выводы ученых, а также их исследовательская методика позволили экстраполировать ее приемы на изучение костюма в контексте архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга.

Поскольку история костюма в петербургской моде не являлась предметом изучения, она по существу не разработана и не представлена в отечественном искусствоведении. Впервые обширный арсенал литературы по истории и теории костюма собран и проанализирован в настоящей диссертации. Отечественные и зарубежные издания приводятся в хронологическом порядке и по периодам формирования знаний об истории костюма и теории моды.

Основные исследования *по истории костюма*, появившиеся в России в *дореволюционный период*, представлены многотомными фолиантами Г. Вейса (1877–1879) и Ф. Готтенрота (1900–1902), очерками Б.Ф. Адлера (1903) и

Ф.Ф. Комиссаржевского (1910), посвященными общим вопросам развития *истории быта и костюма разных стран и народов*.

В тесной взаимосвязи с общими вопросами истории костюма стоят отечественные исследования *русского национального костюма*, появившиеся в XIX столетии. Это труды А.В. Терещенко (1848), Ф.Г. Солнцева (1849–1853), Н.И. Костомарова (1860), И.Е. Забелина (1895).

Несомненный интерес для диссертации представляют периодические издания, в том числе *журналы мод*, а также опубликованные *интервью* с дизайнерами и художниками-модельерами.

Первые труды *по истории костюма в Советском Союзе* выпускались в качестве методической и практической литературы, рассчитанной на помощь при оформлении театральных постановок. О прикладном характере такого рода книг Н.В. Гиляровской (1945), Р.В. Захаржевской (1967), К.В. Градовой и Е.А. Гутиной (1976, 1987), а также альбома в пяти выпусках под редакцией В.Ф. Рындина (1960, 1961, 1963, 1963, 1972), свидетельствуют их названия. Учитывая адресное использование подобного рода литературы, многие периоды европейского костюма исключались из обзоров или давались в краткой форме, но перед авторами тех лет не стояла задача анализа костюма как произведения прикладного искусства в контексте развития художественного стиля исторической эпохи.

Дальнейшее освещение истории костюма в отечественной литературе продолжили М.Н. Мерцалова (1972), Е.В. Киреева (1976), Н.М. Каминская (1977). Одно из первых диссертационных исследований на эту тему выполнила Г.А. Сурганова (1973). В последующие десятилетия обращение к теме изучения костюма и моды в диссертационных работах продолжилось, что свидетельствует об их актуальности для искусствознания тех лет, однако при этом никто из диссертантов не ставил своей целью исследование петербургского костюма.

Проблемам *современного практического образования и вопросам проектной деятельности в области моделирования и конструирования костюма* уделяли внимание в своих публикациях Т.В. Козлова (1980, 2021), Г.С. Горина (1982), Ф.М. Пармон (1985, 1994), Г.И. Петушкова (1992), С.Н. Беляева-Экземплярская

(1996), В.В. Давыдова (2001), Т.В. Белько (2006), Т.А. Петушкова (2010, 2019). Методологические основы изучения современного костюма, заложенные в их трудах, позволяют представить *общую типологию, специфику формообразования и его структурно-функциональные признаки*, однако эти авторы не ставили целью исследовать историю становления образовательной системы в области художественно-проектной деятельности и развития модной индустрии в Санкт-Петербурге XVIII – начала XXI века.

Осмысление важности проблемы изучения *петербургской моды*, связанное с достижениями отечественного историко-искусствоведческого исследования, представляет *следующий этап*. Появляются *работы по систематизации музейных коллекций исторического костюма и введению в научный оборот архивных материалов*. В 1979 году выходит в свет первый в СССР альбом Т.Т. Коршуновой «Костюм в России XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа». Наиболее полное теоретическое обобщение знаний по истории костюма получило многотомное издание М.Н. Мерцаловой «Костюм разных времен и народов» (1993, 1996, 2001). Большое внимание костюму XVIII–XIX веков уделено в работах Р.М. Кирсановой (1995, 1997, 2017). Коллективом авторов каталогизировано собрание русского костюма в Государственном Историческом музее (2000). Необходимо также отметить научное издание С.А. Амелехиной (2006) и Ю.Н. Уваровой (2021). В рассматриваемый период вышло два высокопрофессиональных каталога масштабных выставок петербургского костюма из собраний Государственного Эрмитажа (2005) и Государственного Исторического музея (2020). Уникальным по новизне публикуемого материала, количеству и качеству представленных моделей стало научное издание, подготовленное Н.И. Тарасовой к выставке «Гардероб Петра I» (ГЭ). Изданный в канун 2023 года, этот труд завершает основной аналитический обзор отечественной литературы по искусству исторического костюма рассматриваемого этапа.

Работы ряда отечественных и зарубежных авторов посвящены *вопросам влияния основных аспектов моды на развитие костюма*. Так, с 2006 года в московском издательстве «Новое литературное обозрение» (НЛО) выходит первый

в России журнал «Теория моды: одежда, тело, культура», в котором мода как феномен культуры рассматривается в различных аспектах. Междисциплинарные процессы эволюции моды в костюме поддерживаются академическим исследовательским характером публикаций. Ряд книг и статей таких авторов как О.Б. Вайнштейн (2005, 2007), Ю.Б. Демиденко (2007), Л. Захарова (2007), Л. Попова (2010), Е. Беспалова (2011), К. Руан (2011), Ж. Липовецкий (2012), К. Бруард (2016) и А. Рокамора (2017), опубликованных в серии «Библиотека журнала “Теория моды”», для данного диссертационного исследования представляет особый интерес.

*Моду как социально-художественное явление* в контексте визуальной культуры исследовали В.И. Толстых (1973), Л.В. Петров (1974), А.Б. Гофман (2004), М.А. Килошенко (2006), А.Ю. Демшина (2009), А. Линч и М. Штраусс (2009), Э. Уилсон (2012), А.В. Конева (2013), В.М. Липская (2016). В монографиях Т.К. Стриженовой (1972), Л.М. Горбачевой (1996), Н. Котторн (1998), Е.А. Косаревой (2006), А.А. Щипакиной (2009), Дж. Бартлетт (2011), С.В. Журавлева и Ю. Тронова (2013) анализируется развитие моды в костюме XX века и заостряется внимание на проблеме взаимодействия функционально-эстетических и общественно-социальных признаков костюма.

В контексте расширения границ отечественной моды и ее *взаимодействия с западноевропейскими тенденциями* следует назвать книги А.А. Васильева (1998, 2006, 2007) и К. Бордериу (2016). Труды О.А. Хорошиловой послужили углубленному изучению диссертантом особенностей российской моды в военное время (2012, 2015, 2018).

Научные публикации, в которых мода в костюме рассматривается в контексте *органичной взаимосвязи с разными видами искусств*, представляют монографии таких авторов как Р. Мартин (R. Martin) (1987), Ф. Мюллер (Fl. Müller) (1999), Н. Дж. Трой (N.J. Troy) (2002), Б. Куин (B. Quinn) (2003), А. Макрэйл (A. Mackrell) (2005), Дж. Гаспарина, Г. О'Брайен, Т. Игараша, И. Луна, В. Стил (G. Gasparina, G. O'Brien, T. Igarashi, I. Luna, V. Steele) (2009), А. Геци,

В. Караминас (A. Geczy, V. Karaminas) (2012), а также исследования М.М. Кузнецовой (2018), В.А. Блиничевой (2022) и Е.А. Черняк (2022).

Отечественных исследований, посвященных *взаимодействию искусства костюма с предметно-пространственной средой*, встречается немного. Одной из ранних работ, затрагивающих эту тему, являются очерки ученого-исследователя и педагога Н.М. Тарабукина, написанные в 1939 году, но опубликованные лишь в 1994 году. Автор одним из первых проанализировал костюм во взаимодействии с другими видами искусств, обратив особое внимание на стилистическое единство архитектурных конструкций и форм костюма.

Исследованиями последних десятилетий, посвященными стилевой эволюции костюма в контексте архитектурно-художественной среды, стали статьи автора настоящей диссертации (1998, 2006, 2013, 2015, 2019) и ее иллюстрированная монография «Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации» (2015).

Таким образом, проблема комплексного исследования эволюции петербургского костюма как важной составляющей проектно-художественной деятельности и значимого явления материально-художественной культуры требует дальнейшего изучения.

**Объект исследования** – костюм как социокультурный компонент материально-художественной культуры.

**Предмет исследования** – становление и формирование стилевой эволюции костюма в архитектурно-художественной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века.

**Цель диссертации** – комплексное историко-теоретическое исследование проблемы стилевой эволюции петербургского костюма, его эстетической ценности и утилитарной составляющей, обусловленной архитектурно-художественной организацией городской предметно-пространственной среды.

**Задачи исследования:**

- рассмотреть костюм как социокультурный компонент материально-художественной культуры, систематизировать его признаки и определить

значение костюма в развитии европейской архитектурно-художественной среды;

- исследовать костюм как особый вид архитектурного искусства и объект дизайна и раскрыть особенности его стилевой эволюции в процессе проектно-художественной деятельности;
- выявить и проанализировать основные этапы стилеобразования в развитии петербургского костюма XVIII – начала XXI века, обозначив проблему «национального стиля»;
- определить роль мануфактурной промышленности в создании костюма и его стилистической эволюции;
- обозначить пути формирования профессионально-образовательной системы в области создания костюма;
- рассмотреть творческую деятельность петербургских дизайнеров в процессе самоопределения костюма в конце XX – начале XXI века;
- охарактеризовать понятие «петербургский стиль в costume», проанализировав его как объект проектно-художественной и интеллектуальной деятельности и предмет научного исследования;
- представить стилевую эволюцию петербургского костюма как проектно-художественную систему в предметно-пространственной среде XVIII – начала XXI века.

*Границы исследования* охватывают период становления, формирования и развития костюма в моде Санкт-Петербурга: XVIII – начало XXI века.

*Источниками исследования* являются литературные, документальные, художественные материалы, а также модели и предметы костюма как культурные универсалии. *Первую группу* составляют *литературные источники* – опубликованные документы законов Российской империи, научные труды по истории и теории отечественной и зарубежной культуры, изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна; исследования по архитектуре Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, по истории архитектурных стилей; эстетические воззрения отечественных и зарубежных ученых; монографии и

научные статьи искусствоведов, культурологов, философов, историков, дизайнеров, анализирующих костюм, его разновидности и функции в контексте проектно-художественной деятельности; альбомы и выставочные каталоги музейных экспонатов и моделей петербургских дизайнеров; мемуары, эпистолярный и материалы периодической печати.

*Вторую группу* источников составляют *документы и фотографии* костюмов, архитектурных объектов, модных домов, предприятий мануфактурной промышленности, моделирующих организаций из фондов государственных и частных архивов, в том числе из фондов РГАДА, РГИА, ЦГАЛС СПб, ЦГА ИПД СПб, ЦГА СПб.

*Третью группу* источников составляют *художественные произведения* с изображением персонажей в костюмах, эскизы костюмов, объекты костюма как культурные универсалии, в том числе исторические и современные образцы петербургской моды, а также произведения декоративно-прикладного искусства и дизайна из собраний государственных и частных музеев России и других стран.

***Теоретико-методологическая основа исследования*** определяется принципом *комплексного подхода* к заявленной теме, а именно к изучению особенностей петербургского костюма как предмета, имеющего специфику проектного объекта с эстетическими и функциональными свойствами, и представляющего собой пример архитектурного вида искусства.

Исследование опирается на принципы *историзма* и *научной объективности*. *Междисциплинарный анализ* и *сравнительное изучение* искусствоведческой, культурологической, философской, исторической, проектно-художественной и технологической литературы, периодической печати, документальных и художественных материалов обусловили методику исследования, а принцип комплексного подхода к теме диссертации инициировал выбор методов современного искусствознания, направленных на историко-теоретическое осмысление основных положений диссертации. Так,

– *историко-проблемный метод* позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников;

– *сравнительно-исторический метод* способствовал рассмотрению эволюции петербургского костюма в контексте исторического развития архитектурно-художественной городской среды;

– *историко-культурный метод* позволил проанализировать становление и развитие костюма в петербургской предметно-художественной культуре на протяжении трех столетий;

– *методы искусствоведческого анализа* петербургского костюма и его художественно-стилистических особенностей применялись с целью выявления основных этапов стилеобразования костюма и определенных тенденций, характерных для «русского стиля» и зарубежных влияний;

– *метод визуального исследования коллекций костюма* использовался при изучении петербургского костюма с целью последующей его систематизации;

– *персонологический метод* способствовал исследованию творческой деятельности создателей петербургского костюма и их профессионального участия в этой сфере.

***Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:***

- проведено комплексное многоаспектное исследование петербургского костюма XVIII – начала XX века;
- проанализирована история и основные этапы стилеобразования петербургского костюма на протяжении трех столетий;
- исследован костюм как целостное явление материально-художественной культуры, обусловленное региональными средообразующими и стилеобразующими факторами и сформированное в архитектурно-художественной среде;
- разработаны методологические принципы сравнительного анализа параллельной стилевой характеристики костюма и архитектуры;
- сформулирован и исследован феномен костюма в контексте развития предметно-пространственной городской среды и предложена новая научная



интерпретация изучения петербургского костюма как проектной, интеллектуальной и информационно-художественной деятельности;

- сформулирована дефиниция понятия «петербургский стиль в костюме»;
- апробированы критерии научного подхода при исследовании процесса историко-художественного самоопределения петербургского костюма в проектно-художественной культуре Санкт-Петербурга;
- введена в научный оборот авторская методика сравнительно-сопоставительного анализа стилистических, художественно-конструктивных и технологических особенностей костюма как архитектурного вида искусства и объекта дизайна;
- выявлены и введены в научный оборот не известные ранее образцы костюмов петербургских модных домов XIX – начала XX века и существенно расширен арсенал терминологического и справочно-информационного материала по истории и теории петербургского костюма.

***Основные положения, выносимые на защиту.***

1. Петербургский костюм XVIII – начала XXI века – это целостное явление материально-художественной культуры, сформировавшееся под влиянием стилеобразующих и средообразующих факторов в процессе развития архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга.
2. Стилевая эволюция петербургского костюма как особого вида пространственного искусства и объекта дизайна, испытавшего влияние городской среды и «больших» художественных стилей, состоит из нескольких этапов, каждый из которых развивался в парадигме определенного исторического процесса. Первый этап связан с русской культурой в Московском государстве и европейской предысторией развития костюма; второй этап связан с реформами Петра I и строительством Санкт-Петербурга в стиле раннего петровского и «зрелого» барокко; следующие третий, четвертый и пятый этапы характеризуются эволюцией художественных стилей в зодчестве и костюме: расцветом классицизма, сменившим его ретроспективно-эkleктичным направлением и стилистикой модерна; шестой этап отличается формированием

предметно-художественной среды советского и постсоветского периодов: в 1920-е годы приоритетным являлось авангардное искусство; с 1930-х годов – неоклассика с национальными элементами; в последние десятилетия XX – начале XXI века в развитии костюма наблюдались полилинейные стилистические течения.

3. Комплексное исследование стилевой эволюции петербургского костюма представляет собой современный исследовательский процесс, объединяющий традиционно обособленные социально-гуманитарные и технические науки, опирающиеся на практику. Стилевая эволюция костюма, рассматриваемая сквозь призму истории и теории его развития в контексте предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга, изучается гуманитарными науками, при этом целостная картина его феномена формируется через объединенное исследование гносеологического, онтологического, мотивационного, исторического, аксиологического и прочих его аспектов. Все в целом свидетельствует о важности проведения комплексного, междисциплинарного и многоаспектного научного исследования.
4. Понятие «петербургский стиль в костюме» означает исторически сложившийся художественный образ, сочетающий интеллектуальную, социальную и проектно-художественную деятельность под воздействием гармоничного архитектурно-пространственного окружения Санкт-Петербурга.
5. Комплексное искусствоведческое исследование петербургского костюма включает изучение истоков, развития и основных этапов формообразования и стилеобразования костюма на протяжении трехсотлетней истории; анализ региональной специфики петербургского костюма; рассмотрение проектно-художественной деятельности в творчестве создателей костюма.
6. Диссертационное исследование опирается на широкий свод научных, учебных и просветительских трудов отечественных и зарубежных авторов – специалистов в области искусствоведения, культурологии, истории костюма и теории моды, дизайна, архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, с привлечением обширного документального,

художественного и иконографического материала, а также моделей костюмов из музейных и частных коллекций.

7. Сочетание признаков русской национальной культуры и специфических художественных особенностей петербургского костюма, генерированных визуальным образом архитектурно-художественной среды северной столицы, нашло отражение в европейской моде первых десятилетий XX века в проявлении интернационального характера «русского стиля».
8. Авторская методика диссертационного исследования представляет собой новый подход в изучении костюма как архитектонического вида искусства и объекта дизайна. Предлагаемая методология комплексного исследования костюма, основанная на сравнительном анализе параллельной стилистической характеристики костюма и архитектуры, позволила показать стилевую эволюцию петербургского костюма как единую художественную систему в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга.

*Теоретическая значимость диссертационного исследования* заключается в том, что оно представляет собой апробацию и развитие метода комплексного анализа стилистической эволюции петербургского костюма. Материалы и выводы диссертации могут служить основой для дальнейших исследований феномена костюма и петербургского костюма, в частности. Теоретическая концепция стилевой эволюции костюма как целостного явления способствует идентификации важнейших социально-культурных условий и факторов, определяющих его содержание, форму и особенности в предметно-пространственной среде и может быть использована в разработке новых методик изучения архитектонических видов искусств. Проведенное исследование может служить понятийной базой для научной интерпретации костюма как особого вида пространственного искусства и объекта дизайна. Диссертация открывает перспективы дальнейшего изучения истории костюма и теории моды, а при использовании разработанной методологии в искусствоведении и теории дизайна может способствовать появлению новых научных трудов.

**Практическая значимость диссертации** состоит в обобщении и систематизации имеющихся научных разработок по истории и теории костюма как одной из значимых сфер проектно-художественной деятельности. Документальные и справочно-информационные материалы могут служить базисной основой в музейно-выставочной практике, при организации постоянных экспозиций и выставок, при подготовке альбомов и каталогов. Материалы диссертации могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской работе, при разработке и создании учебных программ, лекционных курсов и практических занятий соответствующих дисциплин для различных уровней подготовки, а также обучения на курсах профессиональной переподготовки. Выводы и обобщения, сформулированные в результате диссертационной работы, могут стать основой для будущих исследований.

**Рекомендации по использованию результатов исследования.** Материалы диссертации могут быть использованы в научной, практической и просветительской деятельности искусствоведов, культурологов, историков костюма и моды, художников, дизайнеров, сотрудников музеев, антикварных салонов и художественных галерей, при проведении выставок, экспертизы и атрибуции костюма, при составлении научных каталогов, справочников и монографий, при разработке учебных и просветительских программ, лекционных курсов и специальных семинаров проектной и художественной направленности в учебных заведениях соответствующего профиля. Проведенное в диссертации исследование послужит следующим шагом для расширения и углубления учебной дисциплины «Костюм в системе истории искусств», преподаваемой на кафедре истории и теории искусства СПбГУПТД, в специальный теоретический курс «Костюм в системе предметно-художественной культуры».

**Достоверность результатов исследования и обоснованность научных положений** обеспечивается полнотой собранного материала, включающего значительный объем литературных, документальных и художественных источников, а также адекватностью примененной в исследовании методологии, учитывающей современные методы комплексного научного анализа.

*Апробация исследования.* Основные положения исследования нашли отражение в монографии, 69 научных статьях (в том числе 4 – из перечня SCOPUS; 23 – в изданиях из списка ВАК РФ), а также в 27 докладах диссертанта на международных, всероссийских и ведомственных научно-практических конференциях: «Амбир в России». III Царскосельская науч. конф. (СПб.: ГМЗ «Царское Село», 24.11.1997); «Молодежь России: потерянное поколение или надежда XXI века». Российская ювенологическая науч.-практ. конф. (СПб.: СПГУТД<sup>1</sup>, 28.03.1998); «Художественное моделирование и народные традиции». II международная науч. конф. (СПб.: СПГУТД, 12.05.1998); «Дизайн в России: проблемы теории и практики». I Всероссийская науч.-практ. конф. (СПб.: СПГУТД, 10.12.1998); Межвузовская науч.-техн. конф. студентов и аспирантов (СПб.: СПГУТД, 20.04.1999); «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии». Международные науч. конф.: III (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 10.05.1999); IV (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 02.06.2001); V (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 28.05.2002); VI (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 01.07.2003); VII (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 02.07.2004); X (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 27.06.2007); XI (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 24.06.2008); XII (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 25.06.2009); XV (СПб.: СПГУТД; РЭМ, 28.06.2012); XX (СПб.: СПбГУПТД; РЭМ, 30.05.2017); XXI (СПб.: СПбГУПТД; РЭМ; ГЭ, 31.05.2018); XXII (СПб.: СПбГУПТД; РЭМ; ГЭ, 30.05.2019); XXIV (СПб.: СПбГУПТД; РЭМ; ГЭ, 26.05.2021); Всероссийские науч.-техн. конф. студентов и аспирантов: (СПб.: СПГУТД, 21.04.2004; 19.04.2005; 17.04.2007); «Инновационные технологии в сфере сервиса и дизайна». I международная науч.-техн. конф. (Самара: СГАСУ, 17.06.2014); «Межпредметные связи и преемственность в преподавании речеведческих дисциплин». XX международная науч.-метод. конф. (СПб.: СПГУТД, 04.02.2015); Месмахеровские чтения – 2016. Международная науч.-практ. конф. (СПб.: СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 21.03.2016); «Историко-теоретические проблемы ленинградско-петербургской академической школы искусствоведения (к 100-летию со дня рождения Р.И. Власовой)». Международная

---

<sup>1</sup> СПГУТД – с 1992 по 2015 г.; СПбГУПТД – с 2015 г.

науч.-практ. конф. (СПб.: Российский институт истории искусств, СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, 28.10.2019); Международная науч.-практ. конф. (СПб.: СПбГУ, 29.10.2020); «Проблемы европейского и русского декоративно-прикладного искусства. Образование и музей (к 100-летию со дня рождения Н.Ю. Бирюковой)». Науч.-практ. конф. (СПб.: ГЭ; СПбАХ им. Ильи Репина, 28.04.2022).

Материалы исследования получили отражение в публичных авторских лекциях диссертанта (СПб.: Гос. Эрмитаж, 06.12.2016; Минск: Национальный исторический музей, 25.04.2019 и др.); телевизионных программах, в том числе при создании документального фильма «Красота по-русски» (TV 5 канал, 15.01.2019); в выставочной и консультационной практике (СПб.: Выставочный зал архивного центра, Таврическая ул., д. 39, март–декабрь 2022), а также в многолетней научно-педагогической деятельности в Институте дизайна и искусств СПбГУПТД (курсы дисциплин «История костюма», «Костюм в системе истории искусств», «История костюма и кроя», «Проблемы развития отечественной моды XX века»). Под научным руководством диссертанта защищено шесть кандидатских диссертаций по вопросам истории и теории костюма.

## ГЛАВА 1

### **Костюм как социокультурный компонент материально-художественной культуры и объект архитектурного искусства**

Глава посвящена исследованию костюма как произведения архитектурного вида искусства и объекта проектной культуры, рассматриваемого в контексте эволюции предметно-пространственной среды как стилеобразующей системы, и методам его всестороннего изучения, что предполагает проведение необходимой систематизации обширного историко-теоретического и практического материала, а также поиска аналитических исследовательских подходов к изучению костюма во взаимосвязи с процессом развития материально-художественной культуры.

Основным инструментом исследования является категориально-понятийный аппарат, который определяет теоретическую и практическую организацию искусствоведческой науки и является важной составляющей многочисленных процессов ее изучения. В диссертационной работе основополагающими понятиями исследования стилистической эволюции костюма в контексте предметно-пространственной среды являются: костюм; мода; архитектурные искусства; предметно-пространственная среда. Существует несколько определений понятия «костюм» и «мода». Костюм<sup>2</sup> трактуется: 1) в общем значении: с перечислением его составляющих, как он связан с эволюцией стиля и моды, как он согласуется с национальным и социальным статусом, возрастом, полом человека; 2) в узком значении: с перечислением предметов одежды, а также разновидностей по его назначению; 3) театральный и маскарадный костюм. Термин «мода»<sup>3</sup> объясняется как кратковременное господство или популярность вкусов, прежде всего в одежде; смена образов культуры, массового сознания и поведения; в оформлении внешности человека и непосредственной среды его обитания (интерьер, бытовые

---

<sup>2</sup> См. об этом: Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / Председатель Науч.-ред. Совета Ю.С. Осипов. Отв. ред. С.Л. Кравец. Т.15. – М., 2010. С. 488.

<sup>3</sup> См. об этом: Там же. Т.20 – М., 2012. С. 572.

вещи), а также в искусстве, архитектуре, экономике, политике, науке, речевом поведении и т.д.

Архитектонические искусства – особая группа пространственных искусств, объединяющих архитектуру; произведения декоративно-прикладного искусства и дизайн, включающие искусство костюма. В отличие от изобразительных видов искусства, они служат не только удовлетворению эстетических запросов общества, но и утилитарным целям. Пространственные виды искусств наиболее приближены к человеку; в силу своего прикладного характера в них ярко выражено функциональное начало. В основе архитектурных искусств лежит формообразующий принцип, выраженный в эстетически осмысленном художественном образе. Особенностью рассматриваемых произведений является существование их в ансамбле, что характерно и для архитектуры, и для костюма, который тесно связан с зодчеством, и эта связь выражается во многих характеристиках, особенно четко она прослеживается в тектонике. Недаром костюм часто сравнивают с «архитектурой в движении», как, впрочем, и зодчество называют не только «застывшей музыкой», но и «нарядом города». В своей специфике они «устремлены к общей цели художественного творчества – интеграции человеческого окружения и самой человеческой личности»<sup>4</sup>. Поэтому, анализируя архитектурные виды искусства, необходимо учитывать разнообразные культурные взаимосвязи в контексте их предметно-пространственного окружения.

Предметно-пространственная среда – это созданная человеком «вторая природа», основу которой формирует архитектура путем организации жизненного пространства, которое, в свою очередь, наполняется разнообразными предметами, служащими определенным видам деятельности человека. Городская среда Санкт-Петербурга, рассматриваемая в диссертационном исследовании, является тем окружением, которое обеспечивает многогранную жизнедеятельность городского сообщества в различные временные периоды и формируется под воздействием

---

<sup>4</sup> См. об этом: Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990. С. 8.



социально-общественных и художественно-эстетических факторов. А.В. Иконников – известный практик и теоретик архитектуры и дизайна выделяет в европейской культуре два основных типа в восприятии системы предметно-пространственной среды<sup>5</sup>. Первая позиция, по определению *классицистична*, она представляет четкое противопоставление субъекта и объекта с нормативностью канона, иерархией ценностей, стремлением к регулярности. Вторая позиция характеризуется обостренным ощущением субъектно-объектной взаимосвязи, конкретизируется в сложных приемах упорядочения системы и, соответственно, *романтична*. Первый тип воплощен в предметно-пространственной среде древнегреческого классического периода, где архитектура размеренна, а костюм вторит скульптурной пластике, демонстрируя телесный эстетический идеал красоты. Для эпохи Средневековья тип восприятия предметно-пространственного окружения характеризуется непрерывностью, когда фасады сооружений, интерьеры и костюм создаются при согласованном использовании средств зодчества и прикладного искусства. В период Ренессанса мировосприятие автора реализуется в контексте его личностного самоутверждения. Системной организацией пространства являются правила линейной перспективы архитектуры и предметного мира интерьера. Костюм осваивает границы светской моды, дифференцируя народные и национальные черты. Предметно-пространственное окружение не воспринимается как целостная система. С этого времени обычным становится совмещение известных художественных систем и различных типов организации окружения в городском пространстве: визуально-образные характеристики эклектического историзма XIX века; разночтения эстетизированной и бытовой атмосферы в эпоху модерна; формообразующая деятельность организации пространства в 1920-е годы; освобождение от жесткой функциональной обусловленности к середине XX столетия и возвращение интереса к материальности вещи в предметно-пространственной среде в последние десятилетия XX века, когда «давлению технического стандарта стало

---

<sup>5</sup> См. об этом: Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990. С. 294.

противопоставляться стихийное самоутверждение через художественные импульсы, намеренно отвергающие прямолинейность, иерархичность “чисто рациональных” систем»<sup>6</sup>.

### *1.1. Типология костюма и его структурно-функциональные признаки*

Костюм, будучи составной частью предметного мира и связанный непосредственно с человеком, наиболее полно отражает разнообразные стороны жизни, вплоть до вопросов мировосприятия, в том числе, политическую атмосферу, социально-экономическую ситуацию, духовную и материальную культуру общества со всеми традициями и нововведениями. «В широком диапазоне значений: от мифически-символического до парадно-орнаментального, от декоративного, связанного с непосредственным проявлением характера личности, до практически-функционального – одежда отличается тысячью оттенков, в которых проявляются тончайшие нюансы самосознания и собственного мира личности. Согласно точке зрения итальянского философа Антонио Банфи, одежда «всегда является важным элементом личности, зеркалом того, что в человеке есть искреннего и риторического или ложного, коллективного и индивидуального, манерного и подлинного. Поэтому история костюма – это история самого человека»<sup>7</sup>.

Под костюмом в диссертации подразумевается весь комплекс его составляющих: одежда, головные уборы, обувь, аксессуары, макияж и прически. С XVIII по начало XX века костюм носил ярко выраженный сословный характер, поэтому типологические рамки исследования ограничены костюмом привилегированных сословий и соответствующими «программными» архитектурными сооружениями Санкт-Петербурга. В связи с изменениями социально-классовой структуры российского общества после революций 1917 года мода в костюме приобрела черты внесословного интернационального характера, развиваясь в парадигме новой эстетики и архитектурно-художественной среды

<sup>6</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990. С. 306.

<sup>7</sup> Цит. по: Банфи А. Философия искусства. – М., 1989. С. 113.

Петрограда-Ленинграда.

В диссертации исследуется женский и мужской костюм разного назначения: домашний, повседневный, нарядный, придворный. В течение более чем трехсотлетнего периода развития петербургской моды в костюме рассматривается индивидуальное и промышленное производство костюма.

Ввиду определенной типологической специфики, за пределами исследования остаются: народный костюм как проявление этнической самобытности, характеризующей традиции национальных культур; военное обмундирование; форменные мундиры чиновников и представителей образовательных организаций; специализированная и культовая одежда.

Исторический и современный костюм является результатом особого вида творческой деятельности и важнейшей частью предметно-художественного мира. Костюм органично присутствует в среде, окружающей человека, взаимодействует с ней и влияет на формирование материально-художественной культуры общества. Точно так же человек воздействует на костюм во всех его проявлениях. Поэтому его следует воспринимать только в связи с конкретным образом человека в предметно-пространственном окружении: с его пластикой, манерой поведения, соответствием ситуации и назначению. Это обстоятельство существенным образом отличает костюм от одежды, ибо, кроме утилитарной функции, он несет в себе социально-психологическую и образно-художественную характеристику.

Исследуя костюм как социокультурный компонент, предназначенный для человека, необходимо определить связь структурных элементов костюма, их содержания и взаимодействия в аспекте формообразования и коммуникативной информации. Согласно мнению исследователя В.В. Давыдовой, «Костюм – это “культурная кожа” человека, это самая близкая к человеку вещь из всего предметного мира»<sup>8</sup>.

Художественно-эстетическая значимость костюма свидетельствует о принадлежности его к пространственным видам искусств. В костюмах разных эпох

---

<sup>8</sup> Давыдова В.В. Опыт системного рассмотрения костюма // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. СПб., 2001. – С. 287.

проявляются характерные эстетические вкусы общества, его культурные предпочтения, климатические особенности и национальные традиции. Художественный образ костюма выражается посредством определенной формы, модного силуэта, соотношения пропорций, которые создаются определенными приемами кроя, а также своеобразием фактуры и колористической гаммы материалов и соответствующих аксессуаров. Каждому историческому периоду свойственны свои выразительные средства, определяющие художественный образ костюма. Поскольку костюм имеет синтетический характер, важно обозначить его дефиниции, дать определения комплексу предметов, составляющих это понятие, и рассмотреть его структурную типологию.

Анализируя термин «костюм», необходимо определить, прежде всего, его этимологию в разных языках. Этот термин происходит от французского слова *costume*, означающего «костюм, одеяние»; от итальянского слова *costume*; от латинского *consuetudo* («привычка, обыкновение, обычай») или *consuescere* («привыкать, иметь привычку»); от *cum* (варианты: *co-*, *com-*, *con-*), то есть «с, вместе» + *suescere* («приучаться, привыкать»).

В словаре Французской академии термин «*costume*» появился в 1740 году. Это слово определялось как знак, обозначающий человека определенной среды, а также отражающий обычай данной социальной группы людей.

В Толковом словаре В.И. Даля слово «костюм» определяется как одежда, одеянье, платье; отличительная одежда, театральная, маскарадная и прочая<sup>9</sup>.

В толковом словаре русского языка Т.Ф. Ефремовой слово «костюм» имеет несколько значений: 1) Одежда человека. 2) Полный комплект мужской или женской одежды. 3) Маскарадная или театральная одежда<sup>10</sup>.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой приводятся два значения слова «костюм»: 1) Одежда, платье. Рабочий костюм.

---

<sup>9</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. URL: <http://www.slovopedia.com>. (дата обращения 01.06.22).

<sup>10</sup> Ефремова Т.Ф. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.slovopedia.com.com>. (дата обращения 01.06.22).

Вечерний костюм (выходной). Театральные костюмы. 2) Мужское (пиджак и брюки) или женское (жакет и юбка или брюки) верхнее платье<sup>11</sup>.

В Энциклопедии моды Р.П. Андреевой костюм, в широком смысле, понимается как одежда, а в узком – как единый ансамбль, элементы которого объединены некой общей чертой, как-то: цвет, отделка, фактура материала и пр.<sup>12</sup>

В энциклопедии моды XX века И.Ц. Балдано костюм определяется как система предметов и элементов одежды, обуви, аксессуаров и др., указывающая на социальную, общественную, этническую принадлежность человека, его пол, возраст, занятие, профессию и т. д. Костюм включает одежду, обувь, прическу, косметику, головной убор, перчатки, украшения<sup>13</sup>.

Российский исследователь костюма Т.В. Козлова определила его значение, как обычай, ритуал, модель подражания, манеру держаться. Она связывает понятие «костюм» с образом человека, его фигурой, историческими событиями, т. е. с глубинными слоями культуры общества<sup>14</sup>.

Принимая определения уважаемых авторов и обобщая их, в настоящем исследовании в данном исследовании костюм представлен как определенный комплекс элементов одежды, обуви, аксессуаров и дополнений, имеющих социально- общественную, материально-художественную и стилистическую характеристику, связанную с культурно-исторической средой в предметно-пространственном окружении.

В России французское слово «костюм» начали использовать лишь в XVIII веке, после петровских преобразований, спустя сто лет после появления этого термина в европейском лексиконе. Резюмируя различные терминологические определения, в контексте данного исследования следует принять, что в обобщенном варианте понятие «костюм» – это, как правило, определенная образно-

---

<sup>11</sup> Этимологический словарь русского языка. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-5977.html> (дата обращения: 01.06.22).

<sup>12</sup> Андреева Р.П. Энциклопедия моды. – СПб., 1997. С. 161.

<sup>13</sup> Балдано И.Ц. Мода XX века: Энциклопедия. – М., 2002. С. 176.

<sup>14</sup> Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма. – М., 2021. С. 6.

художественная система его составляющих; стилистически решенный ансамбль, состоящий из предметов одежды в сочетании с дополнениями, аксессуарами, гримом, прической, решенных в едином художественном образе и отражают индивидуальный стиль человека. Помимо утилитарной функции костюм наделен художественно-эстетическим, идейно-эмоциональным и знаково-символическим смыслом. Костюм включает также специальные определения, трактовка которых в данной работе является обязательной.

Понятие «одежда» означает различные покровы тела человека, решающие защитную функцию; объединение вещей, используемых по принадлежности их употребления и в различной комплектации, которые стремятся формировать костюм конкретного человека. Когда предметы одежды и дополнения (головные уборы, обувь и т.п.) несут лишь защитно-утилитарную функцию, этот набор вещей не всегда можно назвать костюмом, потому что определение «костюм» значительно шире, чем понятие «одежда».

Понятие «ансамбль» означает художественно спроектированный костюм, который изначально наделен конкретным замыслом, выраженным в формально-содержательной структуре, соответствующей конкретной ситуации, образному характеру индивидуума и стилистике того или иного периода.

Понятие «комплект» означает набор элементов костюма, которые выполнены в едином стилевом решении, объединенном характерными признаками: определенным назначением, выбором ткани, колористической гаммой, различными аксессуарами.

Понятие «гардероб» – сформированные по определенному принципу (сезона, индивидуального предпочтения или неких задач) предметы одежды, обуви, головных уборов, аксессуаров, предназначенные для конкретного человека.

Понятие «аксессуары» означает дополнения к костюму, которые, как правило, не несут самостоятельной утилитарной роли или сочетают функциональную составляющую с эстетической. Это могут быть шарфы, галстуки, косынки, перчатки, сумки, пояса, зонты, веера, очки, часы и пр.

Модели по своей видовой классификации могут быть выставочными и уникальными, выполненными в единственном экземпляре как произведения декоративно-прикладного искусства, а могут представлять собой образцы дизайна костюма, соответствующие требованиям технической эстетики с учетом положительного экономического эффекта для воспроизведения их промышленным способом на производстве с учетом тиражирования.

Коллекция моделей, с одной стороны, это квинтэссенция творческого процесса для создателя костюма, а с другой стороны, – труд многих специалистов, участвующих в создании моделей. В результате поиска идеи и отбора вариантов на основе единого стилистического решения создается группа моделей, объединенных общим замыслом, индивидуальной концепцией формы и образной системой средств художественного выражения. Коллекции моделей могут быть: направляющие, которые представляют ведущую концепцию моды на ближайшее время; промышленные, разрабатывающие ассортимент, предназначенный для непосредственного внедрения в производство; тематические, предназначенные для мероприятий, не связанных с индустрией моды и другие в зависимости от индивидуальных целей и задач.

Костюм как один из самых близких человеку видов пространственных искусств, сочетая функциональные и эстетические качества, подразумевает особую типологию, которая разделена на группы, виды и классы по отношению к человеку в предметно-пространственной среде. Современный исследователь костюма философ В.В. Давыдова<sup>15</sup> в зависимости от задач рассмотрения выделяет две основные плоскости типологии костюма, связанные непосредственно с человеком и средой:

К основной плоскости типологии, связанной с человеком, относятся антропологическая и демографическая.

1. Антропологическая: а) по отношению к телу (раскраска тела, татуировка, макияж, парфюм, одежда, обувь, головные уборы, украшения, аксессуары);

---

<sup>15</sup> Давыдова В.В. Типология костюма // *Studia culturae* / Санкт-Петербургское философское общество. 2001. Вып. 1. № 1. С.116–134.

б) по отношению к частям тела (виды одежды, головные уборы, обувь и т. д.)

2. Демографическая: а) пол; б) возраст.

К основной плоскости типологии, связанной со средой, относятся:

1. Историческая (временная) – эпохи, века, периоды, годы;

2. Природная: а) пространственно-географическая; б) климатическая; в) физическая;

3. Этнографическая – этносы, народы, племена (традиции, обряды, обычаи);

4. Социальная – слои общества (сословный статус), профессия, конфессия, имидж;

5. Эстетическая – иерархия стилей, смена мод и т. п.; а) исторические стили (от античности до полистилизма современности); б) современные стили (деловой, романтический, спортивный, фольклорный);

6. Функциональная (по назначению);

7. Производственная (по материалам, по технологии, по конструкции).

В диссертационном исследовании петербургского костюма XVIII – начала XXI века нецелесообразно представляется изучать защитную физиологическую функцию, которая является базисной и сложилась одной из первых; в меньшей степени следует акцентировать внимание на средовой этнографической плоскости, обратив исследовательский интерес на утилитарно-практическую, общественно-символическую и художественно-эстетическую функции костюма.

Приведенная систематизация существует в теории, но она далеко не всегда раскрывает сущности объектов костюма – глубинных принципов их создания, функционирования и оценивания. На практике названные группы, виды и классы, как правило, образуют более сложную структуру по причине своей свободной и постоянной динамической трансформации. Классификация групп взаимосвязана и взаимопроникаема в зависимости от изменяющегося предметно-пространственного окружения, которое, в свою очередь, формирует архитектурно-художественная среда.

Сущностную составляющую типологии костюма определяет художественная выразительность модели, имеющая разные признаки для единичного и тиражируемого образца. Художественная выразительность единичной уникальной



не массовой модели определяет ее оценку по следующим критериям, принятым для произведений декоративно-прикладного искусства: единство стилового, художественного и образного решения модели; владение техникой исполнения и соответствие используемых материалов; новизна восприятия и творческая индивидуальность. Художественная выразительность модели промышленного образца предполагает гармоничное сочетание содержательности (утилитарные и художественные качества) и тектоничности (конструкция, пропорции и форма), а также технической и экономической возможности ее тиражирования. Дизайн костюма в отличие от костюма – предмета декоративно-прикладного искусства рассматривается как вид проектно-художественной деятельности, связанный с разработкой предметов одежды с учетом содержательной и тектонической составляющих комплекса костюма. В своей работе дизайнер костюма пользуется всем арсеналом проектно-художественных средств: от технического конструирования и композиционного формообразования до художественно-эстетических приемов и функциональных задач. Но в отличие от индивидуального проектирования единичной модели, которую создает художник-модельер, дизайнер костюма кроме выявления общекультурного и художественно-образного решения должен подчинить эти средства технико-технологическим характеристикам индустриального производства. В этом определении профессиональных функций состоит существенное отличие деятельности художника-модельера от работы дизайнера костюма.

Как показал проведенный анализ, структура и типология костюма может рассматриваться в самых различных векторах. Определение проблемы будет зависеть от целей и задач изучения. В данном случае системный подход исследования костюма в проектно-художественной культуре Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века предполагает представить типологию структурообразования костюма, учитывая все основные обозначенные критерии. Исследование истории петербургского костюма по типологическому признаку подразумевает подробное рассмотрение эволюции архитектурных предметных форм с акцентом на факторах формообразования и выявлением особенностей, в

том числе художественно-стилистических, характерных именно для искусства костюма.

В проектной деятельности костюма основополагающим принципом является формообразование. Этот процесс в костюме подчинен общим законам архитектурной художественной деятельности, которые подразумевают создание формы изделия в соответствии с общими эстетическими и функциональными установками конкретного исторического периода. Форма костюма представляет собой изменяющуюся во времени и пространстве систему, в структуре которой образуются связи между композиционными элементами, предметно-пространственным окружением человека, его фигурой и художественным образом.

На протяжении всей истории материально-художественной культуры процесс создания формы костюма в соотношении силуэта и пропорций представляет собой трехмерную пространственную структуру, которая ограничена относительно внешней среды формой, являющейся объемно-пространственной характеристикой модели. Но в отличие от архитектурных искусств, где форму обычно рассматривают в трехмерном статическом состоянии, костюм находится в постоянном развитии, он «живет» с человеком, перемещается в пространстве, меняя ракурсы в движении. Поэтому формообразование в костюме может исследоваться и анализироваться только в пластическом взаимодействии с фигурой и образом человека, который находится в конкретной предметно-пространственной среде. В свою очередь, в соответствии с эстетическим идеалом красоты, в разные эпохи при создании костюма акцентировались различные объемы, пропорции, цветовые предпочтения. Следовательно, форма костюма развивается как в контексте архитектурных искусств, так и в системе собственных координат, и ее необходимо исследовать на уровне различных характеристик: построения силуэта, соотношения пропорций, свойств структуры материала, выбора колористического решения и, непременно, с учетом постоянного изменения эстетического идеала красоты.

Для визуального восприятия формы наиболее предпочтительным является общий абрис модели. Силуэт – это проекция формы в двухмерном выражении, определяющая положение костюма в трехмерном объемном и подвижном измерении. Основную конфигурацию создают конструктивные, композиционные и декоративные линии, организующие контур формы костюма. Для структурирования силуэтной формы среди специалистов – создателей костюма используются обозначения геометрических очертаний по типу букв латинского алфавита: Х – приталенный силуэт; Н – прямой силуэт; Y – силуэт с расширенным плечевым поясом и облегающей поясной одеждой; А – трапецевидный силуэт; соответственно О – овальный силуэт. Схематичное изображение силуэта модели является структурным эквивалентом формы костюма, которое было принято в профессиональной среде в середине XX века.

Форма костюма и всех его составляющих связана с системой соотношения пропорциональных членений. Пропорция является одним из основных средств, определяющих элементы формы, организующие объемно-пространственную структуру костюма. Принцип «золотого сечения», известный еще в античном искусстве, распространяется и на композиционные решения костюма, являясь основным средством гармонизации классической формы. Многие известные художники в разные исторические периоды в поисках графического выражения пропорционального баланса обращались к разработке канона человеческой фигуры, и первыми среди них были: скульптор Поликлет, зодчий Витрувий, художник и ученый Леонардо да Винчи. В построении формы костюма важное значение имеет принцип пропорциональности основных объемов. Формообразование с привлечением профессионального инструментария построения пропорциональной конструкции костюма может корректировать пропорции тела человека, что является необходимым условием создания гармоничного художественного образа.

Формообразование в костюме зависит также от свойств фактуры материала, состава волокон, структуры переплетения и отделки. Важной характеристикой ткани является ее пластика – способность образовывать форму. Работа с цветом,

текстильным рисунком и фактурой ткани позволяет создавать разнообразные композиционные решения костюма. Таким образом, под формой костюма следует понимать динамическую модель, развивающуюся в предметно-пространственной системе, обладающей многокомпонентной структурой связи между ее элементами, фигурой человека и окружающей средой.

Как и в архитектурных сооружениях, эстетическая значимость костюма определяется функционально-конструктивными и художественными особенностями формообразования, находящимися в постоянном развитии. Функция (полезность, удобство, красота), конструкция и форма костюма взаимосвязаны точно так же, как и компоненты архитектурных сооружений (польза, прочность, красота).

Для исследования эволюции костюма, помимо обозначенных критериев, важно анализировать влияние эстетического идеала разных исторических периодов, который можно обозначить как эстетический эталон красоты. Идеалы красоты формируются в той пространственной среде, в которой они существуют. Каждая эпоха создавала свое идеальное видение женской и мужской фигуры, ее пропорциональные соотношения и акценты; формы костюма и его цветовые сочетания; жесты, походку, манеры поведения. Идеальный образ тесно связан с костюмом, так как именно одежда, обувь, прическа, грим способны приблизить индивидуума к существующему идеалу. Костюм всегда способствует выражению эстетических предпочтений, принятых в обществе, которые подобно циклам моды имеют 6–12–25–50–100-летние периоды<sup>16</sup>.

Синтетический характер костюма обусловлен особым местом, которое он занимает в предметно-пространственной окружающей среде. Самоопределение костюма как самостоятельного вида архитектурного искусства в проектно-художественной деятельности проходило все этапы своего развития, формируя специальный терминологический аппарат, систему структурообразования,

---

<sup>16</sup> См. об этом: Ванькович С.М. Анализ различных теорий цикличности моды // Дизайн. Материалы. Технология. 2011. № 2 (17). С. 79–83.  
Белько Т.В. Бионические принципы формообразования костюма. Автореф. дис. ... доктора техн. наук: 17.00.06 / ВНИИ техн. эстетики. – М., 2006. – 32 с.

способы формообразования и приемы стилеобразования, которые выражены в связи структурных элементов костюма, их содержании и взаимодействии. Форма костюма развивается как в системе архитектурных искусств, так и в системе собственных координат, представленных на уровне ее различных характеристик: построения силуэта, соотношения пропорций, свойств структуры материала, выбора колористического решения и с учетом постоянного изменения эстетического идеала красоты.

В европейской истории эволюции костюма наблюдались разнообразные формы, но основные приемы фиксирования предметов одежды на фигуре принципиально не изменились по причине того, что антропологические признаки тела человека на протяжении столетий не подвергались значительным переменам. В большей степени изменения претерпевали социально-экономические, материально-технологические и художественно-эстетические факторы предметно-пространственного окружения, которые стали определяющими и в процессе изменения структуры, и формы петербургского костюма.

### ***1.2. Основные особенности моды и их влияние на костюм***

Создание костюма всегда происходит в рамках определенного вектора моды, который накладывает отпечаток на его форму, конструкцию, детали и декор. Если покрой, форма, силуэт, колористическое решение костюма и его типология, о которых речь шла в предыдущем разделе, относятся к структурно-функциональным характеристикам костюма, то его культурно-коммуникативные факторы на каждом этапе развития непосредственно связаны с социально-психологическими и художественно-эстетическими процессами. И в первом, и во втором случае мода как общественное явление имеет важное значение для исследования искусства костюма. При всей разномасштабности проявления моды в различных сферах человеческой жизнедеятельности существуют общие закономерности ее функционирования, главной из которых является периодичность смены и цикличность развития образцов массового поведения в обществе.

Термин «мода» (от латинского *modus* к французскому *mode*) традиционно обозначает меру, эталон, способ, норму, правило. По утверждению Адама Смита – шотландского философа и экономиста XVIII века, «мода проявляет себя в первую очередь во всех сферах, где основным является чувство вкуса. В большей степени это применимо к одежде и мебели, но также и к музыке, поэзии и архитектуре»<sup>17</sup>. В отличие от Смита Иммануил Кант – немецкий философ эпохи Просвещения – основными критериями, определяющими моду, считал коренные изменения в жизни людей. В то же время Георг Зиммель – немецкий философ и социолог XIX века и один из инициаторов изучения моды как аналитической дисциплины – понимал ее как «важный социальный феномен, который проявляет себя во всех сферах жизни общества, в то время как одежда – всего лишь одна из этих сфер»<sup>18</sup>. В современной российской философской трактовке мода характеризуется как «непродолжительное господство вкуса в какой-либо сфере жизни или культуры; быстро проходящая популярность»<sup>19</sup>; или как «непродолжительное господство определенного типа стандартизированного массового поведения, в основе которого лежит относительно быстрое и масштабное изменение внешнего (прежде всего, предметного) окружения людей»<sup>20</sup>. По утверждению Ролана Барта – французского философа, семиотика и структуралиста XX века – «одежда служит для моды материальным основанием в то время, как сама мода является системой значений в сфере культуры»<sup>21</sup>. Таким образом, если заменить слово «одежда» в трактовке Барта на термин «костюм», то становится очевидным, что посредством костюма, мода реализует свой обширный спектр воздействий в сфере материально-художественной культуры.

В современных энциклопедиях по отношению к костюму понятие «мода» трактуется как смена форм и образцов одежды. Мода в костюме рассматриваемых

---

<sup>17</sup> Свендсен Л. Философия моды. – М., 2007. С. 13.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Большой Энциклопедический словарь / Под ред. А. М. Прохорова. – М., 1998. С. 744.

<sup>20</sup> История философии: Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Грицанов. – Минск, 2002. С. 814

<sup>21</sup> Цит. по: Свендсен Л. Философия моды. – М., 2007. С. 15.

исторических периодов сформировалась в процессе эволюции из обычаев, моральных устоев, общественного уклада; ее можно исследовать с разных позиций: философской, экономической, политической, социальной, эстетической, психологической, коммуникативной. Наиболее объективные аспекты ее влияния на костюм выражены в отношениях, существующих в обществе между культурой, наукой и экономикой.

Традиции модного поведения утверждались в западноевропейских странах с появлением крупных городов, и с XV по XVIII век они постепенно перемещались из Италии в Испанию, а затем во Францию. Информация о распространении модных тенденций носила эпизодический характер: вначале ограничивались образцами кукол, но постепенно стали появляться печатные издания с «модными картинками». Классификация европейского привилегированного костюма до XX века строго ограничивалась социальным статусом человека в обществе. Многочисленные запреты (ортодансы) использования костюмов в истории европейской моды регулировались не только социальным и классовым разделением, но также ранжировались по степени «приближения» к первому лицу государства. Социальная дифференциация в костюме выражалась достаточно четко: для представителей высших сословий – сложная форма костюма; максимальная длина изделия; высокое качество материалов; уникальная отделка; эксклюзивные ювелирные украшения; грим и прическа в соответствии с существующей модной тенденцией.

Мода раннего индустриального общества с появлением первых мануфактур и развитием научно-технического прогресса, охватившего в течение XIX века все ведущие европейские страны, неуклонно приближалась к массовому производству, сохраняя при этом индивидуальное изготовление костюма как признак престижа. С ростом индустриализации и развитием демократии в европейских странах социально-психологические аспекты моды наиболее активно повлияли на мужской костюм. Яркий образ щеголя эпохи рококо сменился строгим костюмом интернационального стиля, политическое влияние которого в этом случае было бесспорным. С начала XIX века именно мужская мода, а не женская становится

лидирующей и более прогрессивной в контексте общественно-социальных явлений. Развивающийся капиталистический уклад в обществе посредством моды оказывал таким образом сильное влияние на утверждение рациональных ценностей буржуазного класса. Поэтому в Англии, раньше, чем в других европейских странах, под воздействием моды стал развиваться унифицированный и практичный мужской костюм.

Женский костюм этого периода в большей степени реагировал на стилистические изменения в архитектурно-художественной среде и социально-психологические аспекты моды выстраивались в иерархии эстетических предпочтений идеала красоты и роли женщины в мужском мире. В первые десятилетия XX века впервые женская мода стала заимствовать мужской демократичный стиль, эксплуатируя его уже более ста лет, в то время как мужская европейская мода только после 1960-х годов начинает игнорировать строгие стандарты делового стиля, что приводит к нивелированию отличий между женской и мужской модой.

Во второй половине XIX века мода в костюме инициировала развитие индустрии текстильной и швейной отрасли, что получило отражение в экономике европейских стран. С ростом машинного производства готовой одежды экономические факторы занимают важное место в процессах появления модных тенденций в костюме. Экономические факторы моды начали формировать стандарты потребления. С этого времени мода стала превращаться в объект хозяйственной деятельности, получила развитие самостоятельная индустрия моды, которая в современном мире оказывает значительное влияние на мировую текстильную и швейную промышленность. В этом контексте актуальным представляется определение моды, сформулированное авторитетным исследователем дизайна костюма Т.В. Козловой: «Мода – это одно из явлений, стоящих на стыке искусства и производства»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма. – М., 2021. С. 3.



Демократизация моды становится массовой к середине XX столетия, когда информация о ее распространении является доступной для большого количества людей в разных странах. Ведущие модельеры, производящие костюмы люксового сегмента, вплоть до середины XX века не стремились сотрудничать с индустрией производства, ограничивая свою деятельность лишь эксклюзивной линией индивидуальных заказов. Однако со временем конкуренция в области моды подвигла художников модных домов к изготовлению изделий под авторской маркой, не имеющих непосредственного отношения к костюму. Это касалось мебели, посуды, бытовой техники, автомобилей. Таким образом, профессия модельера, расширяя свой диапазон, стала включать бизнес, маркетинг, психологию массового потребителя. Модные дома, марки и имена создателей костюма становились модными ориентирами, выстраивающими новые отношения в предметно-пространственной среде между костюмом, искусством, дизайном и индивидуумом.

Классификация четырех основных категорий европейской моды, которая сформировалась во второй половине XX века, имеет следующие характеристики. К первой категории относятся уникальные нетиражируемые образцы Высокой моды (*от кутюр*), которые возможно индивидуально изготовить не более чем для нескольких клиенток. Художники-модельеры кроме индивидуальных эксклюзивных моделей создают коллекции образцов, определяющие направления мировых тенденций. Это искусство костюма высокого качества. При изготовлении таких моделей около 70% составляет ручная работа. Демонстрировать кутюрные коллекции могут лишь модные дома, входящие в Синдикат высокой моды, созданный в Париже в 1868 году.

Ко второй категории относятся модели индустриального производства, но люксового класса (*прет-а-порте де люкс*). Это готовая одежда так называемых малых серий, лимитированные партии различных образцов, каждый из которых может тиражироваться в основных размерных характеристиках максимум до ста экземпляров.

Третья категория готового костюма (*прет-а-порте*) представляет одежду, созданную для среднестатистического массового потребителя с использованием стилистики *прет-а-порте де люкс*, но с применением более дешевых материалов. Как правило, это могут быть молодежные линии люксовых марок. Такие костюмы производятся большими партиями. В то время как первая линия от кутюр поддерживает статус и престиж модного дома, линии *прет-а-порте де люкс* и *прет-а-порте* приносят ему основную экономическую прибыль.

Четвертая категория больших серий одежды (*масс-маркет*) представляет массовый рынок. Максимально тиражируемая и не ограниченная количеством моделей одежда часто отражает эстетику различных субкультур. Это своего рода общедоступная реплика на эксклюзивные бренды модного дома, для изготовления которых используются совершенно другие по качеству дешевые материалы и применяются более упрощенные технологические процессы изготовления одежды, так как массовый рынок ориентирован не на качество, а на количество и быструю сменяемость образов, стимулируемых массовой культурой общества потребления.

Цикличность развития моды, реализуемой в контексте объектов материально-художественной культуры, имеет определенные периоды: кратковременные, базирующиеся на современных трендах и тенденциях, и долгосрочные, которые измеряются периодом смены поколений. Тренд означает яркое воплощение моды в общем направлении стиля, своеобразную концентрацию, непременно обладающую новизной в данный период времени. Модный тренд-предложение анализируется в течение сезона по различным аспектам и в случае максимального одобрения трансформируется в модную тенденцию, которая прослеживается в коллекциях разных дизайнеров на протяжении нескольких сезонов, и если она достаточно устойчива, то тенденция перерастает в классический жанр.

Мода в костюме не только способствует развитию экономических факторов, формируя индустрию отрасли, но также, используя информационно-коммуникативные приемы, инициирует появление инструментов массового потребления. Коммуникативно-знаковая функция моды в условиях развития

массовой культуры осуществляет распространение модных образов костюма значительными темпами среди неограниченного количества населения. Костюм подобен некоторому тексту, который посредством активной коммуникации, транслирует сообщения, раскрывающие все аспекты социального, материального, эстетического и технического уровня развития общества в конкретный исторический период. Влияние моды на человека в значительной мере связано с технологиями коммуникации. Вначале это были куклы-манекены, затем журналы мод, реклама, фотографии; в XX веке – кинематограф, дефиле известных модных домов; позднее интернет с его неограниченными возможностями доступа и скоростью распространения информации. Последний свидетельствует о наступлении эпохи глобализации, в том числе в области моды, что способствует распространению единого эстетического идеала красоты, созданию одинаковых потребительских привычек, нивелированию индивидуального стиля в костюме. Подобные признаки являются предвестниками утраты культурной идентификации с одной стороны, а с другой – непрерывный поиск новизны, свойственный человеку, и желание внешним видом продемонстрировать свой статус или напротив нивелировать его, – все в целом позволяет анализировать эволюционные процессы моды в различных междисциплинарных ракурсах.

Современная мода тесно связана с социокультурной теорией постмодерна, опираясь на такие его основные черты, как: демократизм, полистилизм, быструю сменяемость, многоплановость, симулятивность, неприятие эскапизма. Отрицая традицию, мода постмодерна активно выступает также индикатором трансформации гендерных отношений, что наблюдается в культуре костюма. Поэтому в развитии современной моды прослеживается устойчивая тенденция в трансформации костюма функционального назначения (несминаемые ткани, стиль *унисекс*, спортивный ассортимент, кроссовки). Как явление психологического и социокультурного характера, мода постиндустриального периода оказывает непосредственное влияние на личностный интеллектуальный статус человека в современном обществе и оперирует популярными признаками демократичного

характера относительно внешности, возраста, пола, социального положения человека, что дает определенную свободу в выборе индивидуального стиля.

В этих условиях возрастает значение художественно-эстетического аспекта моды. С 1920–1930-х годов мода начала играть центральную роль в популяризации изобразительного искусства (Эльза Скиапарелли, Ив сен Лоран, Рэй Кавакубо). На рубеже XX–XXI веков подобная тенденция приобрела повсеместный характер. В начале 1980-х годов вопрос о взаимовлиянии моды и искусства приобрел особую актуальность. Сегодня взаимодействие художников разных видов искусств и представителей модной индустрии характерно для многих современных модных домов<sup>23</sup>. Можно констатировать, что популярность масштабных музейных проектов в области моды инициирована поиском новых возможностей для всех видов искусства: живописи, архитектуры, музыки, хореографии, кинематографа. При этом данное взаимодействие не подразумевает сомнительного для произведений искусства снижения эстетической ценности в ответ на запрос современного потребителя. Однако среди специалистов, исследующих моду как искусство (Э. Уилсон, Джордж Б. Спроулз, Д. Вриланд, Сун Бок Ким, З. Миллер), теоретиков костюма и практикующих модельеров, создающих костюм, виртуальный дискурс об определении места моды в сфере искусства продолжается. Первая настоящая дискуссия о причастности высокого искусства к моде состоялась в 1983 году, когда в Институте костюма Метрополитен-музея (Нью-Йорк) открылась масштабная выставка, посвященная 25-летию профессиональной деятельности Ива Сен-Лорана, а затем через четыре года в Георгиевском зале Государственного Эрмитажа (Ленинград) экспонировались более двухсот образцов костюма знаменитого французского модельера. До этой ситуации считалось, что в музеях должны выставляться лишь произведения искусства или исторические

---

<sup>23</sup> См. об этом: Martin R. *Fashion and Surrealism*. – New York, 1987. – 238 p.; Mackrell A. *Art and Fashion: The impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. – London., 2005. 320 p.

Блиничева В.А. Эволюция форм творческого сотрудничества представителей европейской модной индустрии с деятелями современного искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2022. – 24 с.

Ванькович С.М. Коллаборации Модного дома PRADA с современными художниками // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. 2019. № 4. С. 9–15.

раритеты, но не современные костюмы. Понадобились годы для осознания того, что мода кроме функциональной составляющей обладает и художественным статусом. В настоящее время наблюдается иная картина несмотря на активное продолжение дискуссии о взаимодействии и взаимовлиянии моды и искусства, они приобретают конструктивный характер. Тем не менее остается признать, что в отличие от истории изобразительных искусств, история моды все еще не имеет репутации академической дисциплины, но и отождествлять искусство и моду было бы неверно. Диапазон влияния моды и ее интерпретация в костюме значительно многообразнее и шире, что подтверждает характер современной социокультурной ситуации.

Развиваясь в парадигме постмодерна, мода в костюме олицетворяет внутреннюю характеристику массовой культуры, оформившуюся как общество потребления. Но в настоящее время на фоне геополитических и структурных изменений в обществе настойчиво развивается популярность винтажной моды, трактуемой как своеобразный эскапизм – желание современного человека дистанцироваться от действительности и распространения массовой культуры в моде, определяющей ее ценностную ориентацию.

Таким образом, необходимо признать, что самоопределение костюма как особого вида архитектурного искусства в проектно-художественной деятельности проходило все этапы своего развития, формируя систему структурообразования, способы формообразования, приемы стилеобразования и специальный терминологический аппарат. Форма костюма развивается как в контексте архитектурных искусств, так и в системе собственных координат, представленной на уровне ее различных характеристик: построения силуэта, соотношения пропорций, свойств структуры материала, выбора колористического решения и с учетом постоянного изменения эстетического идеала красоты. Синтетический характер костюма также обусловлен особым местом, которое он занимает в предметно-пространственной окружающей среде.

Эволюция моды в костюме фиксирует основные принципы преобразования человеческих общественных отношений в динамике и является отражением

отношений, существующих между обществом, культурой, наукой и экономикой. Поэтому проектно-художественная деятельность в области создания костюма помимо обозначенных профессиональных (типологических и структурно-функциональных) признаков призвана учитывать проблемы интеграции основных аспектов моды в искусство костюма. Изучение костюма предполагает исследование влияния моды на его стилистику, отражающую весь спектр общественно-социальных и культурных явлений. Следовательно, мода посредством костюма реализует многообразие своего инструментария в сфере материально-художественной культуры.

Общие закономерности функционирования моды в костюме заключаются в определенной периодичности и цикличности развития принятых стандартов, реализуемых в культуре конкретных исторических периодов, что влияет на формирование материально-художественных ценностных ориентиров в предметно-пространственной среде.

## ГЛАВА 2

### **Предметно-пространственная среда как стилеобразующая система в развитии европейского костюма**

В разные исторические эпохи предметно-пространственное окружение, обеспечивающее жизнедеятельность человека, формирует его материально-технические запросы, вкусы и эстетические предпочтения. В значительной мере это отражается на эволюции костюма как социокультурного компонента материально-художественной культуры, предмета декоративно-прикладного искусства и объекта дизайна. В связи с этим немаловажное значение имеет социокультурный, исторический, искусствоведческий, технологический и формально-стилистический подход к исследованию костюма. В настоящей диссертации он предполагает анализ костюма в контексте развития «больших» художественных стилей, что в свою очередь, инициирует рассмотрение архитектурно-художественной среды как стилеобразующей и средообразующей системы предметно-пространственного окружения.

Исторический аспект развития костюма неразрывно связан с понятием «стиль», под которым подразумевается объединение устойчивых признаков, характеризующих образную и формальную структуру, свойственную искусству той или иной исторической эпохи и ее представителей. Категория стиля имеет чрезвычайно важное значение для практики исследования костюма, его теоретического осмысления и определения закономерностей формирования в предметной среде.

В хронологической картине развития европейской культуры стиль как одна из основных категорий искусствознания, обозначающая уникальную целостность всех элементов содержания и формы произведений искусства, литературы и зодчества, ярче всего прослеживается в архитектуре, формирующей художественный стиль как «единство выразительных форм, наблюдаемое в

некотором множестве произведений искусства на протяжении того или иного исторического периода»<sup>24</sup>.

Однако в XX веке смысловое содержание термина «стиль» претерпевает расширение диапазона его использования. Помимо искусствоведческого толкования данного стиля, касающегося, в первую очередь, произведений изобразительного искусства, происходит его постепенное распространение на другие области предметно-художественного творчества, в том числе на искусство костюма и дизайн. «И чем расширительнее начинает толковаться это понятие (“стиль одежды”, “стиль поведения”, “стиль игры”, “стиль жизни”, “стиль мышления”, “стиль руководства”, “стиль работы”), тем более усиливается его культурологический смысл. Стиль предстает как качество определенной культуры, отличающее ее от всякой другой, как конструктивный принцип построения культуры. Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность – свидетельство его принадлежности к определенной культуре, к тому или иному ее социально-историческому пласту. Стиль предмета – это не просто его внешняя форма, а в первую очередь характер его материального и духовного функционирования внутри данной культуры, иными словами стиль выявляет функциональные особенности предмета или явления»<sup>25</sup>.

Таким образом, многозначность понятия стиль в настоящем исследовании целесообразно сконцентрировать на характеристиках, непосредственно связанных со стилевой эволюцией костюма, что получило отражение в произведениях искусства и материально-художественной культуры; в образе жизни людей и непосредственно в дизайне костюма.

---

<sup>24</sup> Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – СПб. 2006. С. 151

<sup>25</sup> Цит. по: Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988. С. 218.



## *2.1. Влияние «больших» художественных стилей на развитие архитектурных искусств*

Следуя методике комплексного анализа стилевой эволюции петербургского костюма, необходимо в общих чертах представить хронологическую картину развития художественных стилей в контексте архитектурных искусств.

Художественный стиль эпохи представляет собой исторически сложившуюся общность признаков образной системы средств и приемов художественного выражения произведений искусства, характеризующуюся единством идейно-смыслового содержания. Развитие «больших» художественных стилей осуществляется в определенные исторические эпохи, эволюционируя по классическим стадиям зарождения, расцвета и угасания. Каждый из известных европейских стилей проходил их в своем развитии. В целом этот процесс выражается следующим образом: в самом начале стилю бывают присущи конструктивные и демократичные черты, в зрелую эпоху конструктивная составляющая приобретает признаки декоративности, а во время угасания во всем наблюдается предельная орнаментация, разрушающая конструктивные основы стиля и приводящая его к финалу.

Для пространственных искусств определяющим видом является архитектура, получившая отражение в истории развития всех этапов мировой цивилизации. Архитектурные искусства, т.е. реально существующие в пространстве материальные объекты, к которым, наряду с архитектурой, относятся декоративно-прикладное искусство и дизайн, теснейшим образом связаны с формированием предметно-пространственной среды, развивающейся в соответствии с общими художественными установками того или иного исторического этапа. В пределах каждого из них определяющее значение имеет стилистическое единство всех видов искусств. Основой последующего развития всего европейского искусства является художественный стиль античного мира, представленный наследием древнегреческой и древнеримской культуры. Искусство Древней Греции классического периода являло собой пример совершенства стилистической взаимосвязи архитектурных видов искусств между собой в контексте

предметно-пространственной среды. Экстерьер, интерьер и предметы внутреннего убранства отличались единым соответствием форм и их конструкций, составляющих гармоничное целое. Исключительное значение для греческого зодчества имели архитектурно-планировочные решения, выраженные в гармонии, симметрии, логичном построении внешнего и внутреннего пространства зданий. Ансамбль Афинского Акрополя – общественный и культурный центр Афин является непревзойденным достижением древнегреческой архитектуры. Уделяя внимание ландшафтным условиям (природная скала 156 м над уровнем моря размером 300×130 м), греческие зодчие спроектировали и разместили этот объект с максимальным художественным результатом. Характер архитектурного комплекса, базирующийся на гармонии объемов, выверенных пропорций и соответствующего декоративного оформления отразился на формировании древнегреческих предметно-пространственных искусств.

Интерьеры и предметы внутреннего убранства у древних греков отличались чувством меры, лаконичностью и сдержанностью. Немногочисленная и предельно функциональная мебель была выполнена в основном из дерева, – это табуреты, стулья со спинкой, кресла с подлокотниками, низкие столики, высокие кровати-ложа, сундуки для одежды. Формы предметов интерьера отличались простотой конструкции и минимальным декорированием деталей. На ранних стадиях развития предметы древнегреческой мебели по всей видимости заимствовали отдельные элементы из древнеегипетской культуры, о чем свидетельствуют конструкции, формы и мотивы декора.

Разнообразные формы керамических изделий, применяемых древними греками в быту, объединяются в один из значимых видов декоративно-прикладного искусства Древней Греции. Кроме своей уникальной формы, основанной на принципах гармоничных объемов и соотношений правильных пропорций, античные вазы покрывались росписями чернофигурного, краснофигурного и смешанного стилей. Важным аспектом для данного исследования представляются сюжеты росписей, имеющих историко-документальное значение. Реалистические изображения одежды, причесок, головных уборов, ювелирных украшений и

дополнений являются достоверными источниками для изучения древнегреческого костюма.

В произведениях декоративно-прикладного искусства, как и в декоре архитектуры Древней Греции, важное место отводилось орнаменту. Первоначально это были мотивы восточного направления, позже – меандр, эволюционировавший в геометрических очертаниях к растительному орнаменту в виде пальметт и стилизованного аканта.

Архитектонические произведения древнегреческого искусства отличались принципом синтетического единства функциональной композиции и декоративного оформления.

В формировании античного художественного стиля древнеримский период являлся логическим продолжением древнегреческого искусства, хотя общественно-политические и социально-культурные установки Древнего Рима существенно отличались от древнегреческих демократий. Восприятие архитектурно-художественной среды для римлян имело иные предпочтения, чем для греков. В Древнем Риме появляется множество масштабных культовых, мемориальных, инженерных сооружений и общественных зданий, таких как: амфитеатры, триумфальные арки, термы. Они требовали новых конструкций, позволяющих осуществлять перекрытия больших пролетов, при возведении которых использовались различные новые строительные материалы. Однако ордерную систему и приемы декоративного оформления древние римляне заимствовали у древних греков, трансформировав их культуру в своем понимании эстетических ценностей предметно-пространственной среды.

Римский интерьер дворцов, загородных вилл и одноэтажных типовых домов превосходил по роскоши оформления и насыщения предметами декоративно-прикладного искусства древнегреческие интерьеры. Многие жилые помещения оформлялись монументальной живописью – фресками и мозаиками. Для исследования древнеримского костюма многочисленные помпейские фрески, выполненные в цвете, наряду со скульптурой являются достоверными документальными источниками. Предметы внутреннего убранства жилых

интерьеров также были многочисленными: разнообразная мебель, монументальная скульптура, декоративные ткани, позолоченные бронзовые светильники. Их орнаментальное оформление было заимствовано в греческом искусстве, но отличалось большей сложностью и разнообразием дорогих материалов.

Всестороннее совершенство и органичное единство всех компонентов пространственных видов искусств в последующие периоды превратило объекты античного стиля в классические образцы архитектурных искусств.

Смена религий в IV веке н. э., непростые социально-политические процессы инициировали распад Римской империи на восточную и западную части. На территории Восточной части появилась Византийская империя, просуществовавшая до XV века. Архитектурно-художественная среда Византии сочетала в себе признаки античности, раннехристианского зодчества и стилистические черты восточной культуры, соответствуя новым установкам религиозной идеологии. Культовое строительство было определяющим, так как церковь играла главенствующую роль во всех сферах жизни. Именно там на основе базиликального и центрально-купольного типа возник новый крестово-купольный тип храма, заимствованный позднее русским церковным зодчеством. Интерьер византийских храмов оформлялся значительно роскошнее их фасадов. С одной стороны, для декора использовались дорогие материалы: золото, серебро, цветные металлы, слоновая кость, драгоценные камни, смальты, эмали. А с другой – все предметы внутреннего убранства, подчиняясь культовому значению, утрачивали чистоту пропорций, изящество линий, лаконичность формы и обретали массивные грубые очертания с переизбытком декоративности. Христианство противопоставляло природу и дух, тело и душу человека, его земную и потустороннюю жизнь. Византийский орнамент, постепенно теряя объемность, состоял из геометрических фигур, фантазийных птиц и зверей, стилизованных растений в условной плоскостной трактовке.

Архитектурные искусства Византии оказали определенное воздействие на культуру многих восточноевропейских, средиземноморских и Кавказа. Пространственные искусства византийского стиля оказали влияние на развитие

русского искусства, что впоследствии нашло отражение в появлении «национального стиля» в петербургском придворном костюме.

В Западной Европе в период зарождения феодального строя формировались первые национальные государства. Стиль средневековой архитектуры того времени, получивший название «романского» существенно отличался как от роскошного византийского, так и от греко-римского античного зодчества. Романский стиль (XI–XII вв.) в архитектуре представляли в основном, оборонительными сооружениями и культовыми постройками. Стилистика пространственных видов искусств складывалась из примитивных местных влияний и заимствованных византийских форм. Структура интерьеров феодальных замков и городских жилых домов была простой, лишенной сложности и разнообразия. Каменные стены парадных комнат могли декорироваться росписями и драпированными восточными тканями. Немногочисленная мебель состояла из функциональных предметов, представленных скамьями, сундуками и столами прямоугольной формы. В предметах бытового убранства и произведениях прикладного искусства романского стиля активно применялся орнамент, состоящий из геометрических мотивов, фантастических растений, стилизованных представителей фауны.

Готический стиль в западноевропейском искусстве приходится на XIII–XV века; возникает он вследствие эволюции романского стиля. Важной причиной формирования готической предметно-пространственной среды являлся рост городов и монастырей, а также приток в них богатств во время крестовых походов и в результате паломничества. Разрастающиеся города становились центрами торговли и ремесленных цехов. Городские участки земли имели высокую цену, что способствовало строительству домов по вертикали с характерными выступами этажей. В центре города возводились главный собор и ратуша, образующие большую площадь, которая становилась основным ядром планировки средневекового города. Соборы строились с учетом того, чтобы здание могло вместить все взрослое население города. Их масштабы требовали усовершенствования конструкции. Новый толчок в развитии архитектурных

новаций принесли крестовые походы, познакомившие европейских мастеров с приемами восточного зодчества, заимствовав у них использование стрельчатых арок. Готический стиль распространился на все европейские страны, поэтому его интерьеры и предметы внутреннего убранства отличались определенным разнообразием. Общим являлось увеличение и усовершенствование типов мебели, декорированной разнообразной резьбой тонкой работы. Кроме столов, стульев, кресел и сундуков-кофров появляются большие шкафы, буфеты и полки для посуды, при этом посуда готического стиля с удлиненными изящными формами выставлялась как украшение интерьера. В спальнях располагались широкие кровати под балдахином. Особое значение в интерьерном пространстве приобретали ткани и шпалеры. Готический орнамент представлял собой преобразованные античные и византийские мотивы, но наряду с ними в орнаментальных композициях появляются растительные формы местной флоры: листья плюща, клевера, терновника, чертополоха. Подобные приемы использовались как в декоре больших форм архитектуры, так и при изготовлении тканей, ковров и в мотивах вышивки.

Романское и готическое архитектурное искусство развивалось, в сущности, в одних и тех же социально-исторических условиях. Главное их отличие заключалось в том, что романский стиль полностью отвергал каноны античного стиля, отличаясь особой массивностью и грубостью. А готический стиль был более совершенным, в архитектурных сооружениях встречались легкие каркасные конструкции, стрельчатые арки, витражные окна. В городах стремительно развивались ремесла, что способствовало обогащению в будущем произведений декоративно-прикладного искусства.

Последующие социально-экономические преобразования и значительные изменения в области идеологии, культуры и искусства подготовили эпоху Возрождения. Формирующийся буржуазный класс стремился создать не только свою идеологическую самостоятельную систему, но в достижении идеала человека эпохи Ренессанса, инициировал появление новых направлений в философии, науке, культуре, искусстве и архитектуре. Возвращение к природе, признание плотского

начала человека, его чувственной жизни способствовало развитию индивидуальности и значимости отдельной личности. Отвергая догмы предыдущего средневекового стиля, за эстетический образец принималось античное наследие. Это был первый опыт обращения к художественному достоянию ушедшей эпохи. Характер ретроспективного возрождения прошлого исторического стиля предполагал частичное заимствование внешних элементов, тем и мотивов из произведений античного искусства, поэтому достижения готического и византийского искусства в эпоху Ренессанса были очевидны.

В архитектуре эпохи Возрождения культовые сооружения стали приобретать иной характер. Активно развивалось гражданское и светское строительство. В это время в области изобразительных и архитектурных искусств вместо готического цехового мастера главным действующим лицом становится творческая личность художника или архитектора, имена которых сохранились в истории. Они активно изменяли и усовершенствовали предметно-пространственную среду эпохи Ренессанса, руководствуясь установками идеалов гуманизма и просвещения.

Стилистика архитектурных видов искусства, проходя через несколько временных этапов от раннего периода проторенессанса к высокому Возрождению, утратила черты готического наследия и выработала собственные черты классицистичности. Так в XV веке парадные помещения в дворцовых зданиях оформлялись филленчатыми панелями, фресками, кессонированными потолками. На стенах располагались драпированные ткани шпалеры. По сравнению со средневековьем мебель и предметы внутреннего убранства становились более разнообразными, о чем свидетельствуют: сундуки кассоны, курульные кресла, двухъярусные шкафы, кровати с легким балдахином. В орнаментах этого периода все реже встречаются готические мотивы. Наиболее сложные орнаментальные композиции дополняют оформление декоративных тканей. В XVI столетии орнамент играл большую роль в оформлении мебели. Гротесковые мотивы использовались в декоре стен в виде извивов аканта, маскарон, разнообразных представителей флоры и фауны. Нередко они встречались в декоративном

оформлении произведений прикладного искусства из металла и дерева, в майолике и шпалерах. В это время появляются новые предметы мебели: разнообразные виды стульев, мягкие кресла, бюро для индивидуального пользования. Традиционно в мебели эпохи Возрождения присутствовали архитектурные мотивы в виде ордерных элементов, фронтонов, скульптурных античных фигур, львиных масок и картушей. В художественной отделке предметов интерьера использовалась роспись, позолота, инкрустация, интарсия из разных пород дерева, римская и флорентийская мозаика.

Архитектонические искусства Ренессанса испытывали сильное влияние «большого» художественного стиля эпохи, взаимодействуя с различными национальными европейскими школами в соответствии с общим развитием материально-художественной культуры, что впоследствии привело к формированию стиля барокко.

В процессе эволюционного развития эпохи Ренессанса, в странах Западной Европы стал зарождаться стиль барокко. В разных странах он имел свои хронологические границы, поскольку в каждой из них наблюдались собственные социально-политические условия и национальные традиции. Барокко наиболее выразительно проявился в Италии, где его основными признаками были подчеркнутая монументальность и драматичность; преобладание сложных форм; активное использование декоративных мотивов, а также динамичность и излишняя энергия объемов. Зодчие барокко отдавали предпочтение форме овала, создававшей ощущение неустойчивости и неопределенности. Иррациональность стиля проявлялось в создании эмоционального эффекта, вопреки логическому пути решения. Конструктивные элементы архитектурных искусств способствовали созданию движения в статичных объектах, скрывая тектонику за декоративными деталями. В желании вызвать необычное впечатление и сильные эмоции в стилистике барокко впервые появились деконструктивные элементы: разорванные фронтоны, смещенные волюты, волнистые колонны. Стиль барокко не только создавал чувственное настроение в произведениях искусства и архитектуры, но и влиял на зрительное восприятие, используя эффект «искаженного прочтения».



Дорогие материалы, а также их обманки играли важную роль в оформлении интерьерного пространства. В парадных помещениях основное внимание привлекало яркое оформление потолков. Живописные перспективные плафоны дополняли деревянные или лепные украшения, создавая нереальные иллюзорные объемы, устремленные как будто за пределы здания. Особое значение в интерьерах играли зеркала большого размера. Мебель и предметы внутреннего убранства имели сложную форму и изощренную обработку. К числу ранее известных предметов мебели добавляются бюро-кабинеты, шкафы, столы на точеных ножках с разнообразными столешницами. В их отделке использовали мозаику, позолоченную бронзу, мрамор, цветное стекло. В основе орнаментов итальянского барокко присутствовали темы и мотивы Эпохи Ренессанса, используемые мастерами произвольно, фантазируя и экспериментируя с композиционными элементами.

Предметно-пространственная среда итальянского стиля оказала значительное влияние на абсолютистскую Францию. Созданные в барочном стиле, ее интерьеры и внутреннее убранство демонстрируют пример разнообразия стилистических путей эволюции европейского декоративно-прикладного искусства. Стиль Людовика XIII приходится на первую половину XVII века и существенно не отличается от предыдущего периода. В то время как середина и вторая половина XVII столетия в области формирования предметно-пространственной среды являлась предельным выражением барочных установок. В правление Людовика XIV существенное развитие получает мануфактурная промышленность, производящая качественные шелковые ткани, шпалеры-Гобелены, серебряные, стеклянные, фаянсовые изделия. Предметное наполнение интерьеров в стиле Людовика XIV приобретает торжественный и пышный вид. Главную роль в декоративном оформлении помещений теперь играют резные массивные рамы и архитектурно-пластические детали, украшающие парадные залы дворцов и особняков. Традиционную мебель с резной обработкой покрывалась золотом, из черного дерева изготавливались изысканные предметы мебели в стиле булль. Большое распространение в это время получает корпусная

мебель: шкафы, консоли, комоды. Типы мебели для сидения становятся не только разнообразными, но и комфортными.

Декоративно-прикладное искусство Франции первой половины XVIII века представлено в ряду архитектурных видов стилистическим направлением рококо, органично развившимся из предшествующего стиля и являющимся своеобразной вариацией стиля барокко. Его принято ассоциировать с декоративной перегруженностью интерьеров. Но стремление к небольшим помещениям нивелировало это ощущение. Изящные предметы мебели, нежная цветовая гамма создавали воздушно-галантный характер стиля Людовика XV. Среди типов мебели для сидения помимо стульев и кресел на низких ножках появились легкие диваны-канapé. Мастера-мебельщики использовали разнообразные и сложные техники отделки: маркетри, интарсию. В период рококо входят в моду предметы внутреннего убранства в стиле шинуазри. В китайском вкусе могли оформляться отдельные помещения и парковые объекты малых форм. В основе рокайльных орнаментальных композиций лежат стилизованные мотивы акантового листа, раковины, морской волны, трельяжной сетки, находившие воплощение в изделиях французской мануфактурно-художественной промышленности.

Камерная декоративность стиля рококо, возникшего в абсолютистской Франции, к 1789 году под воздействием революционных событий достаточно быстро уступила место новому стилистическому направлению, связанному с эстетическими установками античности – классицизму. В истории художественных стилей это была ретроспекция второго порядка. Ранее античность возрождалась в эпоху Ренессанса.

Архитектурно-художественная среда западноевропейского классицизма развивалась на фоне укрепления роли буржуазии в политическом устройстве разных стран. Идеологическая система раннего капитализма была связана с философией просвещения. Первым этапом нового стилистического направления во второй половине XVIII века стал классицистический стиль Людовика XVI, который в интерьере и декоративно-прикладном искусстве обладал более уравновешенными, спокойными чертами. Отчасти это была реакция на слишком

изящные линии, излишнюю декоративность и необоснованную асимметрию композиционных приемов рококо. Строгость геометрических форм была инспирирована также археологическими находками в древнеримских городах Помпеи и Геркуланум. Орнаментальные композиции стали возвращаться к симметричным формам, основными элементами стиля Людовика XVI становились ленточные банты, пасторальные мотивы, гирлянды и букеты, музыкальные инструменты.

Предыдущий стиль рококо «дискредитировал» себя во Франции аристократическим вкусом, вызывавшим в памяти образ свергнутой монархии. После 1789 года для создания нового классицистического стиля буржуазным представлениям соответствовали идеалы и формы античного римского искусства. В начале XIX века стиль империи Наполеона – ампир – представлял собой следующий этап в развитии классицистического архитектурно-художественного направления. В интерьере и предметах внутреннего убранства исчезли пасторальные элементы и утвердились египетские темы и триумфальные милитаристские мотивы античности. В предметах мебели наиболее распространенным материалом стало красное дерево. Представительной, но не удобной была мебель с жесткими сидениями и прямыми спинками. В отделке предметов декоративно-прикладного искусства широко применялась позолота. Черты классицизма наблюдались в форме осветительных приборов, в фаянсовых и фарфоровых сервизах, настольных и каминных часах. Значительные масштабы приняла в этот период мануфактурная художественная промышленность. На ткацких фабриках работали известные художники, что позволяло лионским производителям тканей быть лидерами в этой области.

Орнамент ампира тяготел к симметричным композициям, заимствованным в римской империи. Это были: кадуцеи, орлы, гирлянды, венки, пальметты, маскароны. Колористическая гамма возвращается от блеклых цветовых сочетаний к открытым локальным цветам. Произведения прикладного искусства эпохи классицизма органично вошли в архитектурно-художественную среду этого стиля, обогащая его предметное окружение.

Искусство нового времени отличали периоды абсолютной стилевой чистоты предметных форм, например, классицизм. После эпохи наполеоновских войн новое направление в культуре XIX столетия открыла эпоха историзма. Классицизм постепенно перестал соответствовать идеологическим, эстетическим и социально-бытовым установкам. Основой нового стиля, его идеологическим кредо стал историзм мышления – интерес к прошлому, к истории разных народов и стран. Признаки историзма обозначились еще в последние десятилетия XVIII века, в недрах классицизма. Отвергая нормативность последнего, новое направление формировалось на основе эстетики романтизма. Это было время перемены прошлых стереотипов, становления непривычных взглядов, утверждения иных закономерностей в искусстве. Чувство прекрасного в культуре романтизма ассоциировалось с новизной и многообразием форм выражения. Эмоции и интуиция, превалирующие над рационализмом в художественных произведениях театра, литературы, музыки, изобразительного и прикладного искусства, утверждали в мировоззрении культ индивидуальных качеств человека над обезличенным общественным укладом имперского государства.

Архитектонические искусства эпохи историзма развивались под воздействием отрицания античного наследия и обращения к историческим стилям прошлых периодов. Стиль историзм впервые следовал установкам принципиального равенства всего арсенала существовавшего ранее культурного наследия, утвердившим в многообразии форм и средств выражения новый эстетический идеал красоты. На протяжении 1820–1880-х годов степень заимствования и увлечения различными стилями была неравномерной. Сначала наступил период романтического романтизма, когда прототипы перенимались непосредственно и адресно, например: неоготика и неоренессанс; национальный и ориентальный стиль. Со второй половины XIX века начинается эпоха эклектичного воссоздания нескольких стилей в одном объекте. Именно по этому принципу смешения стиль историзм долго именовали эклектикой.

В архитектурной практике XIX столетия начали применяться новые материалы: сталь, железобетон; активно использовалась художественная ковка и

литье из металла. Но эстетика воспроизведения декоративных неостилей еще долго не позволяла зодчим адекватно применять на практике эти новации.

В интерьерах и предметах внутреннего убранства увлечение неостилем опережало их реализацию в архитектуре фасадов зданий. Художественная промышленность чутко реагировала на смену модных предпочтений в предметах мебели, интерьерных тканях, предметах быта. Выбор прообразов прошлых исторических стилей и экзотических стран был не ограничен, но наиболее востребованным интерьерным стилем в эпоху историзма стал изящный стиль неорококо. На протяжении нескольких десятилетий XIX века он оставался актуальным среди широких социальных слоев дворянства и бюргерства.

Произведения архитектурных видов искусства всецело находились под влиянием стиля эпохи историзма. Между тем, если техническая сторона архитектуры была во многом прогрессивной, то ее художественное воплощение развивалось в прежних рамках исторических прототипов прошлого. Наиболее активно процесс освоения исторических стилей реализовывался в области интерьерной среды. Исторический эклектизм во второй половине XIX века утверждал восприятие интерьера как сочетание большого количества разных вещей.

В контексте ретроспективного характера искусства в последние десятилетия XIX века сформировалось новое художественное направление – модерн. Стилистике подражания историческим стилям прошлого противопоставлялась эстетика нового искусства, провозгласившая создание единой гармоничной предметно-пространственной среды. Этот стиль распространился на многие страны и оставил заметный след в каждой национальной культуре. Не случайно термин «модерн» в различных регионах получил собственное название: в Австрии «сецессион», в Германии «югендштил», во Франции «ар нуво», в Италии «либерти», в США «тиффани». Архитектурные виды искусства стиля модерн в попытке отрицания историзма находились первое время под влиянием эклектичной эстетики. Его орнаментальные элементы и декоративные детали вначале использовались в художественных объектах историзма. В эклектичном

опыте новый стиль заимствовал широту обращения к культурному наследию прошлого. Но закономерности организации предметно-пространственной среды в модерне имели особую специфику. Асимметрия композиций от масштабных архитектурных объектов до произведений прикладного искусства являлась важным формообразующим признаком. Особенное внимание мастера стиля модерн обращали на новые материалы: стекло, железобетон, керамические изразцы. Предметы внутреннего наполнения интерьеров особенно активно откликались на стилистические изменения модерна. Цветовая гамма помещений от окраски стен и мебельных гарнитуров до интерьерных тканей и различных предметов внутреннего убранства была мягких пастельных оттенков: светло сиреневые, пудрово-розовые, жемчужно-серые, оливково-зеленые. Растительный характер линий преобладал во всех предметах. Общность формы как определяющая категория стиля наиболее отчетливо наблюдалась в произведениях декоративно-прикладного искусства, а их очертания уподоблялись фрагментам растительных и живых организмов. В развитии форм раннего и зрелого модерна присутствовали волнистые природные линии. Среди растений преобладали болотные водоросли, кувшинки, лилии с толстыми гибкими стеблями, переплетающиеся ветви, поникшие под тяжестью бутонов цветы. Ряд орнаментальных мотивов стиля модерн был заимствован из эпохи рококо, а также из экзотической японской культуры.

В первое десятилетие XX века стиль модерн перешел в свою позднюю неоклассическую или «рациональную» стадию. В фасадах зданий главное внимание уделялось не орнаментальному декору, а выразительности основных конструктивных элементов. Качественные изменения происходили в этот период благодаря использованию новых материалов, техник и технологий. В архитектурных искусствах этого периода наблюдалось стремление к простоте и ясности композиции и выявлению эстетических свойств материала. Изделия в стиле модерн, выполненные в промышленных условиях, наполняли интерьеры различных социальных слоев городского населения. Нивелировались различия между уникальными произведениями искусства и тиражными изделиями.

В создании объединяющего универсального характера стиль модерн сыграл важную роль в эстетизации и демократизации предметно-пространственной среды конца XIX – начала XX века. Архитектонические искусства эпохи модерн, объединенные общей эстетической направленностью, продемонстрировали стремление к синтезу всех составляющих в ансамблевом решении объектов.

Первая Мировая война остановила развитие архитектуры во многих европейских городах. В послевоенное время зодчие стремились к созданию лаконичной архитектуры с привлечением современных технологий и материалов. Многие локальные стилистические течения (футуризм, конструктивизм, рационализм, минимализм, абстракционизм) на базе проектной деятельности, инновационных технологий, использовании новых материалов можно объединить в интернациональный стиль. Минималистическое направление воспитывала высшая архитектурная и художественно-промышленная школа Баухауза, теоретической основой которой был функционализм. Нахождение школы в Германии в 1920-е годы определило ее непродолжительный период существования.

Стиль ар деко, возникший во Франции в 1920–1930-е годы, как эмоциональная реакция на трагические события Первой Мировой войны, развивался на основе разных течений в искусстве XX столетия. Складывался он в атмосфере разочарования и одновременно ожидания счастливых перемен. Современники называли стиль ар деко по-разному: «джаз-модерн», «модернизм», «зиг-заг». Стремительно распространившись по всему миру, он также быстро растворился в предчувствии наступающей Второй Мировой войны. В формировании предметно-пространственной среды этот стиль был всепоглощающим, он оказывал влияние на все сферы окружающей жизни от архитектуры до музыки; в нем сочетались уравновешенность и симметричность с роскошью и элегантностью. Стилистика ар деко, основанная на геометрических и условных природных формах, оперировала дорогими экзотическими материалами. Так называемые программные архитектурные сооружения ар деко носили ярко выраженный репрезентативный характер этого стиля, задавая высокую планку

исключительным интерьерам с редкими произведениями декоративно-прикладного искусства.

Жилые интерьеры и предметы внутреннего убранства городских домов стали приобретать более конструктивный современный характер. Для этого времени была характерна свободная асимметричная расстановка функциональной мебели, активное использование в интерьере новых облицовочных материалов в виде пластика, стекла, металла, декоративных тканей. Большой популярностью в период ар деко пользовалась мебель с отделкой зеркальными фасадами. В текстиле доминировали абстрактные и геометрические рисунки. Цветовая гамма жилых интерьеров не ограничивалась заданным колоритом. Использовались как яркие открытые цвета, так и мягкие полутона.

Стиль ар деко, являясь международным по географическому охвату и современным по определению, смог объединить архитектурные виды искусства и производство недорогих товаров широкого потребления. Предметно-пространственная среда ар деко, имевшая краткий, но яркий период расцвета, оказала сильное влияние на искусство всего XX века.

После Второй Мировой войны в европейских странах, прежде всего, велись восстановительные работы, отстраивались разрушенные города. Наблюдалась тенденция расширения границ больших городов за счет строительства городов-спутников и новых районов жилых комплексов. В европейской архитектуре 1950–1960-х годов стала активизироваться дифференциация национальных художественных школ. Однако осмысление многих направлений архитектуры второй половины XX века в качестве стилистических определений затруднялось обстоятельством восприятия современного взгляда и объективной оценки. Каждое следующее десятилетие отмечалось появлением нового стилистического направления: постмодернизм, брутализм, хай-тек, органическая архитектура, деконструктивизм, параметризм. Объединяясь, дополняя и отрицая принципы коллег и предшественников, эти индивидуальные творческие высказывания составляют основную палитру современной предметно-пространственной среды. Приходится констатировать, что, чем ближе к современному состоянию временной



период, тем сложнее давать объективную оценку явлений, происходивших в его культуре и искусстве.

Со второй половины XX века кроме разнообразных архитектурно-проектных решений, огромную роль в интерьере играют бытовые виды дизайна. В предметно-художественной среде современного интерьера наблюдается сосуществование разных вариантов воплощения идеалов декоративизма и функционализма, взаимодополняющих друг друга. При этом преобладание одного из художественных направлений в определенный период стилового развития не означало полного отрицания другого. Как антитеза технократическим решениям, в последние десятилетия в оформлении предметного мира интерьера наблюдается повышенный интерес к декоративно-прикладному искусству прошлых эпох. В этом выражается стремление к индивидуальности и сохранению культурных традиций в обществе.

Влияние «больших» художественных стилей на архитектурные искусства наблюдалось на всем протяжении эволюции европейской цивилизации. В каждый из исторических периодов стиль формировался и развивался индивидуально. Художественный стиль организовывал архитектурные виды искусства не только как произведения искусства с определенной спецификой, но взаимодействовал с ними в плане формирования окружающей среды человека в его предметно-пространственном ощущении, формируя устойчивую общность образной системы, обусловленную единством идейно-смыслового содержания. Начиная с XX века утверждается многоликость и многополярность архитектурных видов искусств, формирующих предметно-пространственную среду, определяемую новыми эстетическими, социальными и технико-технологическими приемами.

## ***2.2. Стилевая характеристика костюма и ее трансформация в процессе эволюции архитектурно-художественной среды***

Архитектурно-художественная среда находится в постоянном эволюционном движении, в ее стиловой системе выделяется определенный вид

творческой деятельности – искусство костюма, обладающего функциональными и эстетическими признаками, обусловленными материальной и духовной культурой общества. Анализ развития европейского костюма в контексте стилевого архитектурно-художественного единства раскрывает многоаспектность данного эволюционного процесса. Исследование костюма как составляющего объекта архитектурно-художественной среды позволяет проследить действие общих принципов формообразования, на основе которых архитекторы, художники и дизайнеры создают окружающий предметный мир, а стилевая характеристика европейского костюма подтверждает эволюционное единство предметно-пространственного окружения. Специфика восприятия пространства заключается в том, что его ведущие признаки (цвет, форма, линия) рассматриваются на знаково-символическом и образно-художественном уровнях, расширяя категорию стиля на предметный мир объектов, формирующих пространственное окружение в конкретные исторические периоды.

Архитектурно-художественное наследие античного мира, представленное древнегреческой и древнеримской культурой, складывалось под влиянием пространственных и изобразительных видов искусства, формируя своеобразие материально-художественной культуры каждого из периодов. Несмотря на многие общие черты развития античного костюма, стилистика древнегреческого и древнеримского костюма имела существенное различие.

Общеизвестно, что характерным признаком древнегреческого общества была особого типа демократия, способствовавшая созданию великой древнегреческой культуры, а искусство Древней Греции в рамках архитектурно-художественной среды являло собой пример поэтапного развития стилистической взаимосвязи всех пространственных видов искусств.

Расцвет древнегреческой культуры приходится на ее классический период. Эстетический идеал красоты в Древней Греции был ориентирован на пропорциональное развитие фигуры, что сформировало культ обнаженного человеческого тела, каноны гармонии которого основывались на изучении модулей человеческой фигуры и пропорциях золотого сечения. Эти критерии являлись

определяющими в создании костюма классического периода. Мужскую фигуру сравнивали с дорической колонной, а женскую ассоциировали с более изящной – ионической. В области костюма древние греки создали совершенный тип драпированной одежды, который подобно архитектурным сооружениям являлся примером простоты, ясности композиции и пропорциональности общих форм. Высокая степень совершенства формы древнегреческого костюма заключалась в пластических свойствах отдельных прямоугольных полотен ткани, которые в каждом конкретном случае создавали эффектный ритм драпировок, меняющих свое направление во время движения человека. Отсутствие кроеной одежды способствовало максимальному использованию ткани. Для костюма применялись гладкие одноцветные льняные, шерстяные или смешанные из этих волокон ткани подвижной рыхлой структуры, позволяющей свободно драпироваться во всех направлениях. Мужской костюм состоял из короткого *хитона*<sup>26</sup>, крепившегося поясом на талии. Верхней одеждой являлся плащ *гиматий*. Прическа греков в зрелом возрасте представляла короткую стрижку, борода почиталась признаком мужественности. Обувь мужчин и женщин ограничивалась кожаными сандалиями и мягкими башмаками. Женская одежда отличалась выбором цветной ткани и разнообразием предметов. *Пеплос* был самой простой драпированной одеждой, состоящей из одного фрагмента ткани. Хитон собирался из двух кусков ткани, фиксировавшихся *фибулами* и поясом под грудью с напуском. Верхней одеждой служил плащ *гиматий*. Шарф и короткая накидка дополняли ассортимент женской одежды. Лаконичные формы прически и изящные ювелирные украшения соответствовали женскому образу, гармонично подчиняясь единому композиционному принципу.

В эволюции античной культуры древнеримский период был логическим продолжением древнегреческого искусства, но политическое устройство, общественно-социальные и художественно-эстетические установки Древнего Рима отличались, от древнегреческих. Восприятие архитектурно-художественной среды

---

<sup>26</sup> Здесь и далее: термины, выделенные курсивом, см. в Словаре терминов (Приложение 1).

в Древнем Риме, обусловленное выше названными критериями, определяли особенности, формирующие мировоззрение древнеримского общества. Имперский период аккумулировал собирательный образ древнеримского костюма, который по своему типу был, как и у древних греков драпированным, однако в его деталях сказывалось национальное своеобразие. Мужской костюм свободного римлянина состоял из короткой туники, плаща пенулы, дополненных кожаными сандалиями или башмаками мягкой формы. Символом гражданского достоинства являлась мужская *тога*. Овальной формы полотнище (ок. 5,5×2,0 м) не выкраивали, а ткали целиком из шерстяной пряжи. Способ драпировки тоги на фигуре был сложным, ему древние римляне придавали особое значение. Статусное положение отображалось в тоге качеством ткани, пурпурными декоративными полосами различного размера и драгоценными фибулами, скрепляющими ее края. Проводя милитаристскую захватническую политику, из завоеванных восточных стран в Рим стекались в огромном количестве предметы роскоши. В костюме это выражалось в виде использования дорогих шелковых тканей, массивных ювелирных украшений и разнообразие видов одежд. Многослойные ткани, сплошь покрытые вышивкой, при этом теряли пластичность и красоту драпировок. Императорская тога впоследствии была заменена пурпуровым плащом, называемым *палудаментум*. Этот вид одежды сохранил свой царственный статус в восточной римской империи и явился прообразом европейских королевских мантий.

Женская одежда в эпоху императорского периода состояла из нижней туники, выполненной из тонкой ткани, верхней туники и плаща под названием *палла*. Расширение территории Римской империи способствовало тому, что женский костюм становился богаче за счет использования привозных шелковых тканей, разнообразных вышивок и ювелирных украшений в египетском стиле. Влияние восточных культур способствовало утяжелению ткани за счет металлизированных нитей и плотных тканых узоров вопреки изящным драпированным складкам. Женские прически усложнялись, и к концу императорского периода римлянки, стремясь к разнообразию, стали использовать парики фантазийных форм.

Архитектурно-художественная среда, формирующаяся в древнеримском государстве, резко отличалась от древнегреческой, прежде всего, политическими образованиями, которые имели совершенно разные градостроительные и художественные задачи. К началу IV века Римская империя с разрастанием территорий и увеличением привозимых богатств утратила моральные и нравственные ориентиры, что в итоге привело к всеобщей деградации и закату античной цивилизации.

Смена религий, непростые социально-политические процессы, попытки возродить былое имперское могущество инициировали распад Римской империи на восточную и западную части. Византийская империя впитала в себя наследие эллинистической и восточной культуры. Архитектурно-художественная среда Византии сочетала в себе античные признаки в провинциальном варианте и приемы культового зодчества в стилистике восточной христианской религии. Мировоззрение людей того времени, обусловленное доктриной о греховности человеческой природы, породило искусство с присущими ему чертами отвлеченности и символики. С утверждением христианства на смену идеалам античного костюма приходит некая стандартизация в трактовке одежды. Многослойность мужской одежды обеспечивали три одновременно надеваемые туники и новый предмет одежды – штаны, состоящие из двух отдельных половинок, и скорее напоминали чулки. Ткани окрашивали в различные контрастные цвета, преобладали плотные структуры с ткаными узорами, все предметы одежды покрывались вышивкой, что создавало впечатление монументального образа. Византийский мужской костюм впоследствии станет прообразом царского облачения Московской Руси и останется официальным церковным одеянием до сегодняшнего дня.

Важным фактором в развитии костюма стала деятельность художественных ткацких мастерских. Таким образом Византия превратилась центром мирового текстиля, в котором искусство ткачества достигло наивысшего развития. Это позволило византийским тканям оставаться образцами для подражания в

европейских странах. Шерстяные, шелковые, *парчовые* материалы из Византии доставлялись, в частности, в древнерусское государство.

Женская одежда по своему характеру была аналогична мужской. Декоративное оформление византийского женского костюма преобладало над формой. Узорное ткачество и вышивка покрывали длинную столу, поверх которой надевались пенула, а затем объемную накидку, покрывающую всю женскую фигуру. Плотная ткань с крупным рисунком диктовала простой геометрический крой, который воплощала далматика, что в целом создавало впечатление футляра, закрывающего тело, следуя главному постулату христианской традиции. Невзирая на религиозный характер византийской культуры, костюмы знати изобиловали ювелирными украшениями: диадемы, шейные украшения, браслеты, серьги из драгоценных камней, выполненных с высоким художественным мастерством. Прическа, объединяясь с головным убором, завершала образ женского костюма.

Архитектурно-художественная среда под влиянием молодой христианской религии формировалась в Византии как единая система мироздания. Понятие о греховности земной жизни и обращение к миру горнему нашло свой отклик в сооружении масштабных крестово-купольных соборах, в создании богатых интерьеров культовых зданий и, в скрывающих тело, футлярных одеждах, декорированных, подобно храмовому убранству, столь же роскошно.

Искусство и культура средневековья явились закономерной стадией в эстетическом освоении человеком окружающего мира. На территории Западной Европы в период зарождения феодального строя формировались будущие государства. Средневековая культура XI–XII веков впоследствии стала именоваться романским стилем. Вследствие эволюции раннего средневековья, роста городов и монастырей в XIII–XV веках возникает готический стиль. Соответственно, история костюма средневековой Европы разделилась на два периода: романский и готический.

Эпоха раннего средневековья с развитием оборонительной каменной архитектуры функционального характера, разобщенностью феодальных хозяйств натурального типа привела к замедлению темпов развития материальной культуры.

Прообразом для создания романского костюма послужили одежды варваров, основным отличием которых являлся крой, ставший впоследствии основой для дальнейшего развития всего европейского костюма. На развитие кроеной одежды большое влияние также оказало военное обмундирование. Мужская одежда состояла из рубашки, штанов и плаща, в разное время имевшего различные названия. В торжественных случаях знатные горожане носили длинные одежды. Ткани не отличались разнообразием, но декоративные украшения характеризовались высоким уровнем художественного ремесла. *Фибулы*, застёжки, короны из золота и бронзы особого «звериного стиля» с крупными драгоценными камнями дополняли общую композицию костюма. Женский костюм раннего средневековья, находясь под большим влиянием церкви менялся незначительно, но постепенно принцип кроеной мужской одежды нашел свое воплощение и в женском платье. Прямая по абрису далматика сменяется к XII веку платьем – блио, прилегающего силуэта, что позволило методам кроя деталей одежды добиваться разнообразных форм.

В XII–XIII веках активное строительство и крестовые походы на Восток изменили жизнь и облик европейских городов. В этот период стали возникать профессиональные союзы ремесленников, при которых цеховая организация способствовала накоплению определенного запаса практических знаний и навыков. Решались сложные задачи в области архитектуры и градостроительства, обработки металлов и ткачества, а главное в это время научились создавать чертежи, что непосредственно отразилось на развитии форм европейского костюма<sup>27</sup>.

Мужской готический костюм привилегированных сословий становился многослойным. Дальнейшее развитие получил ассортимент предметов одежды. Рубашке отводится роль нижнего белья, поверх которой одновременно носят 3–4 платья *сюрко*. Получает развитие гербовая одежда. Под влиянием восточной эстетики на Сицилии и в Италии строятся храмы, фасады и интерьеры которых

---

<sup>27</sup> См. об этом: Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: В 4 т. Т.1. – М., 1993. С. 179.

оформляются чередованием четкого ритма светлого и темного мрамора. Именно в это время в ряде западноевропейских стран стали производить полосатые ткани для одежды. С середины XIV века появляется все больше мужской одежды различной формы и пропорций.

Основной и характерной особенностью женского костюма готического периода является крой платья, который подчеркивает женственные формы фигуры. Термины предметов женского гардероба в целом совпадали с терминами мужского гардероба, но уже наблюдалась тенденция появления новых видов одежды. Культ Прекрасной Дамы придает женщинам определенную уверенность, что сказывается на элегантных формах костюма. Разнообразные ткани, отделка мехом, ювелирные украшения и сложного очертания головные уборы формировали женский аристократический костюм в определенных критериях существующего эстетического образа. Идеал юной, неестественно высокой фигуры, мужские остроносые башмаки *пулены* и женские головные уборы *эннен* коррелировались с устремленными ввысь формами готических соборов, по-своему повторяя гармоничные формы архитектурно-художественной среды позднего средневековья.

На рубеже XIV–XV веков на смену готическому стилю приходит эпоха Возрождения, заложившая основы европейской культуры нового времени и провозгласившей понятие гуманизма. Появление нового стиля в Италии объясняется тем, что в это время она была передовой страной, через которую проходили основные торговые пути, что инициировало развитие мануфактурной промышленности. Интерес к человеку с его сложным внутренним миром определил новый эстетический идеал красоты – человека прекрасного физически и духовно, но не лишённого рационального мировосприятия. Не отрицая завоеваний материально-художественной культуры средневекового периода, следует отметить, что огромная роль в становлении ренессансного костюма принадлежала античному наследию. В костюме периода Возрождения можно выделить два самостоятельных направления: раннее флорентийское и позднее венецианское.



Идеал красоты флорентийского периода был ориентирован на молодежную моду, позволявшую мужчинам и женщинам посредством костюма подчеркивать юный возраст. Мужчина должен был иметь стройный абрис фигуры и легкость в движениях, юношеское гладковыбритое лицо без бороды и усов, длинные до плеч вьющиеся волосы и облегающей формы короткую одежду. Основным ассортиментом составляли: рубашка *камича*, штаны-чулки *кальцони*, узкая куртка *фарсетто* и разнообразного рода верхняя одежда, имеющая множество терминов. Длинные и объемные одежды носили только должностные лица, духовенство, знатные пожилые итальянцы.

Женский костюм флорентийского периода в подражании антикизирующим образцам представлял собой довольно простую форму длинного драпированного платья *симара*, но созданную приемами кроя. Линия под грудью фиксировалась поясом, рукава были узкими, облегающими стройные руки. Верхней одеждой служили плащи и накидки из легкой ткани. На масштабных полотнах Витторе Карпаччо, камерных картинах Карло Кривелли и фантазийно-мифологической живописи Сандро Боттичелли запечатлен эстетический идеал красоты флорентийской моды: естественные силуэты, драпирующиеся ткани, прически с высокой линией роста волос надо лбом из длинных белокурых волос, перевитых жемчужными сеточками и драгоценными диадемами. Цветовая гамма тканей для мужской и женской одежды состояла из насыщенных открытых цветов. Преобладали дорогие, бархатные и парчовые материи с вышитым и тканым декором; использовали яркие шелковые и металлизированные нити. Головные уборы представляли собой лаконичные формованные или драпированные шляпы. Мужская и женская обувь была мягких форм. Стилизация мужского и женского костюма флорентийского направления подчинялась архитектурному характеру жилых и дворцовых сооружений, отличавшихся четкостью и простотой планировочных решений. Архитектурно-художественная среда раннего периода эпохи Возрождения формировалась под большим воздействием античного искусства, что в полной мере отражалось в костюме.

Венецианский период в мужском и женском костюме знаменовал собой время зарождения ранних капиталистических отношений. Особенно отчетливо эту перемену демонстрирует мужской костюм. Прежде всего меняются эстетические предпочтения. Идеалом считается мужчина в годах с короткой стрижкой и растительностью на лице в виде изящной формы бороды и усов. Вследствие политического и экономического возвышения роли Испании некоторые элементы испанской моды становятся актуальными в это время: черный цвет, контрастные белые плетеные воротники *горгера*, плотно выстеганные полочки *кафтана джуббоне*, напоминающие кирасу. Особенностью итальянской мужской одежды являлись декоративные разрезы, покрывающие всю ткань, сквозь которые была видна подкладка другого цвета. Эта тенденция свидетельствовала о желании максимально разнообразить фактуру тканей и придать костюму особенную ценность тождественную с трудоемкостью в изготовлении. Костюм завершал головной убор в виде небольшого формованного тока. В качестве ювелирных украшений использовались изящные пояса. Обязательным дополнением к костюму полагались кожаные перчатки.

Эстетическим идеалом венецианской женской моды представлялась зрелая красота взрослой дамы. Ее костюм утратил пластичность и легкость флорентийского времени, это происходит одновременно с изменениями в мужском костюме. Статусность и величавость облика выражалась в крупных объемах и массивных формах. Пышность и декоративность достигалась применением каркасных конструкций лифа и юбки. Платье дополнялось широкими рукавами с многочисленными разрезами и эффектным декольте. Текстильные мануфактуры Италии удовлетворяли самым широким вкусам: разнообразные цветовые сочетания, парчи с рисунком крупного раппорта, *бархат* с рельефной фактурой, изящные шитые иглой кружева. Сложные прически и массивные головные уборы *бальцо* завершали костюм, соперничая с ювелирными украшениями. Высокие *цокколи* на толстой высокой платформе нивелировали пропорции масштабных форм. Венецианский костюм можно считать своеобразным гимном цветущей

женской красоте, запечатленной в произведениях известных итальянских художников эпохи Возрождения.

Стилистическая эволюция итальянского костюма флорентийского и венецианского периодов получила отражение в развитии архитектурно-художественной среды каждого из периодов. Флорентийскому раннему периоду были присущи черты идеализированной античной культуры с переходными элементами из средневековой готики. В поздний венецианский период в архитектуре и костюме появляется стремление к декоративности, усложненности форм, что в дальнейшем нашло воплощение в искусстве барокко.

Стиль барокко, зародившись в Италии, нашел развитие в других западноевропейских странах. Этот стиль имел свои хронологические границы в разных странах, но по времени распространялся на XVII – первые десятилетия XVIII века. В эволюции искусства каждой из стран получали отражение характерные черты их социально-экономической системы. В Англии и Голландии начали развиваться буржуазные отношения, но несмотря на это главная роль в развитии архитектурных видов искусств, особенно материальной культуры и костюма, принадлежала Франции. Ее текстильные мануфактуры стали лучшими в Европе, инициируя развитие моды на столетия вперед.

Господствовавшая в первые годы XVII столетия испанская система построения каркасного костюма уступает первенство более мягким формам. Мужской костюм, состоящий из поясной и плечевой одежды, постепенно оформлялся декоративными элементами: многочисленными бантами, кружевными воротниками и манжетами, шелковыми лентами и галуном. Разнообразная верхняя мужская одежда по форме была трапециевидного абриса и также максимально дополнялась меховой отделкой, многочисленными пуговицами, фигурными петлицами. За счет использования тканей разнообразных фактур и цветов костюм представлял собой выразительный образ, который дополняли аксессуары. Сапоги и туфли начинают изготавливать жесткой формы на невысоком устойчивом каблуке (нога в стремени должна была иметь прочный устойчивый упор). Прически

формировались из волос, доходящих до плеч и только растительность на лице (усы и изящная бородка) придавала мужскому облику в целом мужественный вид.

Абсолютистская монархия в лице Людовика XIV способствовала созданию в моде придворного этикета, которому будут следовать с этого времени все европейские страны. Как известно, в манере поведения и грации движения большую роль играли танцы. Женский костюм во Франции на протяжении всего XVII столетия оставался каркасным (корсет и *вертюгаль*). Удлиненный лиф с узким *шнипом* фиксировался корсетом. Мягкая форма юбки со шлейфом имела плавный абрис. Пышные рукава и овальное декольте, отделанное кружевом и лентами, придавали платью женственный характер. Вполне гармоничный силуэт, сформировавшийся к середине столетия создавал истинно французское понимание элегантности, которое станет впоследствии европейским образцом для подражания. Изменение и развитие художественного стиля эпохи, а также каноны галантности и мануфактурные новинки способствовали появлению новых предметов гардероба и аксессуаров: муфты, перчатки, маски, веера, ювелирные украшения, ручные зеркала, зонтики, футляры для мушек. Меняясь от десятилетия к десятилетию, художественное решение костюма соответствовало стилистическим особенностям искусства тех лет, когда подобно архитектуре Версаля, оно объединяло графичность и живописность. Различные стилистические подходы в создании мужского и женского костюма придавали определенное своеобразие французскому костюму XVII века. Раньше, чем в других странах, во Франции с 1762 года начал издаваться первый журнал мод «Галантный Меркурий».

Европейские страны с этого времени ориентировались на французскую моду. В первой половине XVIII столетия костюм представлен стилистическим направлением, органично связанным с предшествующим стилем, т.е. являлся своеобразным продолжением барокко. Визуально французский рокайльный костюм ассоциировался с большой декоративной перегруженностью, что в полной мере соответствовало формам архитектурно-художественной среды этого периода. Аристократическая мода переживала свой последний этап. Мужской и женский костюм в равной степени достигли утрированных форм, предельной

декоративности и, главное – несоответствия тем социально-общественным запросам, которые пришли на смену абсолютистскому правлению.

Во второй половине XVIII века чувственный и предельно декоративный стиль рококо в costume испытал некоторое влияние минималистической моды, выраженной в проявлении интереса к античности. Важной чертой нового стиля провозглашается эстетический идеал классицистической красоты; суть его сводилась к простоте, естественности и совершенству художественных форм костюма.

Архитектурно-художественная среда западноевропейского классицизма развивалась в контексте новой идеологической буржуазной системы, связанной с философией просвещения. Но окончательным революционным изменением в costume стали события 1789 года во Франции. К тому времени общеевропейская материально-художественная культура Франции и присоединившейся Англии инициировала появление первых примеров интернационального городского костюма. Мужская мода приобрела выраженные демократические черты, которые характеризовались использованием однотонных тканей темных оттенков, конструкцией, ориентированной на анатомическое строение фигуры, отсутствием декоративных рокайльных деталей. Мужской образ под влиянием английского дендизма отвечал запросам формирующихся капиталистических отношений в развитых европейских странах.

Женская мода классицистического периода в большей степени соответствовала стилистическим настроениям антикизирующего характера, демонстрируя единство конструкции костюма с архитектурно-художественными формами. Парики, яркий грим, корсеты, каблуки и *фижмы* исчезли вместе с эпохой рококо. Женский образ полностью ориентировался на исторический эталон Древней Греции, примером которого являлись скульптурные антики. Платье *шмиз* внешне напоминало драпированные хитоны, а все составляющие костюма: прическа, обувь, аксессуары стремились к античным прообразам. По справедливому замечанию известного исследователя костюма М.Н. Мерцаловой: «Одежда XIX века кажется одеждой покаяния после всех излишеств и безумств в

костюме XVIII века»<sup>28</sup>. Важное значение для формирования костюма XVIII века имели художественные стили этого периода, выраженные в характере формы: от пышного барокко и изящного рококо до строгого классицизма.

Стиль империи Наполеона Бонапарта в начале XIX века ознаменовал следующий этап в развитии классицистического архитектурно-художественного направления. Главная цель позднего классицизма состояла в репрезентации идеи героизма. В мужском костюме это проявлялось большой симпатией к форменному мундиру и утверждением английского элегантного стиля в гражданской одежде. В женской моде оставалась актуальной античная тема, но уже имперского характера с использованием в декоре милитаристских римских и египетских мотивов.

После Венского конгресса новое направление в искусстве XIX столетия открывает период историзма, первые признаки которого обозначились еще в недрах классицизма в последние десятилетия прошлого века. Идеологическим кредо этого художественного стиля стал историзм мышления – интерес к прошлым европейским эпохами и экзотическим культурам других стран. Как и во время классицизма мужской костюм на протяжении всего XIX века в меньшей степени был подвержен историческому эклектизму, развиваясь в заданной парадигме функционального характера и интернационального стиля. С того времени английское влияние в европейском мужском костюме стало лидирующим, тогда как Франция сохраняет первенство в женской моде. В период историзма основной сферой распространения эклектичных прообразов прошлого становится женский костюм. Он меняется каждое десятилетие, опережая тенденции в развитии эклектичной архитектурно-художественной среды.

Исторический эклектизм в женском костюме второй половины XIX века подобно архитектурно-художественным решениям в формировании предметно-пространственной среды европейских столичных городов проходил свою последнюю «подражательную» стадию, постепенно теряя эстетическую и стилистическую актуальность. Все чаще звучали требования реформы женского

---

<sup>28</sup> Цит. по: Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. Т. 3–4. – М.; СПб., 2001. С. 16.

костюма, его приспособлению к современным условиям жизни в развивающихся городах. Поиски новых тенденций в женском костюме происходили параллельно изменениям в архитектурно-художественной среде того времени. Архитекторы стремились придать ретроспективным формам логичные конструктивные решения: использование асимметричных приемов в планировке, применение новых материалов, предпочтение иных орнаментальных мотивов.

В последние десятилетия XIX века появляется новое стилистическое направление в искусстве – модерн. Примеру подражания историческим стилям прошлых эпох противопоставлялась новая эстетика, ориентированная на создание гармоничной архитектурно-художественной среды. Этот стиль распространился в искусстве многих стран и оставил заметный след в каждой национальной культуре. Стиль модерн имел множество разных названий, связанных с яркими представителями в каждой стране. Это разнообразие объяснялось единством стиля, возникшего практически одновременно во всех европейских странах в последние десятилетия уходящего XIX века. Но во всех его названиях звучала основная идея модерна – создание нового искусства.

В женском костюме, как и в архитектурных решениях раннего модерна очевидно увлечение утрированными формами, асимметричными элементами и декоративными деталями. В первое десятилетие XX века стиль модерн переходит в свою позднюю неоклассическую стадию, в которой снижается приоритет декора над формой и достигается стилистическое единство в конструктивных решениях женского костюма и архитектурных сооружений. Начало военных действий в 1914 году изменило развитие этого направления. В первые десятилетия XX века отдельные рациональные элементы военного костюма оказали значительное влияние на моду того времени, в меньшей степени на мужскую, и в большей степени, на женскую. В военный период костюм претерпел ряд коренных перемен, революционно изменив облик европейских женщин. Сформировался новый образ женского эстетического идеала красоты. Ассортимент женского гардероба обогатился новыми нетрадиционными формами костюма, которые нашли широкое применение в повседневной моде следующих десятилетий.

В рационалистической тенденции модерна зарождались принципы геометризации, присущие впоследствии стилистике конструктивизма и ар деко, и нашедшие свое проявление в архитектуре и костюме. Конструктивизм 1920-х годов ставил задачу комплексного реформирования предметно-пространственной среды. В костюме это направление выражалось минималистичными, целесообразными и функциональными формами. Общими чертами для форм костюма и архитектуры конструктивизма стало отсутствие заимствований из исторических стилей прошлого. В костюме декоративная роль теперь принадлежала подчеркнутым формообразующим линиям: рельефам, соединительным швам, накладным деталям, застежкам. Сознательно культивируемый аскетизм проявлялся в форме и декоре женского костюма, силуэт которого впервые визуально приближался к мужским формам интернационального костюма.

С середины 1920-х годов как реакция на трагические события Первой Мировой войны на основе интернациональных течений в искусстве XX века стал формироваться новый декоративно-художественный стиль. В костюме стиль ар деко проявил себя, с одной стороны, эклектично (как в архитектуре и интерьере), а с другой стороны, – он использовал опыт авангардного искусства, определивший функциональные критерии одежды: геометрические, ясные формы кубизма и яркую палитру контрастных цветовых сочетаний фовизма. Увлечение искусством древних цивилизаций также нашло отражение в декоре костюма. В это время окончательно утвердился новый принцип крепления женской одежды на плечевом поясе, а также укрепились пропорциональные соотношения длины изделия. Основным силуэтом одежды стал абрис прямоугольной формы, что соответствовало основным тенденциям в архитектуре первой половины XX века.

Вторая половина XX – начало XXI века характеризуется новым этапом в развитии европейского общества. Он отличается от предшествующих периодов, прежде всего, стилевыми принципами в искусстве. В костюме этого времени известно несколько моделей функционирования стилевой характеристики и ее смены в контексте развития архитектурно-художественной среды. Наиболее важные факторы, повлиявшие на этот процесс, выделили исследователи костюма



Т.В. Козлова и Е.В. Ильичева<sup>29</sup>. Согласно их пониманию, разделение произошло не по сословным признакам, как в предыдущие века, а по назначению и функциональности. Костюм постепенно утратил признаки национальности, перестав быть европоцентричным. В костюме сложились унифицированные направления в костюме (спортивный, деловой, классический стили); были изобретены новые способы рекламы (модная полиграфия, фотография и кинематограф, дефиле, интернет и компьютерная графика); эволюционировали технологии в текстильной, химической и швейной промышленности, позволившие появиться новым формам костюма; утвердились локальные стилистические течения в моде, вызванные популярными субкультурами (унисекс, хиппи, панк, травести); сформировались индивидуальные стили в костюме. При этом наряду с перепроизводством предметов одежды, инициировавшим растущее потребление в развитых странах, объективно понизилось качество изделий, отрицательно повлиявшее на предметно-пространственное окружение.

Костюм будучи самым мобильным из всех видов архитектурного искусства, наиболее близок эстетическим и бытовым потребностям человека. Стилиевая характеристика европейского костюма в рамках развития архитектурно-художественной среды до XX столетия демонстрировала эволюционное единство предметно-пространственного окружения. Проектная деятельность в области создания костюма во второй половине XX – начале XXI века в развитых странах превращается в высокоорганизованную индустрию моды. Проведенный в диссертации анализ показал, что на дизайн костюма – сферу, наиболее приближенную к производству и повседневной жизни человека, оказывают большое влияние не только художественные стили и художественно-стилевые направления, но и художественно-стилевые течения и локальные художественные стили. Эти индивидуальные творческие высказывания составляют основную палитру развития костюма в современной предметно-пространственной среде.

---

<sup>29</sup> См. об этом: Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века. – М., С. 91.

Таким образом, исследовав процесс влияния «больших» художественных стилей на архитектурные виды искусства, и параллельно – стилевую характеристику костюма в контексте развития предметно-пространственной среды, можно констатировать, что костюм фиксирует все важные составляющие каждого из исторических периодов времени, выявляя в своем эстетическом образе концентрацию большого художественного стиля эпохи.

Смена стилей в костюме во второй половине XX – начале XXI века не только ускорилась в соответствии с динамично меняющейся картиной мира, но инициировала иные, чем в предыдущие десятилетия, способы изготовления, распространения и функционирования моды в обществе. В это время ключевой характеристикой европейского костюма стал полистилизм, при котором поиски индивидуального образа решаются через эклектичное многообразие стилистических направлений и локальных векторов. В связи с этим можно предположить, что подобно основным принципам классической архитектуры, массовый костюм будет стремиться к драпированным и накладным геометрическим формам в отличие от традиционно сложных конструкторских решений облегающих силуэтов. Подобно тому как в зодчестве важен модуль, в костюме будущего актуальным станет абрис тела человека и пропорциональное членение объемов.

Комплексная характеристика европейского костюма в рамках развития предметно-пространственной среды исторических стилей в процессе их взаимовлияния с архитектурными видами искусства представляет возможность экстраполяции процессов по принципу подобия. Таким образом, разработанная в диссертации методология, представляя сравнительный анализ параллельной стилевой характеристики костюма и архитектуры в контексте эволюции предметно-пространственной среды, является необходимым условием для перехода к исследованию петербургского костюма обозначенного в исследовании периода.

### ГЛАВА 3

#### **Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития**

В исследовании петербургского костюма важное значение имеет периодизация, хронологически и тематически соответствующая социально-политическим и историко-художественным процессам, происходившим в петербургском обществе. Именно в конце XVII – первой четверти XVIII века петербургский костюм был интегрирован в контекст западноевропейской культуры, поэтому, приступая к его комплексному исследованию, в предыдущей главе потребовалось проследить за стилевой эволюцией европейского костюма во взаимосвязи и взаимовлиянии «больших» художественных стилей исторических эпох.

В настоящей главе исследованию подвергнут процесс развития европейского костюма в Московском государстве последних десятилетий XVII века. Данный период предшествовал масштабным социально-политическим преобразованиям Петра I – будущего российского императора, чьи реформы обращались к опыту западноевропейских стран в военном деле, государственном законодательстве, архитектуре, культуре и вопросах повседневной жизни. Анализ предыстории отечественного костюма включает исследование изменений в привилегированном русском костюме на фоне развития архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга первой четверти XVIII века.

#### ***3.1. Истоки формирования европейского костюма в Московском государстве***

Прежде чем обращаться к основному этапу формирования русского костюма в XVIII веке, следует рассмотреть предпосылки и условия его зарождения. Влияние строгих православных традиций и бытового уклада на развитие предметно-пространственной средовой культуры Московского государства оставалось определяющим вплоть до второй половины XVII столетия (ил. 1). В последние десятилетия XVII века древнерусское искусство стало постепенно отходить от традиций, укоренившихся в патриархальной московской жизни. В отечественном

зодчестве одним из самых значимых видов архитектурных искусств начала проявлять себя образная характеристика европейского стиля барокко. Культовые постройки Московского государства рассматриваемого периода в композиционном решении и декоративном оформлении обрели черты светской архитектуры, выраженные в динамике, экспрессивности композиции и мажорной колористической гамме (ил. 2). Ярким примером «нарышкинского барокко» является известная церковь Покрова Богородицы в Филях (1693–1694). Подобно другим памятникам того времени, и в ней наблюдалось перемещение акцента в сторону внешней нарядности облика здания (ил. 3). Вместе с тем зодчие уделяли достаточно внимания решению интерьерного пространства, чему способствовала декоративная отделка, приемы освещения и разнообразные пластические эффекты. Эти новые признаки указывали на определенное родство стилистического течения «нарышкинского барокко» с западноевропейским стилем в архитектуре того времени.

Период, когда стремительно начали развиваться экономические и культурные связи Московского государства с зарубежными странами, обусловил наступающий процесс преобразований в отечественной материальной культуре и в русском костюме, в частности.

Ввиду отсутствия опыта светского жанра в искусстве допетровского времени проблемы повседневности, вопросы быта, светский костюм, как правило, не являлись предметом внимания православной церкви и не были запечатлены в культовых произведениях искусства. Специфика изображений костюма в иконе, фресковой живописи, скульптуре и книжной миниатюре в значительной степени была обусловлена сакральным образом, поэтому реалистическая природа этих памятников носит весьма условный характер (ил. 4, 5). Сложность исследования костюма рассматриваемого периода также заключается в разночтении зарисовок костюмов и письменных аннотаций к ним.

Изучение русского костюма привилегированных сословий XVII века началось еще в XIX столетии. На основании подлинных предметов одежды из собрания Оружейной палаты «художник-археолог» Ф.Г. Солнцев (1801–1892) –

один из основателей русского стиля в русском искусстве XIX века – воспроизвел и опубликовал известные костюмы допетровского периода. Наиболее авторитетными теоретическими трудами по этой теме и в настоящее время являются работы археолога и историка И.Е. Забелина (1820–1908/1909). Из современных исследователей достаточно полно обобщила материал по истории русского костюма рассматриваемого периода петербургский ученый, библиограф, автор ряда книг А.Э. Жабрева.

С научной точки зрения, по мнению названных ученых, наиболее достоверными источниками изучения боярского костюма допетровской Руси являются, главным образом, письменные документы (летописи, официальные указы, свидетельства отечественных современников, иностранных путешественников, литературно-художественные памятники), а также изобразительные источники (миниатюры, произведения живописи, гравюра, парсуна, портреты). Портреты XIX века передают костюм допетровского периода обобщенно (ил. 6, 7).

В последние десятилетия XVII века мужской костюм стал более разнообразным; появились нововведения, выраженные в изменении кроя, пропорций, отделки. В новых видах мужской одежды того времени очевидны заимствования элементов формы польского и венгерского костюма. Русский мужской костюм традиционно оставался многослойным. Количество надеваемых предметов одежды одновременно свидетельствовало о благосостоянии владельца. Нижняя, или домашняя одежда, состояла из сорочки нательной, узких портов на шнурке-*гашинике* и короткого облегающего *зипуна*, который застегивался впереди на пуговицы и навесные петли. Верхней одеждой, служили кафтаны, *ферязи*, однорядки, охабни, опашни. Кафтаны встречались длинными и распашными, но различались по силуэту, пропорциям, покрою рукавов и форме воротников. Известно несколько вариантов мужского кафтана. Домашний кафтан предназначался для использования в доме. Он был значительного объема, с небольшим асимметричным смещением застежки по левой полочке. Обычный кафтан отличался прямым силуэтом, застегивался по линии груди встык на 6–8

петлиц с высоким воротником, который назывался «*козырь*». Становой кафтан, оправдывая свое название, имел прилегающий силуэт, узкие короткие рукава и центральную застежку. Польский кафтан кроился приталенного силуэта, отрезной по линии талии и с объемной нижней частью. К облегающему лифу предполагались особенной формы рукава – широкие и собранные в густую сборку по окату и узкие от локтя до запястья. Чуга – особый вид кафтана – относился к так называемым ездовым одеждам. Он был предназначен для верховой езды и распространялся среди военных, но у привилегированных сословий использовался для выезда на охоту. Таким образом, чуга, отвечая определенным функциональным требованиям, имел крой свободной формы, укороченную длину, отложной воротник и широкие рукава до линии локтя. По линии талии кафтан фиксировал пояс-кушак.

Ассортимент верхней мужской одежды того периода можно считать разнообразным. Традиционными с XV века считались охабень и опашень. *Охабень* – одежда небольшого объема, длинная, прямого силуэта, с застежкой встык на навесные петли, имела длинные узкие откидные рукава. Их особенностью была необычная манера использования: руки продевались в открытые проймы на полочке, а вшитые в пройму спинки декоративные рукава эффектно завязывались сзади на уровне талии. По горловине охабень имел стоячий воротник козырь и завершался большим плосколежащим отложным воротником прямоугольной формы, который также располагался по спинке. От описанного выше варианта *опашень* предположительно отличался тем, что считался летней одеждой и кроился более широкого объема, к его горловине пристегивался нарядный воротник-ожерелье. Особый вид плаща – *однорядка* – имел объемную форму, прямой силуэт и центральную застежку встык. Однорядку могли дополнять поясом-кушаком. Ферязь – свободной формы длинная верхняя одежда, которая, в зависимости от назначения, встречалась облегченная или на подкладке из меха; по всей видимости, не имела пуговиц и скреплялась на полочке драгоценными фибулами.

Обязательной мужской верхней одеждой привилегированных сословий являлась *шуба*. Мех соболя, горностая, куницы или песца, как правило, служил подкладкой. Сверху шубу покрывали разными тканями: сукном, парчой, бархатом,

*аксамитом*. Существовало несколько видов шуб, различающихся по назначению. Наиболее распространенными были русские и турецкие. Русская шуба отличалась большим объемом, максимальной длиной и трапециевидным силуэтом. Рукава значительно превышали допустимую длину, иногда имели впереди, на линии локтя, прорези для рук. Отложной меховой воротник (обычно бобровый) перекрывал ширину плечевого пояса, тем же мехом декорировались отвороты на рукавах. Центральная застежка, ввиду массивности всего изделия, фиксировалась плотными шнурами на завязках. Турецкая шуба была, скорее, представительской одеждой для особых случаев: небольшого объема, с короткими рукавами, по причине репрезентативного использования, ее чаще всего носили внакидку.

В качестве дополнений к мужской одежде полагались определенные головные уборы, которые имели форму конуса или колпака. В домашнем обиходе актуальной была небольшая круглая шапочка – *тафья*. Выходя из дома, на нее надевали другие головные уборы. Наиболее распространенной являлась *мурmolка* – в форме усеченного трапециевидного колпака с отворотом из меха или отделочной ткани. Наиболее статусными считались *горлатные* шапки. Они представляли собой высокую тулью цилиндрической формы с низковорсовым мехом внутри, покрытую сверху дорогой тканью. Все перечисленные предметы оценивались очень высоко. Например, описание одной из дорогих шапок, ценой в 65 рублей: «Шапка, бархат алой, окол лисица черная, телейка пупков собольих, на ней 2 запаны золотыя, – одна с каруною, а другая круглая, – с них алмазы и искры алмазные»<sup>30</sup>.

В ассортименте уличной мужской обуви вплоть до конца XVII века встречались только сапоги с фигурно вырезанными голенищами на невысоком каблуке с узкой загнутой носочной частью. Для изготовления сапог использовалась не только кожа разной выделки, но и текстильные материалы. Различалась эта обувь не столько по фасону, сколько по качеству кожи и декоративной отделки.

---

<sup>30</sup> Розыскные дела Стб.199. Цит. по: Жабрева А.Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XII–XVII веков. – СПб. 2016. С. 293.

Торговые и дипломатические связи с западноевропейскими странами, деловые путешествия наших соотечественников и иностранцев способствовали проникновению в предметный мир русской культуры иных представлений об укладе жизни, предметах внутреннего убранства и новых форм в костюме. Политика Московского государства всячески препятствовала подобным нововведениям и была направлена на сохранение национальных культурных традиций.

В 1676 году царь Алексей Михайлович повелевал: «<...> чтобы иноземских и иных извычаев не перенимали, волосов у себя на голове не постригали, також и платья, кафтанов и шапок с иноземских образцов не носили <...> а кто объявится на людях и учнет платье носить с иноземского образца <...> тем и от великого государя быть в опале»<sup>31</sup>.

Подобно западноевропейским законам, запрещающим в костюме те или иные элементы, государственные указы в Московском государстве нивелировались их не обязательным исполнением. Многие бояре, посещавшие зарубежные страны, привозили так называемые иноземные одежды, но использовали их только в домашней обстановке; являться ко двору в таких нарядах они не могли. Известно, что некоторые князья и бояре (Н.И. Романов, И.А. Хворостинин, А.С. Матвеев, В.В. Голицын, А.Л. Ордин-Нащокин) проявляли интерес к «немецким» обычаям и костюмам. Так, в гардеробе молодого Алексея Михайловича имелись польские, венгерские и немецкие платья. Его сыновья располагали подобными нарядами. Однако на публике царь ни себе, ни другим не позволял появляться в иноземных костюмах<sup>32</sup>.

Таким образом, во второй половине XVII века происходило постепенное привыкание к формам западноевропейских одежд и осваивался новый эстетический идеал мужского костюма, который выражался в прилегающей форме,

---

<sup>31</sup> Цит. по: Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях: Кн. 1. Т. 2. Государев двор, или дворец. – М., 1990. С. 442.

<sup>32</sup> Цит. по: Жабрева А.Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XII–XVII веков. – СПб., 2016. С. 263



приталенном силуэте, укороченной длине, функциональных головных уборах и разнообразных видах обуви. Подобная политика проводилась на государственном уровне. Царь Федор Алексеевич способствовал сокращению ассортиментного разнообразия многих видов мужской традиционной русской одежды. В 1680 году он издал указ, запрещающий носить охабни и однорядки, и ввел форменный костюм *фезезю*: «Расписание, в каком платье разные чины должны появляться в праздничные и торжественные дни при Государевом выходе»<sup>33</sup>.

Женский привилегированный костюм в древнерусской культуре занимал значительно более скромное место по сравнению с мужским, вследствие чего сведений о нем сохранилось значительно меньше. Женский костюм был всегда многослойным, предельно закрытым, не прилегающим к фигуре и имел максимальную длину. Открытыми оставались только кисти рук и абрис лица.

Гардероб женской одежды в XVII веке состоял из нижней и верхней сорочки, *летника*, телогреи, шубки, опашня, головных уборов, обуви, различных дополнений в виде съемных воротников (ожерелья и оплечья), *запястных* манжет, ювелирных украшений. Опашень, как и в мужском костюме, был большого объема, распашным с центральной застежкой. Встречался летний вариант (без подкладки), и зимний, дополненный низковорсовым мехом. Особенной женской одеждой являлся *летник*. Эта накладная, длиннополая, трапециевидного силуэта одежда имела эффектные рукава – очень широкие и длинные колоколообразной формы, которые украшались по краю съемными *вошвами*, по отделке не уступающими ювелирным украшениям. Для фронтальной демонстрации этих деталей женщине приходилось держать руки, прижатыми к груди в позе моления и покорности; этого и требовал существовавший тогда этикет домостря. Не соответствуя термину, летник мог быть легким для теплого сезона и зимним на меховой подкладке, который именовался «кортель» или «торлоп». Другой женской одеждой следует назвать накладную шубку, которая отличалась от летника формой рукавов и оформлением горловины. Рукава шубки были декоративными, предельно узкими и

---

<sup>33</sup>ПСЗРИ. Т. 2. №850. С. 288–289

максимально длинными, вследствие чего не имели функционального назначения — руки продевались в открытые проймы. меховой воротник у шубки был съёмным круглой формы. В литературных источниках встречались описания вариантов ношения одновременно летника и шубки, что свидетельствовало о высоком достатке.

Головные уборы русских женщин, вне зависимости от социального статуса, имели важное значение в оформлении костюма. Они полностью закрывали волосы и были обязательны во всех ситуациях, поэтому отличались большим разнообразием. Девушки вплетали в косы жемчужные украшения и носили повязку-венец, вышитую жемчугом и золотными нитями. Для замужних женщин существовала выработанная веками и закреплённая строгим этикетом определённая система ношения головных уборов: повойник, плотно закрывавший волосы; кика — сложное сооружение из трёх частей; *кокошник*, служивший нарядным головным убором. В зимнее время головными уборами были плоские меховые шапки с ушами *каптуры* и *горлатные* высокие шапки, наподобие мужских.

Женская обувь состояла из сапог и башмаков из *сафьяна*, бархата и *атласа*, как правило, на каблуке. Максимально высокие каблуки встречались в обуви невест, они доходили до 18 сантиметров.

По многочисленным свидетельствам современников-иностранцев, посещавших Московское государство, женский костюм характеризовался достаточно условно, ввиду замкнутого образа жизни русских женщин. В актовых документах в различных описях имущества присутствовали все перечисленные виды одежды и аксессуаров. Например, в 1690 году в описи предметов, входивших в женский костюм того времени, перечислены: «два ожерелья низанные болшие, кокошник низаной с яхонты и с изумруды, опашень багрецовой, пугвицы серебряные вызолочены, другой опашень, пугвицы серебряные, летник рудожелтой камчатой, вошвы шиты по бархату по черному золотом и серебром, другой летник камчатой желтой, вошвы бархат золотной, шуба объяринная зеленая

с круживом, мех белей, спорок отласной с круживом, пятеры дороги, спорок камчатой желтой, отлас червчетой, да кисеи две связки, две нашивки Турецкие»<sup>34</sup>.

Ювелирные украшения в женском и мужском костюме являлись значимой частью их одежды. Съёмные детали (ожерелье и оплечье; наручи на запястье; вошвы) декорировались вышивкой, расшивались драгоценными камнями, жемчугом. В описях имущества знатных дворян нередко упоминается о том, что золотые и серебряные пуговицы ценились дороже, чем одежды, к которым они относились. Пуговицы имели разнообразные формы и декорировались эмалью, чеканкой и вставками из драгоценных камней. В декоре женского головного убора использовались также жемчужные *рясны*, разнообразные по форме, украшенные драгоценными камнями и эмалью, *запоны*, ожерелья, серьги, перстни, браслеты.

В XVII веке в отечественном и европейском костюме не наблюдалось дифференциации в выборе материалов. Качество, фактура, цветовая гамма и цена текстильных изделий зависели от назначения одежды и не делились на мужские или женские ткани. Одежду для обоих полов изготавливали из дорогих тканей: *объяри, атласа, бархата, тафты, камки и парчи (алтабас и аксамит)*. Текстиль предпочитали ярких цветов. В качестве отделки активно использовался мех, разные техники вышивки, кружево, галуны, вставки из драгоценных камней.

Сформировавшийся в XVII веке русский костюм отличался от европейских одежд как своеобразием конструкций, создающих определенный силуэт и форму, так и художественным оформлением, характеризующим его цветовую гамму и приемы отделки. Свойственное русскому декоративно-прикладному искусству стремление к яркости колорита нашло свое выражение в оформлении костюмов. Известные праздничные одежды XVII столетия из Собрания Оружейной палаты Московского Кремля свидетельствуют о выборе материалов ярких расцветок, использовании в отделках металлизированного (золото и серебро) кружева, золотного шитья, жемчуга и драгоценных камней.

---

<sup>34</sup>Акты юридические. Т.1. СПб., 1857. Стб.563. Цит. по: Жабрева А.Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XII–XVII веков. – СПб., 2016. С. 297

Одним из важных отличий от европейской моды в русском привилегированном костюме допетровского времени являлось отсутствие комплектности. Художественный ансамбль костюма, связанный единством художественного замысла, крайне редко встречается в письменных источниках или иконографии рассматриваемого периода. Предметы одежды чаще выполнялись как единичные вещи и объединялись соответственно назначению и вкусам их владельцев. Учитывая многослойность одежды, когда верхние, более длинные и широкие платья закрывали нижние, их согласование в пропорциях, отделке или колористическом решении не имело решающего значения. Единообразие покроев ряда одежд, выраженных в объемных прямых и трапециевидных силуэтов, использовавшихся в разных слоях общества, вызывало стремление у представителей привилегированного сословия подчеркнуть свое положение в общественной иерархии посредством дорогих тканей и богатых отделок.

На протяжении XVII столетия привилегированный русский костюм испытывал воздействие одновременно европейского и восточного влияния. Костюм Московского государства, заимствуя европейские черты и одновременно сохраняя бытовой уклад и этикет, постепенно воспринимал тенденции западноевропейской моды. Эта ориентация имела поступательное развитие вследствие укрепления экономических, торговых и дипломатических связей с зарубежными странами. Однако устойчивой характеристикой русского костюма оставалась объемная форма (прямой и трапециевидный силуэт), многослойность одежды и ее декоративная составляющая как знаковая принадлежность к высшему сословию. Анализируя мужской и женский костюм второй половины XVII века, его особенности и нововведения, можно утверждать, что мужская одежда, соприкасаясь с европейским стилем, в большей степени испытала влияние иноземного костюма, в отличие от женской. В мужской одежде прежде, чем в женской, произошли изменения в крое, существенно повлиявшие на разнообразие форм костюма. Такое явление отчасти объяснялось функциональными особенностями военного костюма, который впоследствии повлиял также на форму светского мужского платья. Распашные полы, отрезная линия талии, облегающий

лиф и различные удобные покрои рукавов вносили определенное разнообразие в ассортимент мужской одежды, объединяя ее с лаконичными европейскими вариантами. Таким образом, становится очевидным, что процесс проникновения западноевропейских форм костюма в русскую материальную культуру начался еще во второй половине XVII века, т.е. задолго до революционных петровских преобразований.

### ***3.2. Социально-политические преобразования Петра I и их отражение в костюме***

Масштабность реформ Петра I была всеобъемлющей и касалась почти всех сфер жизни русского населения. В истории России трудно назвать иные грандиозные примеры в области социально-политических, экономических и культурных преобразований. Обращение Петра I к опыту западноевропейских стран наблюдалось в военном деле, государственном законодательстве, архитектуре, культуре и вопросах повседневности. Особенно активно этим нововведениям суждено было воплотиться в новой российской столице. Реформирование государственного аппарата инициировало в 1711 году перенесение столицы из Москвы в Санкт-Петербург, а обретение в 1721 году Россией статуса империи имело важное значение для всей Европы, для России и для Санкт-Петербурга.

Прежде всего, Петр I стремился создать совершенный государственный аппарат, основанный на принципах бюрократического управления. Структуру нового центрального аппарата представляли коллегии, сгруппированные по их важнейшим функциям: армия, флот, дипломатия, группа финансовых, судебных коллегий. Особое место в системе управления заняли Коммерц-коллегии и Берг-Мануфактур-коллегия. Коммерц-коллегии фактически обеспечивали свободную торговлю, а Мануфактур-коллегия была призвана поощрять частное промышленное предпринимательство. Осуществление в экономической сфере государственной политики меркантилизма, направленной на накопление средств внутри страны и политики протекционизма, ограждавшей экономику государства

от иностранных конкурентов, способствовали развитию отечественных промышленных мануфактур: прядильной, ткацкой, текстильной.

Указ о единонаследии 1714 года содействовал укреплению положения дворян как господствующего класса и обеспечению их стабильного экономического положения, что впоследствии сказалось на их стремлении формировать свой жизненный уклад в соответствии с новыми европейскими вкусами. Это повлияло на изменение формы внешнего выражения сословной принадлежности, которую олицетворял костюм.

Государственная и военная реформы привели к четкому разделению гражданской и военной службы, результатом чего стало появление знаменитой «Табели о рангах всех чинов воинских, статских и придворных, которые в каком классе чины...». Этот нормативный документ был призван регламентировать отечественную бюрократическую систему по образцу и подобию рациональной европейской. Знатность происхождения отныне не имела прежнего значения, положение человека, его социальная роль в большей степени зависели от военной или государственной службы, которую он нес. Согласно Табели о рангах, иерархическая шкала имела четырнадцать классов, строго дифференцируя государственных мужей по социальному статусу. «Табель о рангах...», введенный Петром I в 1722 году, реформировал не только бюрократическую систему служилых людей, но и костюм.

Помимо военного мундира, для каждого вида гражданской службы вводилась форменная одежда – мундир чиновника. Гражданский мундир играл важную роль в создании образа нового государственного служащего; вплоть до 1917 года в российском обществе он служил своего рода визуальной характеристикой человека. По мундиру можно было определить, к какому рангу относился тот или иной персонаж, хотя по фасону все мундиры были единого образца. Отличием служила ткань, определенная цветовая гамма, а впоследствии – узор золотного или серебряного шитья. Мундир представлял собой полный комплект форменной одежды (кафтан, камзол, штаны, рубашка) и дополнений (головной убор, обувь, аксессуары). Мундир (как военный, так и гражданский)

реформировался значительно быстрее, чем светская одежда, кроме того, со стороны населения Санкт-Петербурга таким реформам не проявлялось сопротивления. Важной особенностью мундира являлось отсутствие в костюме национальных элементов. Учитывая европейскую направленность преобразований Петра I, этот факт имел существенное значение для утверждения европейской моды в русском костюме.

Изменения Петра I в области костюма можно назвать воистину революционными. С 1701 по 1724 год в общей сложности вышло 17 указов, регламентирующих правила ношения костюма европейского образца, форменного, праздничного платья, использования типов тканей, отделок и т.д.<sup>35</sup> Этим указам предшествовал опыт путешествия в западноевропейские страны, предпринятое Петром I в 1697–1698 годах. Первое Посольство русского царя имело целью решить ряд политических военно-технических и градостроительных вопросов, но уже во время первого посольского визита Петр I заказал в Кенигсберге немецкое платье для себя и всей свиты, в том числе, для того чтобы его не узнали во время путешествий<sup>36</sup>. Значимым документом, свидетельствующим о встрече с молодым русским царем Петром I в городе Коппенбрюке 11 августа 1697 года и полученном от него впечатлении, является письмо ганноверской принцессы Софии. Она пишет: «Царь – высокий мужчина с прекрасным лицом, хорошо сложен, с большой быстротой ума, в ответах скор и определен, жаль только, что ему недостает при таких природных выгодах полной светской утонченности. Мы скоро сели за стол. Наш камергер Коппенштейн сделался маршалком и поднес Его величеству салфетку. Царь не понял, что это значит, потому что в Бранденбурге употребляют еще умывальницы и полотенца. Его величество сел между мною и моей дочерью, а около нас посадил по переводчику. Мы были очень веселы, вели себя вольно, говорили свободно и вскоре чрезвычайно подружились. Дочь моя и царь поменялись даже табакерками: на его был изображен вензель царя, и дочь моя бережет ее как клейнод. Мы, правда, очень долго сидели за столом, но проводили

---

<sup>35</sup> См. об этом: Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М., 2002. С.11.

<sup>36</sup> См. об этом: Гузевич Д.Ю. Великое посольство. – СПб., 2003. С.187.

время чрезвычайно приятно, потому что царь был очень весел и непрерывно говорил. Дочь моя заставила петь своих итальянцев. Царю это понравилось, но он заметил, что этот род музыки ему не совсем по душе. Я спросила, любит ли царь охоту? Он отвечал, что отец его был страстный охотник, но он с детства получил непреодолимую страсть к мореплаванию и к фейерверкам, и что он сам любит строить суда. Он показал нам руки и дал ощупать, как они загрубели от работ. После обеда царь велел позвать своих скрипачей, и мы стали танцевать. Он выучил нас танцевать по-московски, что гораздо милее и красивее, чем польский танец. Мы танцевали до четырех часов утра <...> [Петр] совершенно необыкновенный человек. Его нельзя описать и вообразить, а надо видеть. У него славное сердце и истинно благородные чувства. Он при нас совсем не пил, зато люди его – ужасно, как мы уехали»<sup>37</sup>.

Усиленное внешнее преобразование Петра I и его сподвижников наблюдалось после возвращения посольства из Гааги в Амстердам осенью 1697 года. Там были приобретены сукно, золотая материя, кружева, манжеты, галстуки, перчатки, чулки, башмаки с пряжками, шляпы, шпаги, парики, аксельбанты, перевязи; пошиты костюмы заморского образца (ил. 8). В кругу русской компании появились свои постоянные иностранные портные: Абель Фогт, Альберт ван Энгл, Адам Департ и Ян Дегевевер. Отдельные работы выполняли и собственные мастера, оказавшиеся среди солдат посольства или «прибывшихся» лиц<sup>38</sup>. Кроме предметов одежды, составляющие мужского костюма – прическа, борода, усы – также претерпели изменения вскоре по возвращению в Москву. Знаменитое «бритье бород», задуманное во время пребывания посольства за границей, подтверждают и документальные материалы (ил. 9, 10).

В начале XVIII века активному реформированию подвергся и костюм представителей высшего сословия. Первый указ Петра I об изменении формы

---

<sup>37</sup> Цит. по: Анисимов Е.В. Петр Великий: личность и реформы. – М., 2009. С. 9, 10.

<sup>38</sup> См. об этом: Бакланова Н. Великое посольство за границей в 1697–1698 гг. // Петр Великий: Сб. ст. – М.; Л., 1947. С. 49, 50.



костюма бояр и дворян, изданный в январе 1700 года, предписывал носить в Москве и других российских городах «мужские платья венгерские свободного кроя»<sup>39</sup>. Формой они напоминали старорусские одежды, но отличались пропорциями. «Венгерские кафтаны верхние длиною по подвязку, а исподние короче верхних»<sup>40</sup>. В августе 1700 года вышел новый указ о ношении платья венгерского и немецкого образца, а ряд последующих указов – с 1701 по 1703 год – гласил о введении обязательного костюма немецкого образца в будние дни, а его французского варианта – в праздники<sup>41</sup>. В 1705 году был издан указ, запрещающий мужчинам (кроме попов и дьяконов) носить бороду и усы. Более того, указами запрещалось изготавливать и продавать русскую одежду и обувь. Предписывалось следовать образцам европейских моделей, которые располагались на городских воротах для наглядности. Неповиновение облагалось штрафом, а через несколько лет – ссылкой и конфискацией имущества<sup>42</sup>.

Устраняя традиционный боярский уклад, Петр I в ряду проводимых им реформ отводил костюму совершенно особую роль: запрет на использование национального костюма являлся прямым следствием его новой государственной политики, направленной на включение Российской империи в контекст материально-художественной культуры европейских государств.

В первое десятилетие XVIII века мужской и женский петербургский костюм, следуя петровским реформам, был ориентирован на парижскую моду, чтобы молодая российская столица не стала исключением в ряду западноевропейских городов (ил. 11, 12). Франция еще с XVII века среди европейских стран считалась законодательницей моды, поэтому эстетические предпочтения Петра I были не случайны. Следует признать, что трансляция модных парижских тенденций в это время запаздывала, поэтому восприятие новых форм петербургскими вельможами не всегда соответствовало образцам. Информации в виде журналов мод в Санкт-

---

<sup>39</sup> ПСЗРИ. Т. 4. № 1741. С. 1.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же. Т. 4. №1887. С. 182; там же. №1999. С. 272, 273.

<sup>42</sup> См. об этом: ПСЗРИ. Т. 5. № 2874. С. 137.

Петербурге не существовало, а прототипами модных костюмов служили манекены, так называемые куклы Пандоры (Большая и Малая различались по назначению костюма), которых заказывали в Париже и доставляли в российскую столицу. Большая Пандора демонстрировала нарядный ассортимент, а Малая, соответственно – неглиже и домашний костюм.

Второй зарубежный вояж Петра I с целью заимствования иностранного опыта в художественной и научной областях, получивший осуществление в 1716–1717 годах, в полной мере подтвердил правильность проведения кардинальных реформ в области костюма. Хотя изменения в одежде касались не более 20% населения России, экономические последствия массовой смены костюма были очевидны. Вначале увеличился импорт предметов из Франции и Англии, а затем реформы инициировали изготовление новых форм одежды в России, что способствовало развитию мануфактурной художественной промышленности и освоению опыта изготовления европейского костюма, прежде всего в Санкт-Петербурге.

Как отмечалось выше, опыт создания костюмов европейского образца за несколько лет до петровских реформ был сосредоточен в Москве. Их шили мастера из Немецкой Слободы, Казенного Приказа, Государевой Мастерской и Шатерной Палаты, находившихся в Московском Кремле. Петербургский исследователь исторического костюма Е.Ю. Моисеенко приводит имена портных, закройщиков и мастеров отделочных работ, профессиональные знания и умения которых впоследствии использовались в северной столице. Основными источниками при изучении данной темы явились документы XVII века, изданные в конце XIX столетия, и архивные материалы. Знакомство с ними выявило ряд имен мастеров: портных, закройщиков, отделочников. Парадные одежды для Петра I заказывались в Немецкой Слободе, где предположительно их выполняли мастера: Степан Иванов, Алексей Давыдов, Владимир Богданов. Среди них были и посредники, как правило, иностранцы, например, датчанин Андрей Бутенант. Если в 90-е годы XVII века в Мастерской Палате работали около 10 портных и 2 закройщика, то в 1701 году их количество увеличилось почти вдвое, что подтверждает распространение

иноземной моды в начале XVIII столетия. Известны имена закройщиков: Трофим Степанов и Яков Фомин и портных: Дмитрий Иванов, Иван Матвеев, Михайло Фомин, Трофим Меркульев, Игнат Иванов, Андрей Семенов, Владимир Иванов и Федор Иванов. Имена закройщиков Якова Фомина и Петра Михайлова в архивных документах XVII века фигурировали неоднократно. Из мастеров, занимавшихся отделкой и декором костюмов, известны имена отделочников: Данила Алексеев, Василий Мартынов, мастер кружева Кузьма Микулин. Приведены также имена портных и закройщиков Шатерной Палаты: Михаил Истомин, Иван Кучецкий, Евдоким Игнатьев, Афанасий Степанов, Григорий и Гаврила Тимофеевы; имена мастеров Казенного Приказа: закройщики Герасим Антонов Григорий Григорьев, Аким Кузьмин, Трофим Лукьянов, Герасим Ушаков; портные Алексей, Григорий и Самойла Григорьевы и др.<sup>43</sup> Все перечисленные мастера овладевали навыками изготовления новых форм европейского костюма.

Для того чтобы начать производить модную одежду в достаточном количестве, необходимо было наладить производство соответствующих тканей. В конце XVII века в Московском государстве работало не более 30 мануфактур. Качественные дорогие шелковые материи для одежды привилегированных сословий покупались в соседних восточных странах, и это было обычной практикой. Благодаря реформированию производства, в первой четверти XVIII столетия в России работали уже более ста мануфактур. Экономическая реформа 1703 года обеспечила текстильные предприятия рабочей силой на основе подневольно-крепостнического труда крестьян, которых приписывали к этим предприятиям для работы за счет государственной подати. В 1715 году Петр I издал указ о развитии суконных заводов. В нем говорилось: «<...> завод суконной размножить не в одном месте, так, чтобы в 5 лет не покупать мундиру заморского <...> и дать торговым людям <...> за завод деньги брать погодно с легкостью, дабы ласковой им в том деле промышлять было»<sup>44</sup>. После 1721 года владельцам

<sup>43</sup> См. об этом: Моисеенко Е.Ю. Мастера-портные «немецкого платья» в России и их работы // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XV. Русская культура и искусство. – Л., 1974. С. 141–151.

<sup>44</sup> Цит. по: ПСЗРИ. Т. 5. № 2876. С. 137.

мануфактур для развития отрасли разрешалось покупать для работы крепостных крестьян.

На основе шелкоткацкой фабрики Федора Старцева в 1717 году в Москве и Санкт-Петербурге по именному указу Петра I была основана «фабрика или художество всяких материй и парчей». Кроме больших правительственных субсидий, владельцы *штофной* мануфактуры (Ф.А. Апраксин, П.А. Толстой, П.П. Шафиров) получили жалованную грамоту на исключительное изготовление дорогих тканей и галантерейных изделий и разрешение торговать ими беспошлинно на протяжении пятидесяти лет<sup>45</sup>. В этом же году на базе небольшой ткацкой мастерской вблизи Екатерингофа при помощи французских специалистов было основано крупное предприятие по производству тканого текстиля – Петербургская шпалерная мануфактура. Общее художественное руководство осуществлял известный архитектор Ж.-Б.А. Леблон, что свидетельствовало о стилистической близости задач, стоящих перед мануфактурно-художественной промышленностью Санкт-Петербурга и градостроительным развитием северной столицы.

По сравнению со свободными формами одежды XVII столетия, базирующимися на прямых и трапециевидных линиях силуэта, европейская мода, заимствованная и перенесенная в Россию, не могла быть реализована без европейской профессиональной традиции создания формы костюма посредством точного кроя и приемов шитья. Прилегающие силуэты в мужской и женской одежде требовали совсем иных навыков в выкраивании деталей и практике пошива. Женский костюм, в принципе отвергающий традиционные русские формы боярского платья (силуэт, пропорции, детали), изготавливался методом подгонки на фигуре без использования точных очертаний выкройки. Основной схемой создания модной формы женского платья была каркасная конструкция: корсет, формирующий лиф и *панье*, определяющие размер расширения юбки. Таким

---

<sup>45</sup> См. об этом: Амелехина С.А. Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании Музеев Московского Кремля. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». – М., 2016. С. 26, 27.

образом анатомическое строение женской фигуры искусственно корректировалось для достижения модного, но утрированного Х-образного силуэта. Именно по этой причине вплоть до конца XIX века европейское женское платье состояло из двух отдельных частей: лифа и юбки, которые не сшивались по линии талии. Ткань для женского платья частично выкраивалась, но в большинстве случаев подгонялась по фигуре, как скульптурная форма. По такому же принципу, как правило, крепились рукава, воротники и другие отделочные детали, фиксировавшиеся непосредственно на фигуре. Функциональная составляющая женской одежды была минимальной, поэтому главная задача портнихи состояла в отделке изделия: в выполнении вышивки, расположении кружева, в дополнении платья необходимыми аксессуарами. Декоративное оформление женского костюма нивелировало несовершенный крой и пошив.

Совсем других профессиональных навыков требовал мужской костюм. Активная социальная роль мужчин (в отличие от женщин) предполагала в большей степени в одежде следовать утилитарным требованиям. Этот принцип распространялся не только на военный костюм, но и на нарядную светскую одежду. Для ее изготовления требовалось высокое мастерство кроя и качество пошива. Широкое распространение среди верхней одежды получили плащи *епанчи* и куртки *бостроги* (ил. 30). Наряду с европейским костюмом в состав мужского гардероба в ограниченном количестве входили также платья русского покроя, но они относились в основном к нижней и домашней одежде. Кафтан, камзол и кюлоты чаще всего изготавливались из одной ткани, но встречались и так называемые ткани-компаньоны в одном комплекте. *Кафтан* кроился полуприлегающего силуэта длиной до колена и оформлялся по аналогии с французским *жюстокором*. Важным элементом функционального кроя были глубокие складки от боковых швов и разрез по центру спинки от талии для удобства при верховой езде (ил. 33, 34). Втачной покрой рукава и его форма по анатомическому строению руки обеспечивали свободу движения. Имея большое количество пуговиц на полочке, кафтан редко застегивался, а потому носился распахнутым. Таким образом, камзол прилегающего силуэта с тщательно декорированной передней частью, застегнутый

на все пуговицы, был всегда виден (ил. 31, 32). Первоначально камзол имел рукава, но впоследствии от них отказались по причине неудобства.

Самым сложным предметом мужского гардероба, с точки зрения конструкции, являлись кюлоты – короткие, застегивающиеся под коленом штаны. Поэтому несовершенную систему застёжки и линию пояса кюлот могла тщательно скрывать длина камзола. Эти новшества при изготовлении костюма должны были освоить петербургские портные, работавшие с иностранными специалистами.

Среди молодых людей, отправлявшихся по решению Петра I в европейские страны обучаться различным специальностям, были и те, кто постигал швейную профессию. Приглашенные в Петербург зарубежные портные заключали договор, включавший, помимо перечисленных профессиональных обязанностей, обучение русских портных модному и незнакомому ремеслу. К исполнению европейского покроя изделий привлекались широкие слои городских ремесленников, портные, служившие при дворах знати, иностранные мастера. Перед русскими портными стояла сложная задача в короткий срок освоить художественные закономерности построения формы барочного костюма, соответствующие приемы изготовления и новые покрои. На первом этапе, как наглядно свидетельствуют письменные источники, русские мастера стремились подражать наиболее простым европейским вариантам и использовать характерные и широко распространенные силуэты, материалы, отделки. Парадные, сложные по форме и дополненные уникальным декором образцы платья, в начале XVIII века выполнялись, в основном, европейскими мастерами или иностранцами, проживавшими в России.

Исследователь костюма Е.Ю. Моисеенко в 1990 году впервые в своей диссертации<sup>46</sup> подробно описала гардероб Петра I, который хранится в собрании Государственного Эрмитажа; он включает около 300 предметов мужской одежды различного ассортимента. 8 декабря 2022 года в Эрмитаже открылась грандиозная, не имеющая аналогов, выставка отреставрированных костюмов под названием

---

<sup>46</sup> Моисеенко Е.Ю. Становление европейских форм мужского костюма в России в конце XVII – первой четверти XVIII века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения – Л., 1990. – 23 с.

«Гардероб Петра I», представившая весь ассортимент – от нижнего белья до маскарадных костюмов<sup>47</sup>. Разнообразные по назначению, крою и декоративному оформлению костюмы, принадлежавшие первому российскому императору, позволили проанализировать силуэты и покрой разного типа мужских одежд конца XVII – первой четверти XVIII века, их форму, пропорции и художественное оформление. Ткани для изготовления костюмов Петра I в основном использовались импортного производства: французский шелк, итальянский бархат, голландское полотно. Обувь для императора, как правило, также заказывали за рубежом. Из архивных источников известно о двенадцати парах башмаков и сапог, изготовленных в Гааге специально для Петра I в 1722 году<sup>48</sup>.

Российский император личным примером демонстрировал европейский стиль одежды. В соответствии с разными ситуациями он придерживался так называемого дресс-кода. В военное время носил преображенский или флотский мундир; в день ежегодного празднования Полтавской победы всегда надевал знаменитый памятный мундир. Повседневные комплекты одежды Петра I выполнялись из сукна без декоративной отделки, а парадные костюмы, напротив, отличались изысканностью и разнообразием декора. Представленные в экспозиции выставки многочисленные костюмы российского императора развенчали устойчивую легенду о простоте и скромности его гардероба. Среди принадлежащих Петру I вещей множество камзолов из французского, персидского и итальянского шелка украшены вышивкой тончайшей работы; парадные кафтаны расшиты серебряными нитями и галуном. Известно, например, что на отделку капитанского кафтана императора использовались ленты золотные и пуговицы стоимостью 64 рубля и 30 алтын – весьма крупная по тем временам сумма<sup>49</sup>.

Введенные Петром I новые формы одежды внедрялись революционным методом, что нередко вызывало недовольство среди подданных. Тем не менее, к

---

<sup>47</sup> Подробнее об этом см.: Тарасова Н.И. Из дворцовых кладовых – в собрание музея. История коллекции «Гардероб Петра I». – СПб., 2022. – 272 с.

<sup>48</sup> РГИА. Ф. 467. Оп 4. Д. 59. Л. 4.

<sup>49</sup> См. об этом: При Дворе российских императоров. Костюм XVIII – начала XX века в собрании Эрмитажа: В 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 73.

концу первой четверти XVIII века западноевропейский костюм стал господствующим при императорском дворе и обязательным среди дворянства. Новый костюм (мундир) носили все военные и служащие государственных учреждений; в европейские ливреи наряжали и придворных служителей. Среди людей, принявших петровские реформы в области костюма, помимо привилегированных сословий было немало представителей купечества и городского населения Санкт-Петербурга. Таким образом, социально-политические преобразования российского общества и экономические реформы Петра I способствовали европеизации отечественного костюма.

В процессе становления российской моды в костюме и ее развития в Санкт-Петербурге большую роль имели указы и постановления Петра I в сфере развития текстильных мануфактур и организации портновских мастерских по изготовлению новых форм костюма. Для успешной реализации костюмных реформ Петр I в мануфактурной отрасли и в торговле вводил экономические льготы. Создавая основы модной индустрии, император приглашал из-за рубежа в северную столицу разных специалистов, в том числе мастеров-портных. Одновременно из Санкт-Петербурга в европейские страны отправлялись молодые люди для обучения швейным и текстильным профессиям.

На рубеже XVII–XVIII веков роль коммуникации между европейскими странами была достаточно заметной. Великое Посольство Петра I сыграло важнейшую роль во включение России в процесс взаимодействия и взаимовлияния с западноевропейской культурой. Таким образом, можно утверждать, что опыт заимствования европейских форм костюма был не менее важен, чем военно-технические и градостроительные знания, перенесенные на российскую, а прежде – на петербургскую почву. Активная интеграция зарубежного влияния в отечественный костюм способствовала, с одной стороны, изменению существовавших форм московского традиционного костюма, а с другой стороны, – творческому переосмыслению новой европейской тенденции в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга.



### *3.3. Развитие архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга первых десятилетий XVIII века и утверждение новой моды в костюме*

В 1704 году Петр I в одном из своих писем назвал строившийся на берегах Невы новый город столицей, и, очевидно, это не оговорка, а фиксация намерений, которым суждено было исполниться в скором будущем<sup>50</sup>. Для становления российской имперской культуры требовалась новая столица, и ее необходимо было создать. Москва не могла соответствовать этой роли в силу моноэтнического православного и в определенном смысле средневекового великорусского характера. В результате появился Санкт-Петербург – европейская столица, открытая внешним контактам во многих областях. Ее архитектурно-художественные решения определял сам Петр I, участвовавший в градостроительных проектах вместе со своими единомышленниками, которые также посещали зарубежные страны и имели опыт восприятия европейской архитектуры.

Градостроительное развитие новой столицы России в эпоху Петра Великого шло стремительными темпами. От закладки оборонительной крепости на Заячьем острове до начала формирования архитектурно-пространственного центра Санкт-Петербурга на Ингерманландской стороне прошло не более двух лет. Для строительства нового города были приглашены архитекторы из западноевропейских стран и параллельно откомандированы за границу молодые люди для обучения особенностям современного зодчества.

Рациональность и функциональный характер заимствованных голландских архитектурно-градостроительных решений в петровскую эпоху не была случайной. Строительство отечественного флота явилось первоочередной задачей для российского самодержца. Кроме как в дельте Невы, нигде, по мнению Петра I, не мог появиться новый город с выходом к морю. Общий градостроительный замысел объяснялся не в последнюю очередь любовью Петра I к воде. Император мыслил

---

<sup>50</sup> См. об этом: Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Часть первая. – СПб., 2014. С. 20.

новую столицу городом единого архитектурно-водного пространства. Ориентируясь на Амстердам, в котором Петр I провел немало времени, при планировании и строительстве Санкт-Петербурга он воспроизводил узнаваемые мотивы: объединение водной поверхности и возведение жилой застройки вдоль набережных; голландские регулярные сады с фонтанами и закладка Летнего сада; абрис голландских зданий и небольшие по размерам ранние дворцы, возведенные в Петербурге и Петергофе.

Ориентируясь на рациональный характер европейского зодчества, Петр I уделял особенное внимание простоте планов и функциональности сооружений. В первой четверти XVIII века из-за недостатка материалов и нехватки специалистов первостепенной задачей ставилось строительство общественных зданий. Параллельно в городе возводились первые дворцовые сооружения, но их архитектурные решения (экстерьер и интерьер) отличались скромностью отделки и небольшими размерами. Первые постройки Санкт-Петербурга были деревянными, и лишь после появления кирпичных заводов стали строиться кирпичные сооружения. Здания возводились двух и трехэтажные; завершались они высокой крышей сложной (ломаной) формы. Фасады имели двуцветный контрастный колорит: основная поверхность окрашивалась в брусничный или голубой тон; соответственно, белым цветом выделялись полуколонны, пилястры, карнизы, наличники окон. Архитектурно-композиционные формы этого периода инициировали название стилевого направления – «петровское барокко», визуальные черты которого легко узнаваемы в типичных памятниках петровской эпохи. Это Петропавловский собор, здание Двенадцати коллегий, Летний дворец Петра I (арх. Д. Трезини); ансамбль Летнего сада (арх. Г. И. Маттарнови).

Закладка собора во имя святых апостолов Петра и Павла датируется 1712 годом, но по указу Петра I строительство Петропавловского собора началось с возведения колокольни. В истории отечественного и зарубежного культового зодчества это был уникальный пример. Объяснялся подобный редкий случай идеей Петра I создавать архитектурно-художественную среду Санкт-Петербурга с вертикального акцента колокольни собора, стройный шпиль которой является до

сих пор главной архитектурной доминантой города (ил. 17). Российский император-преобразователь еще при жизни, успел запечатлеть высокий позолоченный шпиль, завершающийся крестом и фигурой ангела. Доменико Трезини и голландский мастер по установке шпиля Харман ван Болос закончили строительство колокольни в 1724 году. Собор продолжали строить еще несколько лет. Фасады Петропавловского собора имели в то время голубую окраску, на фоне которой четко выделялись пилястры и карнизы белого цвета<sup>51</sup>. Кровля храма была синего цвета, вместе с позолоченным шпилем колокольни колористическая гамма всего собора создавала яркий мажорный аккорд архитектурных форм, сочетавших элементы национального зодчества XVII века с традициями новой европейской архитектуры, в которой просматривались английские, голландские и итальянские мотивы.

Здание Двенадцати коллегий (1722–1742) – первое каменное правительственное сооружение Санкт-Петербурга (ил. 21). Вытянутая в глубину Васильевского острова его протяженная композиция состояла из двенадцати примыкающих друг к другу одинаковых по величине трехэтажных корпусов, каждый из которых был выделен особым ризалитом, завершающимся волнатообразным фронтоном и характерной фигурной линией кровли. Через весь первый этаж проходила открытая галерея. В каждом из корпусов предусматривался отдельный вход. Цветовое решение этого общественного здания традиционно сочетало контраст бруснично-охристого цвета стен с выступающими белыми деталями. Основной характеристикой здания Двенадцати коллегий являлась строгая структурность, свойственная архитектуре этого времени.

В проектировании Летнего дворца (1710–1712) Петр I принимал непосредственное участие (ил. 18). Фасады двухэтажного каменного строения архитектор Трезини спроектировал в строгом минималистическом вкусе самого заказчика. Облик скромного дворца (до оформления фасадов барельефами) явно

---

<sup>51</sup> См. об этом: Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Часть первая. – СПб., 2014. С. 52.

вдохновлен архитектурными примерами Голландии. Однако Трезини Голландию не посещал, но знаком был с итальянским зодчеством. Поэтому в Летнем дворце появились имитированные рустованные углы и равномерный ритм окон с одинаковыми наличниками, как в римских палаццо. Опыт обучения петербургских мастеров иноземным искусствам демонстрируют барельефы, декорирующие фасад здания между первым и вторым этажами. В 1713 году Петр I поручил известному прусскому архитектору и скульптору Андреасу Шлютеру выполнить лепные работы. Из 29 рельефов на тему морской стихии три принадлежали авторству Шлютера, а оставшиеся были созданы его петербургскими учениками. При внимательном рассмотрении 26 барельефов отличаются от европейской работы некоторой дробностью и наивностью трактовки сюжетов (ил. 19, 20). Тем не менее, эти и другие подобные примеры являются иллюстрацией того, как отечественные петербургские мастера, создавая свою национальную (художественную) школу во многих видах искусства, в короткий срок осваивали приемы, вырабатываемые в западноевропейской культуре на протяжении многих десятилетий.

Наряду с развитием петербургской архитектуры в первой четверти XVIII века зарождался и эволюционировал предметный мир интерьера. Определенное время в нем сохранялись древнерусские традиции (узкое крыльцо, разделение покоев на мужскую и женскую половины, облицовка стен и потолка расписными изразцами), но постепенно новые черты стали проявляться не только в планировочных конструкциях экстерьеров зданий, но и в их внутренней отделке (ил. 15, 16). Для проведения ассамблей во дворцах на втором этаже планировалась просторная комната (зала). Ее декорировали с наибольшей выразительно росписью, лепкой, дубовыми панелями. Невысокие потолки украшали живописные плафоны, сюжеты которых использовались не только для выполнения художественно-эстетической задачи, но и для отражения аллегорических символов петровских деяний. Функциональному назначению интерьеров соответствовала и тематика плафонов. Проемы окон в таких танцевальных залах увеличивались, но мелкая расстекловка сохранялась, что впоследствии станет характерно и для других дворцовых помещений: кабинета, столовой, парадной спальни.

Большие изменения происходили в этот период и в стилистике мебели. Все предметы становились легче, исчезали массивные варианты встроенной мебели, хотя конструктивные решения новых типов мебели (столов, стульев, кресел) сохраняли черты старой русской традиции изготовления этих предметов интерьера. В комнатах, помимо монументальной живописи для обивки стен, использовались различные ткани. Особую роль в петербургских интерьерах принадлежала изразцовым печам; они были большого размера и декорировались голландскими, а затем и отечественными расписными изразцами. Встречались также каминные порталы на английский манер, но в первые годы XVIII века они еще не были столь популярны.

Таким образом, в петербургской архитектуре – как в конструктивных решениях экстерьеров, так и в создании предметно-художественной среды интерьеров – соединились приемы западноевропейского зодчества разных стран, созданные приглашенными зарубежными мастерами и их петербургскими учениками, в короткий срок освоившими традиционные западноевропейские навыки работы.

Стремительная стилевая эволюция архитектурно-художественной среды Петербурга первой четверти XVIII столетия развивалась параллельно изменению форм костюма. Формирующийся дворянский этикет и бытовой уклад представителей высших слоев русского общества на рубеже XVII–XVIII веков значительно менялся под воздействием западноевропейской культуры и искусства. Появление в петербургском интерьере новых предметов внутреннего убранства свидетельствовало об эволюции эстетических вкусов и реализации потребностей представителей привилегированного сословия. Изменения в костюмах становились неотъемлемой частью процесса европеизации в этот период. Многие реформы в области костюма происходили раньше по времени, чем формировалась архитектурно-художественная среда новой российской столицы. Включение в европейский стиль XVIII века петербургского костюма как предмета декоративно-прикладного искусства соответствовало тенденции развития русского архитектурного искусства и отражало взгляды современного дворянского общества.

Во многих сферах петербургской жизни именно французская мода становилась образцом для подражания, что особенно явно наблюдалось в женском костюме. В XVII веке, когда Италия стала утрачивать ведущее положение в производстве шелковых тканей, кружев, отделок, законодательницей моды для всего европейского дворянства стала Франция. Основным источником модных новинок женского костюма во Франции был первый журнал мод «Галантный Меркурий», издававшийся с 1672 года. Длительное господство стиля барокко, обусловленное политическими и социально-экономическими причинами, определяло эстетический идеал женской красоты во Франции в первые десятилетия XVIII века. Он заключался в исключительной рафинированности образа уходящей абсолютистской эпохи. Придворный костюм до 1715 года (дата смерти Людовика XIV) продолжал использовать прежние формы барочного костюма XVII века по причине преклонного возраста Людовика XIV и соответствующего настроения при дворе. Некогда изысканный французский женский костюм стал терять эти качества в начале XVIII столетия. В моде распространялось усложнение форм, перегруженность деталей и обилие отделки разных видов. Характерной линией силуэта стал профильный абрис фигуры, в котором акцентом служила драпировка на юбке, расположенная ниже линии талии по спинке. Утрированными были головные уборы и прически, в основе которых до 1713 года сохранялся фонтанж – каскад из лент, кружева и пудренных волос. Все это делало французский женский костюм композиционно перегруженным и тяжеловесным. Именно на этот период пришлось реформирование костюма в России.

Можно понять неприятие петербургскими женщинами новых форм костюма, ориентированных указами Петра I на французскую моду. Эстетический идеал красоты русских красавиц складывался веками под воздействием традиционного бытового уклада и этических норм (ил. 13, 14). Красивой считалась женская фигура дородного телосложения – полная противоположность французскому представлению о женских изящных формах. Привычные свободные силуэты, нивелировавшие женскую фигуру, согласно французской моде, должны были превратиться во французские платья-робы с узким корсажем, затянутой в корсет

талией и широкой юбкой, абрис которой создавали каркасные конструкции. В русской традиции платье не должно было демонстрировать женственные выразительные очертания фигуры и, тем более, открытые части тела. На французский манер лиф платья глубоко декольтировался, узкие рукава обнажали руки от линии локтя, что никогда не практиковалось в боярском женском костюме. Самым непростым решением для петербургских женщин оставалось отсутствие в дворянском костюме головного убора, что строго запрещалось в русской культуре для всех социальных сословий: от крестьянки до царицы. Возможно, по этой причине петербургские дамы предпочитали носить французский фонтанж еще несколько лет после того, как он вышел из моды: с начала 1700-х до конца 1720-х годов. Этот декоративно оформленный каркасный головной убор, закрывая большую часть волос кружевами и лентами, отдаленно напоминал русский кокошник.

До 1715 года в петербургской женской моде французского образца сохранялись черты композиционно перегруженного европейского барочного стиля конца XVII столетия с сохранением элементов традиционного допетровского типа костюма. Отечественная портретная живопись того периода, представленная небольшим количеством работ, наглядно иллюстрирует женский костюм. Так, Анастасия Яковлевна Нарышкина изображена со своими детьми Александрой и Татьяной неизвестным художником, который точно передает женскую моду 1710-х годов, ориентированную на европейский стиль с традиционными региональными нюансами (ил. 24, 25). Силуэт ее платья формируется корсетом, но талия подчеркивается кушаком; голову венчает фонтанж, но полностью закрывает волосы как кокошник; лиф платья декольтирован, но не столь глубоко, как того требовала мода; рукава длиной 3/4 завершаются *ангажантами*, но в области плечевого пояса они широкие и бесформенные, а не зауженные, как того требовала французская мода. Эти полумеры явились естественной реакцией на приспособление к новой моде и еще, как минимум два десятилетия, сохранялись в петербургском женском костюме. Однако, воспринимая в архитектурно-художественной среде Санкт-Петербурга новые градостроительные принципы,

силуэты строящихся культовых, общественных и дворцовых зданий в стиле петровского барокко, формируя убранство жилых интерьеров предметами прикладного искусства и мебелью в европейском вкусе, постепенно генерировался эстетический образ петербургского стиля в моде первой четверти XVIII века.

После 1718 года, в связи с переменами в парижской моде, постепенно видоизменился и силуэт русского женского платья. Абрис юбки создавался при помощи панье – каркасных конструкций, расширяющих платье по бокам. Они были разных очертаний: а ля геридон – круглые, панье с локотками – в форме овала. В Санкт-Петербурге термин «панье» нередко заменяли немецким названием «*фижмы*», когда для заимствованной французской моды в России использовались немецкие термины. Объяснением может служить то обстоятельство, что в это время определение «немецкий» имело более широкое толкование – как иноземный. Возможна также дифференциация термина по используемому материалу: панье формировалось из ивовых прутьев, тогда как фижмы (*fischbein* – рыба кость) изготавливались из китового уса. Вне зависимости от названия модной каркасной конструкции величина расширения юбки определялась статусом персоны. Большая овальная форма не позволяла женщинам опускать руки вдоль тела, они были вынуждены держать их согнутыми в локтях (аналогично иной позе рук в древнерусском летнике, но тоже статичной).

Школой европейских манер и французских вкусов служили ассамблеи, которые Петр I учредил и сделал обязательными для всех приближенных. Иноземные танцы первоначально были непривычными, особенно для женщин. Кроме того, новые платья, с одной стороны, стесняли естественные движения, а с другой стороны, были весьма откровенными для того, чтобы танцевать с незнакомыми кавалерами (ил. 26, 27). Помимо одежды европейская мода распространялась на аксессуары и грим, который и без иноземного влияния русские женщины использовали весьма активно.

Постепенное привыкание к новой светской моде основывалось на поисках сходства в покроях, манерах, движениях, занятиях (ил. 22). При выборе костюма европейского образца в Санкт-Петербурге долгое время сохраняли верность



традиционным представлениям о том, что соответствует возрасту и статусу солидной женщины, как, например, на портрете Н.Я. Строгановой (ил. 23).

Посредством костюма и созданием особенной атмосферы роскошного дворцового этикета первый российский император во время государственного мероприятия – коронационных торжеств – ставил комплексные задачи, в которые входила также созданного им нового императорского стиля. Исследователь церемониального костюма российского императорского двора С.А. Амелехина, основываясь на архивных материалах, представила полную характеристику коронационного наряда супруги императора Екатерины I. Ее платье (корсаж, шлейф и юбка) было выполнено из штофной материи багряного цвета с серебряным шитьем, придававшим костюму особую торжественность (ил. 38, 39, 40). В центре юбки и шлейфа, расшитых серебряными цветочными гирляндами, в технике аппликации помещались вышитые короны. Более того, исследователь убедительно развенчала бытовавшее в течение полутора столетий мнение о том, что платье Екатерины I выполнили парижские мастера. Наряд для коронации был полностью изготовлен в России, причем из документов следует, что кроили и шили мантию в Санкт-Петербурге и только декоративные аппликации в виде гербов выполняли московские мастера<sup>52</sup>. Сам император на церемонии присутствовал в современном костюме по моде первой четверти XVIII века, предположительно из голубого *гродетюра* с серебряной вышивкой растительного мотива, в красных шелковых чулках и в шляпе с белым пером (ил. 35, 36, 37).

Влияние западноевропейской моды на мужской петербургский костюм было менее драматичным в связи с ранним введением новой военной формы. Если женский строй костюма был направлен на утрирование естественной анатомии тела и его закрепощение, то мужской, напротив, обладая более удобными силуэтами и рациональными пропорциями, способствовал развитию лаконичных и функциональных форм одежды в среде дворянского сословия.

---

<sup>52</sup> См. об этом: Амелехина С.А. Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании Музеев Московского Кремля. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». – М., 2016. С. 39–47.

Основной тип мужского костюма, состоящий из кафтана, камзола и кюлот, в разные годы первой четверти XVIII века имел несколько адресных прототипов: голландское, польское, венгерское, немецкое и французское платье. Образцом для подражания в мужском костюме, по аналогии с женским, являлась французская мода, которая ассоциировалась в Санкт-Петербурге с парижским вкусом. Мужской костюм с кафтаном по типу *жюстокора*, появившийся во Франции в эпоху развитого барокко, отражал характерные для этого стиля особенности и представлял собой ансамбль с комплектацией основных предметов одежды, которые были согласованы по материалам и отделке. Прилегающий силуэт *кафтана* и его сложная форма с глубокими складками, функциональными разрезами, фигурными клапанами, большими обшлагами придавали мужскому костюму избыточно декоративный характер. Требование единства художественного оформления мужского костюма являлось типичным для стилевых особенностей европейского стиля барокко.

Изобразительные, архивные, литературные источники, а также анализ образцов одежды из собрания Государственного Эрмитажа гардероба Петра I, позволили представить общую картину художественно-стилевых форм европейского мужского костюма в Петербурге. В отличие от женской одежды первой четверти XVIII столетия, образцы которой практически не сохранились в музейных собраниях, многочисленные варианты комплектов с кафтанами, а также отдельные предметы нижнего и верхнего платья российского императора позволили значительно расширить представление о покроях и отделках, материалах и цветовой гамме мужского костюма.

Формы, силуэты и даже детали мужской одежды различного назначения оставались в этот период почти неизменными; определяющее значение имела ткань и стоимость отделки. Костюмы дифференцировались по следующим особенностям: выполненные из широко распространенных тканей, без отделки или с небольшим ее наличием, они относились к повседневной одежде; парадные экземпляры платья изготавливались из редких (часто привозных) тканей, с дорогой декоративной отделкой. Кафтаны полуприлегающего силуэта длиной до линии

колена на подкладке с втачными рукавами и с широкими обшлагами встречались с открытой горловиной или с отложным небольшим воротником. Оформление горловины воротником не являлось в этот период важным по причине обязательного ношения на европейский манер пышных париков, спускающихся локонами ниже плеч. Мужской костюм дополняли декоративный кружевной край галстука и края манжет рубашки. Поверх рубашки из белого тонкого полотна надевался камзол, он был короче кафтана и закрывал линию пояса и застежку кюлот. Кюлоты перекрывали линию колена и завершались манжетами на пуговицах, которые фиксировали шелковые чулки. В мужском костюме число пуговиц доходило до нескольких десятков, но не все они имели функциональное значение. Например, пуговицы кафтана почти никогда не застегивались, а пуговицы, расположенные на отложных манжетах, никогда не расстегивались. Встречались пуговицы, обтянутые тканью и из драгоценных материалов. В нарядной мужской одежде отделка в виде вышивки или галуна располагалась по краям воротника, бортов, обшлагов, клапанов карманов.

Деятельная, активная петербургская жизнь в период петровских преобразований адаптировала европейские костюмы для различных жизненных ситуаций. Традиционность обычаев, суровые климатические условия, практицизм и деловитость этого переломного времени вносили коррективы в тенденции французской изысканной моды, подобно явлениям, происходившим в первой четверти XVIII века в архитектуре Санкт-Петербурга и предметном мире интерьера.

Тесные связи России с западноевропейскими странами во всех сферах деятельности закономерно определили приобщение петербургского дворянства к общеевропейским формам костюма и вытеснению национального платья из костюма привилегированных сословий.

Архитектурно-художественная среда Санкт-Петербурга формировалась в первой четверти XVIII столетия как воплощение европейского опыта, преломленного через призму российского восприятия. Стилиевые особенности петровского барокко в архитектуре Петербурга имели отличительные

национальные особенности и реализовывались в соответствии с градостроительными планами Петра I.

Подобно некоторым примерам архитектуры экстерьеров и интерьеров ранних петербургских строений, отличающихся от европейской работы сдержанным минимализмом и наивностью трактовки сюжетов, костюму петровского времени были присущи те же черты. Восприятие европейской моды в костюме происходило в стилистике петровского барокко.

Стремительная стилевая эволюция архитектурно-художественной среды Санкт-Петербурга первой четверти XVIII столетия развивалась параллельно изменению форм костюма. Но стилистические перемены в костюме в силу объективных причин происходили быстрее, в свою очередь влияя на характер предметного мира интерьера и планировочно-пространственные решения архитектуры.

Выработанная за четверть века привычка к новому облику в костюме постепенно превращалась в необходимость. Со смертью инициатора этого нововведения – императора Петра I возврата к национальной русской одежде не происходило в течение нескольких десятилетий. К такому результату привели не только правительственные распоряжения и жесткие меры наказания к тем, кто носил русское платье, и к тем, кто его производил. Основная причина заключалась в изменении образа жизни во всех сферах профессиональной деятельности, в появлении культурных запросов и новых художественно-эстетических воззрений людей петровского времени.

## ГЛАВА 4

### Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века

Начало XVIII века вошло в историю России масштабными историческими событиями. В первой четверти столетия был основан и получил развитие Санкт-Петербург, что явилось началом нового этапа в истории отечественного градостроения. Экономические и культурные связи с западноевропейскими странами, социально-политические преобразования Петра I и, как следствие, реформы костюма – все в целом положительно повлияло на развитие предметно-художественной среды Санкт-Петербурга: за несколько десятилетий российская столица обрела черты европейского города. Однако после смерти Петра I строительство в Петербурге значительно сократилось, двор на некоторое время переместился в Москву, и активность в развитии моды в столице приостановилась. Но после серии придворных переворотов и утверждения во власти женского господства экономическая, социокультурная и художественная жизнь Санкт-Петербурга стала развиваться в парадигме образцовой европейской столицы.

#### ***4.1. Формирование мануфактурной промышленности:***

##### ***ее экономические и социокультурные особенности***

XVIII столетие можно считать началом глобального решения проблем экономического развития в России и в Петербурге, в частности. Основные задачи, решаемые Петром I в начале XVIII века, сводились к организации выхода государства к морю и значимости развития торговли. Это можно было бы достигнуть за счет победоносной войны, но боеспособность армии напрямую зависела от уровня развития промышленности и экономики в стране. Таким образом, создаваемый город представлялся Петру I не только главной военно-морской базой и международным торговым портом России, но и центром развития мирных отраслей, обеспечивающих нужды царского двора, государственных учреждений и гражданского населения.

Промышленная политика Российского государства в этот период была сосредоточена на деятельности двух основных направлений – металлургического и суконного, ориентированных, главным образом, на удовлетворение потребностей армии и флота. Петербургские казенные, а затем и частные мануфактуры стремились стать передовыми предприятиями с новейшими для своего времени технологиями. При этом большое внимание уделялось подготовке собственных, отечественных квалификационных кадров. Все специалисты, русские и иностранные, брали в обучение способных к ремеслу подростков, обеспечивая тем самым преемственность во владении профессиональным мастерством

Из других российских городов в новую столицу переводились необходимые специалисты. Так, например, из Казани, Архангельска, Нижнего Новгорода и Ярославля в Санкт-Петербург «навечно» переселялись кузнецы и плотники с семьями, а из Рижской губернии – прядильщики. Прибывавшие ремесленники регистрировались и записывались в профессиональные организации – ремесленные цеха. Большая их часть занималась выпуском пищевой продукции. Другую значительную группу составляли портные, сапожники и шорники. В золотном, парикмахерском и *позументном* цехах служили только иностранцы, что свидетельствовало об отсутствии отечественных специалистов в сфере изготовления предметов роскоши.

На территории Екатерингофа, среди дворцовых предприятий была основана полотняная фабрика. В 1716 году там же, по образцу королевской гобеленовой мануфактуры в Париже, была создана упомянутая выше шпалерная мануфактура. Петр I искренне восхищался французскими шпалерами. Согласно его контракту с четырьмя мастерами, прибывшими в начале 1717 года в Санкт-Петербург, было положено начало новому для России художественному производству. Через полгода в российскую столицу приехали еще одиннадцать французских мастеров, среди которых, предположительно, был и Филипп Бегабль с сыновьями<sup>53</sup>. Один из них вскоре получил пост директора мануфактуры с правом принимать на работу

---

<sup>53</sup> См. об этом: Дрегуляс Г.А. Шпалерная мануфактура в Санкт-Петербурге. URL: <http://www.opeterburge.ru/history/shpalernaya-manufaktura> (дата обращения: 01.10.2022).

местных ткачей и обучать их этому сложному мастерству. Русские мастера петербургской мануфактуры уже в 1720 году могли продемонстрировать свои первые работы. Шпалеры изготавливались долго. Самому опытному мастеру за год удавалось создать лишь один квадратный метр художественного ткачества. Над одной шпалерой работали обычно несколько человек. До настоящего времени дошли имена тех русских мастеров, которые достигли особенно больших успехов в этом деле: Филат Кадышев, Иван Кобылятников, Михайло Ахманов. Именно они под руководством Филиппа Бегагля-сына создали к 1722 году шпалеру «Полтавская баталия», которая хранится ныне в фондах Государственного Эрмитажа. В 1730–1740-е годы на петербургской шпалерной мануфактуре уже работала большая группа русских ткачей, обученных Ф. Бегаглем и его помощниками. Они создали ряд интереснейших шпалерных ансамблей, вошедших в сокровищницу русского декоративно-прикладного искусства. О том, что серии шпалер мастеров новой столицы, использовались в декоре интерьеров императорских дворцов, уже в 1737 году сообщала газета «Санкт-Петербургские ведомости». Так, например, судя по описанию убранства Зимнего дворца Анны Иоанновны, «<...>большой саль преизрядными на брюссельский манер здесь деланными шпалерами обит был»<sup>54</sup>. Петербургская шпалерная мануфактура просуществовала до 1857 года. За этот период ткачи внесли огромный вклад в петербургскую проектно-художественную культуру.

К основанным в Петербурге мануфактурам относились также кожевенные предприятия. Главным потребителем кожи в государстве оставалась армия. В 1718 году в Санкт-Петербурге, на Выборгской стороне был основан образцовый казенный кожевенный завод. Предприятие выделяло юфть (сапожный материал) по предписанному царем новому технологическому способу: вместо дегтя применялся очищенный китовый жир. В 1725 году в Санкт-Петербурге приступил к работе завод по обработке лосиных, козлиных и оленьих кож Христиана Лоренца, построенный на ссуду из казны. Наличие крупных кожевенных заводов сочеталось

---

<sup>54</sup> Коршунова Т.Т. Петербургские шпалеры в Эрмитаже // Наше наследие. 2004. № 69. С. 106.

с мелкотоварным производством. Причиной тому служило сезонное производство кож, технология обработки которых имела прерывистый характер, а это не способствовало быстрому обороту капитала. Пока кожевенное производство не превратилось в самостоятельный вид предпринимательской деятельности, оно оставалось сопутствующим при других видах производства. Несмотря на появление промышленных предприятий, актуальной по-прежнему являлась проблема подготовки квалифицированных рабочих, поскольку большую часть потребительской продукции в столице производили ремесленники-одиночки или небольшие мастерские.

В ходе государственной реформы 1719–1724 годов на смену приказам пришли новые органы центрального управления – коллегии. Так, в 1717 году Петр I учредил Мануфактур-коллегию, призванную осуществлять руководство всеми мануфактурами и фабриками, а в 1720 году основал Главный магистрат – орган самоуправления торгово-промышленного сословия, которому предписывалось «размножать» купечество и мануфактуры. «Сии мануфактуры разумеются не те, которые большие яко всякие, например: суконные, парчовые, также железные, медные заводы и прочие сим подобные, но наряду необходимо нужные, яко портные, сапожники, плотники, кузнецы, серебряники и им подобные и в лучшее состояние производить»<sup>55</sup>. Это стимулировало образование цеховых профессиональных объединений.

Таким образом, Петру I удалось создать функционирующую систему управления промышленностью. Грамотно выбранные места строительства заводов и четкая ориентированность выпускаемой ими продукции позволяли снабжать армию и флот всем необходимым, обеспечив стране независимость от других государств. Именно при Петре I, в первой четверти XVIII века, было создано большинство заводов и фабрик, роль которых и в последующем столетии оставалась первостепенной.

---

<sup>55</sup> См. об этом: Реформы Петра I: Сб. документов / Сост. В.И. Лебедев. – М., 1937. С.188.



К середине 1720-х годов Санкт-Петербург превратился в один из крупнейших промышленных центров Российского государства. Однако, после смерти в 1725 году Петра I, лично контролировавшего производство и вникавшего во все тонкости его организации, поощрениями и принуждениями внедрявшего перспективные новшества, а также привлекавшего к работе лучших специалистов, налаженные при его содействии мануфактуры работали исключительно по инерции. Согласно статистике, с 1725 по 1732 год в Санкт-Петербурге не появилось ни одного нового крупного предприятия. Государственная казна была опустошена. Подобное положение было связано не только с нехваткой квалифицированных специалистов, но и с не отлаженной и чрезвычайно сложной системой работы существующих мануфактур. Условия труда на каждой из них зависели от ряда обстоятельств: на одних жалование платили ежемесячно, на других работа была сдельной, на третьих рабочие получали все деньги сразу, а на четвертых из жалования высчитывался оброк, как у помещичьих крепостных. Не была должным образом организована и логистика. У многих владельцев посессионных мануфактур производственные мощности и купленная деревня находились вдалеке друг от друга, поэтому приходилось переносить фабрику к месту жительства крестьян, что требовало дополнительного финансирования и отрицательно сказывалось на торговых связях. С сокращением расходов правительство не могло осуществлять строительство новых предприятий, требовавших серьезных долгосрочных капиталовложений.

В 1727 году, в связи с сокращением всего бюрократического аппарата и упразднением Мануфактур-коллегии все ее дела поступили в Сенат, при котором вскоре были созданы Мануфактур-контора и Совет фабрикантов. В 1728 году царский двор переехал в Москву, что осложнило экономическое положение Санкт-Петербурга. С сокращением населения производства, ориентированные на местного потребителя, начали закрываться.

Новый этап в развитии петербургской промышленности связан с периодом правления Анны Иоанновны (1731–1740). В 1731 году по указу императрицы Мануфактур-контора и Берг-коллегия были присоединены к Коммерц-коллегии,

которая с этих пор контролировала не только торговлю, но и промышленность всей Российской империи. В промышленной сфере можно было констатировать некоторое оживление. В частности, новый импульс для развития получила легкая промышленность. Шведский путешественник Карл Рейнхольд Берк в «Путевых заметках о России» (1735) отмечал, что самыми процветающими из всех мануфактур являлись полотняные и парусные. Были еще разные другие, хотя и не работающие на вывоз, но снабжающие добрую часть страны бумагой, грубым сукном, простыми кружевами, галуном, золотыми и шелковыми тканями. Правда, переменчивые придворные предпочитали парижскую и берлинскую работу<sup>56</sup>.

В 1735 году с целью сохранения преемственности квалификации работников при казенных мануфактурах стали открываться специальные школы. Согласно новому указу, при основных заводах детей следовало учить читать и писать, а кто из них проявит интерес к иным наукам, таких обучать при казенных заводах. Промышленники обязаны были не только привлекать к обучению детей, но и организовывать школы.

Карл Рейнхольд Берк в «Путевых заметках о России» писал, что Петербурге открывались новые казенные и частные предприятия, обеспечивающие преимущественно нужды императорского двора, армии и флота. Особенно насущным был вопрос отечественного производства сукон, необходимых для армейского обмундирования. В 1734 году объявлялись дополнительные привилегии тем, кто смог бы решить эту проблему. Условия были следующие: если кто-либо захочет выпускать текстильную продукцию для армии и флота и содержать предприятия, не требуя помощи от казны, необходимо лишь письменно подтвердить свое желание, предоставив образцы сукна для мундиров и амуниции. Указ значительно ускорил открытие в Санкт-Петербурге первых суконных мануфактур, за которыми с 1734 года устанавливался госконтроль, но при этом им разрешалось продавать свободно выпущенную продукцию. Значительно

---

<sup>56</sup> См. об этом: Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. – СПб., 1997. С. 222.

медленнее обстоял вопрос развития художественно-промышленных мануфактур, способствующих развитию светской моды в костюме.

Возвращение в Санкт-Петербург императорского двора благотворно повлияло на производство предметов роскоши. В 1730-е годы в городе открылось несколько частных мануфактур, производивших галантерею. Среди них – старейшая мануфактура купца Алексея Ивановича Милютина, бывшего придворного истопника Петра I. Еще в 1714 году он основал фабрику шелковых лент, позументов и парчи с золотыми узорами. На время отъезда двора в Москву туда же было перенесено производство, а в 1730-е годы Милютин вернулся на берега Невы и получил разрешение устроить фабрику «на Невской перспективе». При Анне Иоанновне Милютин получил дворянское звание, привилегия его была продлена, и купец возглавил первое и единственное предприятие на главной улице столицы, просуществовавшее на том же месте почти столетие. В 1770-е годы мануфактура потомков Милютина имела 124 стана. Продукция фабрики продавалась в собственных лавках Милютиных в Москве, на Макарьевской и других ярмарках, а также в Гостином дворе и в Милютинском ряду в Санкт-Петербурге.

С развитием текстильной промышленности новой столицы связано появление первого в России закона об охране труда – Регламента и Работных регул на суконные и каразейные фабрики с изложенными в нем правилами содержания производственных помещений. Однако Регламент остался лишь рекомендацией фабрикантам и никогда в полной мере не исполнялся.

Таким образом, проводимая в первой трети XVIII столетия российским правительством политика во всей совокупности ее мер способствовала повышению эффективности производства и стремилась не допустить его снижения. Правительственные меры, направленные на поощрение деятельности в области легкой промышленности, упорядочение и модернизация законодательства в этой сфере, превращение его в стройную систему, безусловно, стимулировали развитие экономических процессов в государстве, ставших существенным фактором успехов в области мануфактурно-промышленного развития Санкт-Петербурга.

Императрица Елизавета Петровна в годы своего правления (1741–1761), следуя заветам Петра I, восстановила почти все правительственные учреждения, им основанные, в том числе Мануфактур-коллегию, которая по петровскому регламенту должна была надзирать за фабриками и мануфактурами, заботиться об учреждении новых, особенно таких, для которых в Российской империи не было сырья, а в случае необходимости помогать им капиталом с ведома Сената. Эта декларация в большой степени являлась формальной, так роль Мануфактур-коллегии сводилась к регистрации предприятий и надзору за тем, чтобы продукция выпускалась по заявленной специализации. В действительности делами мануфактур управлял Сенат, но его отношение к фабрикантам было вполне благожелательным, что способствовало расширению столичного производства и основанию новых предприятий, как казенных, так и частных.

Как и прежде, большое внимание правительство уделяло производству сукна, так как в нем нуждалась армия, и оно экспортировалось в другие страны. Правительство строго регламентировало параметры полотна, ибо требовалась определенная ширина, пригодная для экспорта. Для внутренних потребностей было разрешено выпускать узкое полотно. За поставками следили армейский комиссариат и Мануфактур-коллегия, заботившаяся о расширении производства.

Возникновению и развитию ситцепечатного производства в России предшествовала имеющая многовековую историю ручная набойка – сначала по льняному холсту, а затем – по ситцу. В 1753 году монопольное право изготовления ситцев на десять лет было предоставлено английским купцам Вильяму Чемберлену и сыну корабельного мастера Петра I Ричарду Козенсу, основавшим мануфактуру в Красном Селе. Печатать рисунки предполагали на российских хлопчатобумажных полотнах и на шелковых материях, одним колером и разными цветами, по аналогии с западноевропейскими технологиями, перенимая опыт Франции, Голландии и Германии. В июне 1755 года была выпущена первая партия ситцев отличного качества. Если при основании Красносельской ситценабивной мануфактуры на ней трудились 23 специалиста, то через два года на предприятии работали 92 человека, а в 1768 году – 288 рабочих. Основанная англичанами

Красносельская ситценабивная фабрика под Петербургом являлась одной из крупнейших в России. Она вырабатывала качественную продукцию, удовлетворявшую, прежде всего, потребности императорского двора. Набивным ситцем затягивали стены дворцовых покоев, обивали мебель, из него изготавливали другие предметы домашнего текстиля. Красносельская фабрика просуществовала до 1780 года. Мастер ситцевого производства, датчанин Христиан Лиман, основавший новую ситцевую фабрику в Шлиссельбурге, был обязан за двенадцать лет обучить мастерству двадцать купеческих детей. Оснащенные на должном уровне, ситценабивные предприятия являлись крупными центрами мануфактурной промышленности Санкт-Петербурга.

Важным аспектом рассматриваемой темы является также вопрос о производстве сырья для легкой промышленности. Ее активное развитие увеличивало потребность в технических культурах и шерсти. Помещики расширяли посадки льна и пеньки, поставляя ценное сырье на парусные, полотняные и канатные мануфактуры. К середине XVIII века наиболее предприимчивые из них заводили в своих хозяйствах вотчинные мануфактуры, работавшие на собственном сырье с применением крепостной рабочей силы. Движимые желанием увеличить денежные доходы, дворяне начали осваивать полотняные, суконные и кожевенные мануфактуры, открывать конные заводы и возделывать плодовые сады. Рост объемов и масштабов дворянского предпринимательства в середине столетия был тесно связан с развитием вотчинных мануфактур. Дворянские капиталы концентрировались в суконной и полотняной промышленности, то есть в тех отраслях, которые работали на отечественном сырье и почти не ориентировались на привозные материалы<sup>57</sup>. К концу царствования Елизаветы Петровны в Санкт-Петербурге действовало около шестидесяти предприятий мануфактурной промышленности, в том числе три крупные кожевенные мануфактуры, десять канатных фабрик, четыре позументных, три шляпных и др. Образ жизни императорского двора инициировал спрос на

---

<sup>57</sup> См. об этом: Муравьева Л.А. Российское торговое предпринимательство (1725–1761) // Финансы и кредит. 2008. № 36. С. 66–68.

предметы роскоши. Модные товары оставались в основном привозными, хотя Елизавета Петровна всемерно поощряла освоение их производства в России.

С восшествием на престол императрицы Екатерины II (1762–1796) в истории российской промышленности начался новый этап. Производства, занимающиеся обслуживанием армии и горнозаводским делом, остались под монополией государства. Екатерининская эпоха была отмечена усилением экономического статуса купечества, увеличение капитала которого Екатерина II планировала использовать для создания среднего класса как основы процветания России. Третье, купеческое сословие способствовало созданию новых предприятий, принимая активное участие в освоении передовых для того времени видов производства. Екатерина II осуществляла ему финансовую помощь из казны, однако эта помощь предназначалась, прежде всего, тем, «кто заведет шелковый завод, виноградный сад, табачную фабрику и прочее такое, чего в государстве мало или совсем нет, десять лет беспошлинно за границу и внутри государства тот продукт и товар продавать»<sup>58</sup>. Понимая, что принуждением невозможно способствовать основанию заводов и фабрик, а дешевизна товаров будет зависеть от большого количества продавцов, в 1775 году Екатерина II издала манифест, согласно которому: «Всем и каждому дозволяется добровольно заводить всякого рода станы и производить на них возможные рукоделия, не требуя на то уже иного дозволения от вышнего и нижнего места»<sup>59</sup>. В России законодательно утверждалась свобода предпринимательства и свободная конкуренция, надобность в органе государственного контроля за предпринимательской деятельностью отпадала, и в 1780 году Мануфактур-коллегия прекратила свое существование.

В 1760–1790-х годах в Санкт-Петербурге заметно увеличилось количество мелких и средних ремесленных мастерских. Их владельцы и мастера записывались в цехи, делами которых ведала Ремесленная управа при городской думе. В 1790 году в северной столице насчитывались более пятидесяти русских и около

---

<sup>58</sup> Цит. по: Богданов И.А. Дым отечества, или краткая история табакокурения. – М., 2007. С. 19.

<sup>59</sup> Цит. по: Российское законодательство X–XX вв.: В 9 т. Т. 5. Законодательство периода расцвета абсолютизма. – М., 1987. С. 122.

тридцати иностранных цехов, в том числе по новым специальностям: шляпный, перчаточный, переплетный и др. Мастерские для нужд императорского двора оставались на особом положении, они формировались из специалистов, составляя так называемый комнатный штат придворных портных. «Все портные, числившиеся в “комнатном штате”, были русскими, но возглавляли их до конца XVIII в. иностранцы. <...> В XVIII столетии наибольшее количество портных состояло при императорском дворе в период правления императрицы Елизаветы Петровны»<sup>60</sup>.

Павел I, вступив на престол в ноябре 1796 года, продолжил политику Екатерины II в сфере развития промышленности, восстановив ликвидированные органы правительственного контроля над промышленностью и торговлей, находившиеся под непосредственным руководством императора. Особое внимание Павла I к военной сфере спровоцировало повышенный интерес императора к суконным фабрикам, поставляющим продукцию в казну для обмундирования армии. Несмотря на запрет вывоза и частную продажу сукон, этой продукции для армии все же не хватало. Не сработало также обещание премий и наград вольным фабрикантам за поставки. Исправлению такого положения должна была содействовать механизация производства. В 1798 году было принято предложение аббата Оссовского о введении в России английского изобретения – машин для обработки хлопчатобумажных тканей, прядения шерсти и выделки сукон. Механизация производства и увеличение производимой продукции должны были, по мнению Павла I, уменьшить привоз в Россию бумажной материи из Англии и других стран. Это было связано с начавшейся экономической борьбой между Россией и Англией, которая с конца 1800 года ежемесячно лишь усиливалась при активном участии российского императора. Уже 19 ноября 1800 года вышло общее предписание о запрете ввоза английских товаров.

В царствование Павла I фабриканты пользовались определенной поддержкой со стороны правительства, которое строго охраняло их привилегии, а всякое

---

<sup>60</sup> Цит. по: Амелехина С.А. Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании Музеев Московского Кремля. – М., 2016. С. 296.

притеснение заводчиков наказывалось. Императора интересовало развитие и усовершенствование такого редкого производства как шелководство. В 1798 году князю Н.Б. Юсупову было дано поручение принять меры по усовершенствованию и расширению этой уникальной для России текстильной отрасли. Заботясь о совершенствовании промышленности, планировалось внедрение машин на фабриках. В апреле 1798 года высочайше было утверждено устройство около Санкт-Петербурга фабрики для обрабатывания хлопчатой бумаги и шерсти с применением особых иностранных машин. В этом же году начала работу Александровская мануфактура, чей расцвет пришелся уже на следующую эпоху. В 1821 году на ней впервые развернулось машинное льнопрядение. К концу 1820-х годов мануфактура представляла собой крупную механизированную фабрику с несколькими корпусами с действующей системой машин, оснащенной тремя паровыми двигателями. На нескольких сотнях прядильных машин в 1828 году производилось свыше 55% всей отечественной продукции этого вида. В начале XIX века англичанин Александр Вильсон, с восьмилетнего возраста проживавший в Санкт-Петербурге, возглавлял Императорскую Александровскую мануфактуру. Механическая мастерская при Александровской мануфактуре сыграла значительную роль в оснащении машинами и квалифицированными кадрами частных текстильных предприятий Петербурга.

В XVIII столетии социально-экономическое развитие и культура производства в России отличались определенной сложностью и противоречиями, продиктованными феодальными и зарождающимися капиталистическими отношениями. Государственные интересы, обусловленные нуждами армии и флота, были сосредоточены на развитии экономики и промышленности страны. Появилось большое количество фабрик и заводов, ориентированных в основном на обеспечение армии. Специфика развития экономики и промышленности XVIII века, связанная с системой вертикального управления и наличием неквалифицированной рабочей силы, а также принудительным характером труда, несмотря на попытки механизации производства, заключалась в низком качестве выпускаемой продукции.



Ко второй половине XVIII столетия основы свободного рынка и частного предпринимательства постепенно начали внедряться на мануфактурных производствах. Однако предпринимаемые действия по преодолению неудовлетворительного состояния фабричных строений, не всегда приводили к ожидаемым результатам. Тем не менее XVIII век послужил базовой ступенью для становления легкой промышленности в Российской империи и ее развития в Санкт-Петербурге.

#### ***4.2. Стилистика барокко и рококо в костюме***

В правление Анны Иоанновны (1730–1740) город вновь обрел столичный статус и в течение всего XVIII столетия (периода «дамского царствования») Санкт-Петербург оставался блистательным европейским городом в развитии архитектуры, искусства и моды. Лучшие европейские и отечественные зодчие возводили здесь роскошные дворцы и гражданские сооружения. Пригородные резиденции (Петергоф, Ораниенбаум, Царское Село) обретали неповторимый архитектурный облик в гармонии с садово-парковыми сооружениями. Примеры отечественной живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства являли собой образцы самостоятельного творчества в стиле барокко и рококо. Петербургская архитектура середины XVIII века, осваивая западноевропейскую стилистику, развивала русскую традицию, отвечая национальным особенностям. Зрелое барокко в Санкт-Петербурге отличалось структурной логикой и простотой планов, локальными цветовыми сочетаниями (часто с использованием золочения), гармоничной связью конструктивных элементов и декора. Этот стиль нашел свое воплощение в петербургских дворцовых интерьерах и предметах внутреннего убранства, широко используя в отделке наряду с барочными рокайльные асимметричные приемы и изящные элементы в выборе предметов мебели.

Эпоха барокко в петербургском зодчестве отмечена большим разнообразием стилевых особенностей в сравнении с западноевропейскими странами, при этом она запаздывала от них по времени, простираясь на вторую половину XVIII столетия и, почти минуя стилистическое направление рококо, обращалась с 1770-х

годов к эстетике классицизма. Тогда как петербургский костюм, будучи наиболее мобильным из архитектурных искусств, развивался в большей степени в тенденциях европейского стиля рококо. В периоды правления Анны Иоанновны (1730–1740) и Елизаветы Петровны (1741–1761) петербургская барочная мода постепенно воспринимала рокайльные французские мотивы в декоре текстиля, отделке, цветовом решении костюма. Например, коронационное платье Анны Иоанновны выполнено в барочном стиле с элементами рокайльного характера. Форма платья императрицы была вполне традиционной для парадного костюма: широкая юбка на небольших фижмах; декольтированный лиф с короткими рукавами, затянутый в корсет, заканчивающийся небольшим *шнупом*; длинный прямоугольный *трен*, закрепленный на линии талии, а также обязательная мантия, подбитая горностаевым мехом. Для коронационного наряда ткань доставили из Франции. Это была двуцветная лионская парча с цветочным рисунком золотисто-пунцового цвета<sup>61</sup>. В оформлении декора ткани доминировали симметричные мотивы основного крупнорепортного узора, а отдельные рокайльные элементы присутствовали в цветочных орнаментах и плетениях золотного кружева.

В последующие годы правления Анны Иоанновны придворный этикет, нравы и костюм привилегированных сословий развивались в заимствовании элементов французской моды, которые в определенной степени для Санкт-Петербурга были стабильны и принципиально не менялись до последних десятилетий XVIII века (ил. 41, 42). Для этого периода характерной являлась форма женского платья с плотно облегающим фигуру декольтированным корсажем на корсете и достаточно широкой юбкой на фижмах. Нововведения чаще всего касались фактуры тканей, рисунка или цветового сочетания, а также декоративной отделки платья, линии оформления декольте, формы рукавов. Прически были лаконичного объема с обилием ювелирных украшений. Женские туфли часто изготавливались из ткани, они имели узкий носок, достаточно высокий каблук, смещенный к середине стопы, что с одной стороны, в соответствии с

---

<sup>61</sup> См. об этом: Амелехина С.А. Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании Музеев Московского Кремля. – М., 2016. С. 24.

аристократическим идеалом, визуально уменьшало размер ноги, а с другой – решало конструктивные проблемы устойчивости. Следуя функциональным задачам, туфли завершались пряжкой, украшенной стразами или драгоценными камнями, но по абрису формы повторяли барочные архитектурные линии.

Англичанка Элизабет Джастис, с 1734 по 1737 год проживавшая в Санкт-Петербурге в качестве гувернантки дочерей английского купца Гиля Эванса, оставила сочинение под названием «Три года в Петербурге». По описаниям Элизабет Джастис, автор имела честь дважды видеть ее величество в опере. «Оба раза она была во французском платье из гладкого силезского шелка. Рядом в креслах сидели принцессы в роскошных одеждах. Принцесса Анна была в малиновом бархатном платье, расшитом золотом. Платье было сшито, как и подобает инфанте – лиф на корсете с удлиненным шнипом и юбка с длинным шлейфом. Ее голову покрывали кружева, а ленты были приколоты так, что свисали примерно на четверть ярда. Ее шелковая *шезметка* была собрана в складки и плотно прилегала к шее, где располагались четыре двойных гофрированных воротника. Прическу украшали бриллианты и жемчуг, а на руках были браслеты с бриллиантами. Одежды принцессы Елизаветы были расшиты золотой и серебряной вышивкой, а все остальное не отличалось от одежд принцессы Анны. Наряды знати, как мужчин, так и женщин, были очень богаты. Некоторые дамы были в платьях из бархата, которые в качестве отделки украшены крупным жемчугом. На других были гладкие силезские шелка, отделанные испанскими кружевами. Мужчины были в костюмах из бархата, расшитых золотом и серебром, каковым умением русские знамениты, как знамениты показной пышностью и парадностью. Думаю, пишет Элизабет Джастис, что в этом русский двор невозможно превзойти»<sup>62</sup>.

В характеристике костюмов преобладали характерные барочные черты: тяжелые плотные ткани насыщенных локальных цветов, золотая и серебряная вышивка и плоеные воротники. Спустя буквально пять лет после описываемых

---

<sup>62</sup> Цит. по: Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. – СПб., 1997. С. 91.

событий, коронационное платье Елизаветы Петровны, состоящее из юбки на больших овальных фижмах, корсажа на корсете и мантии, в определенной мере соответствовало европейскому стилю рококо. Костюм был выполнен из тонкой гладкой серебряной парчи и декорирован золотым позументом в виде гирлянд, которые на юбке располагались симметрично, а на корсаже – асимметрично. Следует отметить, что ткани и отделочные материалы для коронационного костюма императрицы были российского производства. Следующие двадцать лет правления Елизаветы Петровны в стилистическом решении костюм объединил абсолютно репрезентативные и кокетливо-рокайльные мотивы. «Елизавета попала между двумя встречными культурными течениями, воспитывалась среди новых европейских веяний и преданий благочестивой отечественной старины. То и другое влияние оставило на ней свой отпечаток, и она умела совместить в себе понятия и вкусы обоих: от вечерни она шла на бал, а с бала попевала к заутрене, благоговейно чтит святыни и обряды русской церкви, выписывала из Парижа описания придворных версальских банкетов и фестивалей, до страсти любила французские спектакли и до тонкости знала все гастрономические секреты русской кухни»<sup>63</sup>. По свидетельству современников дочь Петра I ночное время суток превращала в активное действие, исключая таким образом возможность тайных дворцовых интриг. «Вступив на престол, она хотела осуществить свои девические мечты в волшебную действительность; нескончаемой вереницей потянулись спектакли, увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и роскошью <...> Елизавета жила и царствовала в золоченой нищете; она оставила после себя в гардеробе с лишком 15 тысяч платьев, два сундука шелковых чулок, кучу неоплаченных счетов и недостроенный громадный Зимний дворец»<sup>64</sup>.

Известную страсть Елизаветы Петровны к нарядам исследователи объясняют различными причинами. Одной из неназванных, возможно, является вполне

---

<sup>63</sup> Цит. по: Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. – М., 1990. С. 238.

<sup>64</sup> Там же.

освоенный, принятый и утвержденный к этому времени европейский стиль рококо в петербургской моде (ил. 44). Совершать огромные траты на костюм стало привычным занятием для придворных вельмож. Женские и мужские костюмы, выполненные из дорогих шелковых тканей сложных пастельных оттенков, дополнялись тончайшей вышивкой, лентами, цветочными композициями и дорогими ювелирными украшениями (ил. 43).

Мужские костюмы не уступали в роскоши и богатстве отделки женским платьям этого времени. Кружева, позументы, вышивки использовались как в женском, так и в мужском костюме (ил. 46, 47). Ткани по фактуре и колористической гамме не дифференцировались по гендерному признаку. Мужской костюм состоял из кафтана, камзола, кюлотов, длинных чулок и башмаков с характерными пряжками. Застегнутый кафтан должен был акцентировать линию талии. Чтобы талия казалась стройнее, полы кафтана расширяли по бокам, стремясь к созданию X-образного силуэта. Для этого в боковые швы вшивали формоустойчивый каркас из китового уса, грубой ткани или плотной бумаги. Представляет интерес описание одного из костюмов 1730-х годов, принадлежащих юному императору Петру II, пребывающему в царственной роли совсем короткое время. Из Описи личного имущества Петра II, составленной в 1766 году для пересылки из Московской Дворцовой конторы в Петербургскую, следует: «Пара платья, кафтан бархатной алой, травчет тисненой с парчевыми серебряными обшлагами, подбит штофом белым травчетым, с пергаментом и с обшивными пуговицами серебряными, ко оному кафтану и камзол серебряной парчевой з бахромою серебряною, с обшивными пуговицами, в спине подложен тафтою белую, ко оной же паре – штаны бархатные черные, с шлифами черными же и с пряжками стальными черными»<sup>65</sup>.

Мужской костюм, как и женский, изменялся незначительно, модные вариации касались в основном деталей костюма. К концу 1740-х годов несколько уменьшилась высота обшлагов на рукавах, укоротились полы кафтана, но основная

<sup>65</sup> Цит. по: РГАДА. Ф. 2139. Он. 3. № 41451.

форма кафтана и камзола оставалась прежней. Покрой кюлотов существенным образом тоже не менялся. Петербургские мужчины, находясь в обществе, носили белые завитые парики, пудрили волосы и использовали декоративную косметику. В зависимости от назначения обувь к мужскому костюму полагалась кожаная или, реже, – из ткани. Это были башмаки, довольно закрытые, с неизменной крупной пряжкой впереди, фиксирующей положение ноги в области подъема и перекрывавшей место соединения боковых частей туфель; пряжка являлась одновременно декоративным элементом.

Характеристика петербургского костюма того периода свидетельствовала о необычайной пышности русского барокко и изящной камерности елизаветинского рококо, что соответствовало также архитектуре середины XVIII века (ил. 45, 55, 56). В то время в Санкт-Петербурге и пригородах работали выдающиеся зодчие: Ф.-Б. Растрелли, С. Чевакинский, Д. Ухтомский и другие, демонстрировавшие свой творческий потенциал в знаменитых сооружениях русского барокко (ил. 48). Примеры барочной архитектуры с эффектными рокайльными интерьерами, такими, например, как Большой тронный зал Екатерининского дворца в Царском Селе, формировали предметно-художественную среду, оказывая непосредственное влияние на развитие формы и декора костюма (ил. 49, 50). Стилистическое единство архитектуры и костюма в северной столице было очевидным. Подобная характеристика распространялась и на загородные резиденции. Как заметил Д.С. Лихачев, придворные в Петергофе становились органической частью парковой архитектуры. В Большом Петергофском дворце дамы и кавалеры на балах появлялись в особых «петергофских» платьях, которые непременно должны были гармонировать с окружающим цветовым решением фасадов дворца, садово-парковой скульптуры, цветочных клумб и зеленых боскетов<sup>66</sup>. Нежные акварельные оттенки женских и мужских роскошных костюмов свидетельствовали о полном восприятии петербургской модой стилистики рококо (ил. 62, 63).

---

<sup>66</sup> См. об этом: Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М., 1998. С. 469.

Форма петербургского костюма эпохи барокко и рококо по стилю очень схожи визуально, тем более что в российской архитектуре рокайльное стилистическое направление при всей его эмоционально-образной характеристике традиционно считается заключительным периодом барокко. Социокультурный заказ европейского стиля рококо, возникшего во Франции, отождествлялся с приоритетом личной жизни просвещенных аристократов, что не всегда отвечало государственным установкам имперского петербургского общества. Однако во второй половине XVIII века здесь наметились изменения в общественной функции костюма, подобно тому, как в предметном мире петербургского интерьера на смену устойчивым массивным формам пришли изящные и легкие рокайльные линии. Таким образом, на первый план вышла эстетическая функция костюма, что соответствовало аристократическому образу петербургской придворной жизни (ил. 51, 52). По этой же причине в XVIII веке отсутствовало строгое деление одежды по назначению, все костюмы создавались по образцам вечерних нарядов, как бы подчеркивая праздность бытия (ил. 61). В эрмитажной коллекции хранится единственный экземпляр французского дамского платья эпохи рококо, выполненного из светлого лионского шелка с цветочным узором, затканым золочеными нитями (ил. 53, 54).

Правление Екатерины II (1762–1796) длилось более тридцати лет. В стилистическом развитии этот период завершил галантный стиль рококо, неотчетливо проявившийся в петербургской архитектуре и сформировавший новый художественный стиль классицизм, эстетическое кредо которого отвечало в полной мере имперскому характеру Санкт-Петербурга. Но в костюме рокайльные характеристики оставались актуальными вплоть до последних десятилетий уходящего века (ил. 59). Коронационное платье Екатерины II является типичным примером костюма эпохи рококо (ил. 57, 58, 60). Петербургская мода в женском и мужском костюме неукоснительно реализовывала последний аристократический европейский стиль. В отличие от своей предшественницы на престоле, Екатерина II стала относиться к вычурной французской моде рационально. Ее можно назвать первой императрицей, которая не «примеряла» на себя последние модные новинки,

а сохраняла определенную дистанцию по отношению к тенденциям моды в костюме. В XIX столетии это будет принятая практика среди первых лиц государства, но в XVIII веке российская императрица была первой среди представительниц власти всех европейских стран. Достаточно сравнить портреты Марии Антуанетты и Екатерины II, чтобы убедиться в этом очевидном факте (ил. 65, 66). К моде Екатерина II относилась неоднозначно. С одной стороны, она подчеркивала рациональное направление (немецкая бережливость), но с другой стороны, не могла не следовать французским тенденциям моды в костюме, понимая их избыточный и часто непрактичный характер. Российская императрица осуществляла реформы во всех областях, в том числе и в костюме, который, по мнению Екатерины II, мог быть проводником ее идеологических установок. В 1770 году императрица впервые после петровских преобразований вернула в придворную моду вариант национального русского костюма, представ в русском платье в годовщину своей коронации. Предположительно идея русского платья являлась развитием темы мундирных нарядов Екатерины II, которые для нее имели глубокий символический смысл. Императрица понимала, что костюм имеет и определенное знаковое содержание. Во время полковых праздников она всегда надевала мундирные платья соответствующих полков. В покое и сдержанной декоративной отделке мундирных и русских платьев много общего.

К 1775 году русское платье по распоряжению российской императрицы должны были носить все придворные дамы в дни особенных мероприятий. Русское платье по форме соответствовало тенденциям западноевропейского стиля, но имело заимствованные элементы боярского костюма XVII века, это особого покроя рукава, закрытая горловина или неглубокое декольте и пояс. Но строгость фасона не означала упрощения и удешевления придворных нарядов. С 1788 по 1792 год заказы русских платьев только великой княгини Марии Федоровны у французской модистки Розы Бертен (1747–1813) во время зарубежного визита варьируются количеством около 26 моделей. В счетах 1788–1789 года, выставленных Бертен, подробно перечислены дорогие материалы, роскошные отделки и высокие цены, в том числе русских платьев Марии Федоровны. Так выглядит описание тканей и



отделок для одного из них: «17 локтей *сатина* (шелка, прим. автора) теплого коричневого цвета с золотистым отливом первого качества (299 ливров). Нижняя юбка из белого сатина, вышитая в полном объеме серебряными блестками, закрепленными поверх завитков с пайетками из розовой фольги – все в очень дорогих камнях (600 ливров). Четыре локтя белой итальянской тафты для задней части нижней юбки (38 ливров). Один локоть белого сатина для подола нижней юбки (12 ливров). Отделка упомянутого костюма: для отворота с драпировкой сделать завершение из камушков в три ряда из зеленой фольги с черной *велюровой* лентой с серебряными пайетками. Полоса роз окаймляет уже названный отворот, окантованный плоской серебряной каймой и легкими зелеными бантами из шести сложений, трех рядов камней, окаймленных зеленой фольгой – очень дорогое соответствующее завершение, подходящее к отворотам (800 ливров). Пара придворных рукавов из шести рядов широкого блонда (кружева, прим. автора) на основе алансонского гипюра очень богатого рисунка (216 ливров)»<sup>67</sup>. Такое платье без дополнений стоило в итоге 1950 ливров. В документах модистки Бертен числятся и более высокие суммы, которые следовало заплатить за один наряд великой княгини Марии Федоровны, но наиболее важные сведения для исследователей придворного женского костюма находятся в подробном описании различных тканей и фантастических отделок так называемых «русских платьев» в счетах Розы Бертен, которые хранятся в РГИА. По подробным сведениям, можно восстановить не только фасоны этих нарядов, но достаточно точно – цветовую гамму, отделочные детали, разнообразные аксессуары и даже текстильные предметы интерьера, что очень важно для воспроизведения аутентичных костюмов в музейных экспозициях, для художников театрального костюма и для атрибуции живописных полотен. Известно также о русских платьях, выполненных в рассматриваемый период в Париже для петербургских придворных: для княгини

---

<sup>67</sup>Подробнее об этом см: РГИА. Ф. 759. Оп.1. Д. 220.

Голицыной – одиннадцать; для баронессы Бенкендорф – два; для княгини Щербининой – одно; по заказу графа Чернышова – три<sup>68</sup>.

Об органической связи петербургской архитектуры и придворных русских платьев свидетельствуют произведения, выполненные в эпоху зрелого барокко в традициях национального зодчества. Так, например, Смольный монастырь – это «не только лучшая жемчужина в творчестве Растрелли, это и наиболее “русское” из его произведений. Очень точное представление об этом фантастическом замысле дает нам сохранившаяся модель. Глядя на нее, нельзя не почувствовать, что здесь “русским духом пахнет”, что человек, в голове которого родилась эта архитектурная сказка, бывал и в Ростове, и у Троицы Сергия <...>»<sup>69</sup>. Идея о национальном самоопределении в области придворной моды задолго до указов Николая I начинала формироваться в эпоху правления Екатерины II. Это были первые редкие примеры исторических ассоциаций с русской допетровской культурой, которые ограничивались придворным этикетом.

Петербургский женский костюм в 1760–1780-е годы развивался в стилистике позднего европейского рококо, когда утрированные формы усложнялись с каждым сезоном, приближая смену стилистических предпочтений. Женская прическа играла определяющую роль в создании шаржированного силуэта, превращаясь в сложное массивное сооружение из пудреного парика, лент, перьев и ювелирных украшений (ил. 69, 71). В это время значительно возросла роль парикмахеров, работа которых оценивалась порой выше, чем портных одежды. Женщины в пышных нарядах с высокими фантазийными прическами и огромными шляпами использовали мушки, ярко гримировали лицо (ил. 64). Следует отметить, что перегруженность, присущая женскому костюму, не отразилась на мужской моде этого периода (ил. 67). В мужском костюме начинало усиливаться влияние английской рациональной моды (ил. 74). В то время, когда форма мужского костюма становилась более лаконичной за счет полуприлегающего силуэта

<sup>68</sup> См. об этом: Бордериу К. Платье императрицы Екатерины II и европейский костюм в Российской империи. – М., 2016. С. 26.

<sup>69</sup> Цит. по: Грабарь И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. – СПб., 1994. С. 208.

плечевой одежды, женское платье стремительно теряло соотношение пропорций в построении общей формы. Вычурные объемы предельно зауженного лифа за счет корсета и широкой юбки *турнюрной* конструкции предвосхищали завершение существующего стиля (ил. 68). Гротеск общего женского силуэта подчеркивала обувь на очень высоком каблуке, способствуя неустойчивой пластике движения. Изысканное изящество стиля рококо, столь ценимого в предыдущий период, приобрело к 1780 годам утрированный характер, что привело к смене стилистических ориентиров (ил. 73). Галантная мода, пришедшая из Франции, свидетельствовала о предельной декоративности петербургского костюма, являясь «прощальным аккордом» стиля рококо.

Расцвет эпохи «зрелого» барокко в петербургском зодчестве приходится на 1740–1760-е годы, продолжаясь до 1770-х. В отличие от экстерьеров, интерьеры петербургских дворцов и дворянских особняков до конца XVIII столетия часто выполнялись в эффектном и изысканном стиле рококо (ил. 72). Подобная картина наблюдалась и в стилистике костюма. В приемах и формах построения костюма преобладали рокайльные характеристики, но вплоть до середины XVIII века встречались барочные элементы, что свидетельствовало о слиянии в петербургском костюме этого времени приемов позднего барокко и рококо.

С 1770-х годов проводником идеологических установок Екатерины II являлось возвращение в придворную моду варианта национального русского костюма, имевшего важное социально-политическое значение. Таким образом, идея о национальном самоопределении начинала формироваться еще в эпоху правления Екатерины II, т.е. задолго до указов Николая I.

#### ***4.3. Классицистические особенности стилеобразования в костюме***

Процесс знакомства с западноевропейским искусством, начатый в XVIII веке, окончательно оформился к концу столетия, несколько осложняясь на рубеже XVIII–XIX веков в связи с социально-историческими факторами национального и общеевропейского масштаба. Они оказали значительное влияние на формирование русского искусства и культуры. Классицистическая эстетика нашла активный

отклик в российском имперском сознании, формируя архитектурно-художественную среду Санкт-Петербурга в антикизирующем вкусе.

В эволюции русского классицизма традиционно выделяются три основных этапа: ранний (1760–1780), строгий (1780–1800) и высокий – ампир (1800–1840). Архитектурные решения 1760–1770-х годов в планировке и отделке сохраняли некоторые черты прошлого стиля барокко. Период строгого классицизма в 1780–1800-е годы проявился в зодчестве северной столицы новыми интересными решениями с использованием классических форм античной архитектуры при минимализме внешних декоративных средств. Высокий классицизм был заключительным периодом в развитии стиля, характеризовавшимся появлением в Санкт-Петербурге масштабных градостроительных ансамблей, формирующих предметно-пространственную среду вплоть до сегодняшнего времени.

В последние десятилетия XVIII века петербургская городская среда обогатилась новыми архитектурными сооружениями. Завершалось формирование основной фасадной линии Дворцовой набережной знаковыми сооружениями: Малый Эрмитаж (арх. В. Деламот, 1764–1775), Мраморный дворец (арх. А. Ринальди, 1768–1785), Старый Эрмитаж (арх. Ю. Фельтен, 1775–1784), Эрмитажный театр (арх. Д. Кваренги, 1783–1789), ограда Летнего сада (проектирование Ю. Фельтена и П. Егорова, 1773–1784), гранитные спуски и набережные Невы, мост через Зимнюю канавку. Строгий классицизм сложился как завершенный вариант стиля в творчестве известных петербургских зодчих, сооружения которых отличала лаконичность объемов, ясность композиционных решений, выверенная гармония пропорций (ил. 75, 76).

В петербургском костюме особенности классицистического характера проявлялись не столь однозначно. Екатерина II воспринимала увлечение античностью, для нее были близки идеи Ж.-Ж. Руссо с его призывами к естественному стилю жизни и поведения. Примечателен в этой связи ее парадный портрет, выполненный В.Л. Боровиковским, в котором императрица-законодательница запечатлена в платье греко-восточного образца задолго до появления классицистических нарядов в отечественной моде (ил. 65). При этом

Екатерина II не являлась законодательницей модных новинок в костюме, а предоставляла право выбора придворным петербургским дамам самостоятельно ориентироваться в тенденциях европейской моды.

В западноевропейской повседневной культуре рубеж XVIII–XIX веков, соответствуя политическим преобразованиям тех лет, являлся новаторским периодом. Во Франции после революции 1789 года в короткий срок стиль директории утвердил в одежде желанный демократизм, выраженный в определенной раскрепощенности костюма, перед которым открывались свои перспективы. Отрицание моральных препятствий, нивелирование традиций были характерны для этого периода. После известных событий 1789 года представители «золотой молодежи» во Франции, а затем и в других европейских странах игнорировали общепринятые нормы и вкусы так называемым антиреволюционным костюмом. Молодые дамы *merveilleuse* (чудесные) и экстравагантные юноши *incroyable* (невероятные) утверждали таким образом моду нового класса разбогатевшей буржуазии, которой уже не были близки революционные идеалы. В их облике посредством утрированных форм костюма и вызывающего поведения выражался социально-политический протест. Главным определением их внешности служила нарочитая небрежность: длинные волосы и огромных размеров головные уборы; галстуки, закрывающие большую часть лица; *фраки* утрированных размеров, застегивавшиеся со смещением пуговиц; нелепые короткие жилеты, не доходившие до талии. Женские наряды вызывали скорее недоумение и удивление, например, подчеркнута эротические прозрачные платья без нижнего белья. Важно в данном случае отметить, что формирование нового мировоззрения затрагивало все сферы предметного окружения в стране, которая оставалась законодательницей европейской моды. Поэтому примеры подобных костюмов в несколько адаптированном виде проникали в петербургскую молодежную среду. Но буржуазные нововведения в имперской столице подвергались жесткой критике, и петербургская мода развивалась в большей степени под воздействием антикизирующих тенденций.

В становлении нового идеала красоты важное значение имело непосредственное знакомство современников с памятниками античной эпохи. Причем руины исторических зданий в Италии поражали своей строгой красотой не только архитекторов, но даже обычных путешественников, отправлявшихся в это время из европейских стран знакомиться с археологическими раскопками Геркуланума и Помпей. Петербургские художники и зодчие также совершали профессиональные поездки в Италию по академическим программам. Их взорам открывался далекий мир античной культуры во фрагментах интерьеров с монументальными росписями, предметами мебели и многочисленной домашней утварью. Настенная живопись в подробностях передавала силуэт, форму, цветовую гамму и различные дополнения античного костюма. Реалистическая живая трактовка фресок возрождала пластику фигуры, способы оформления прически, роль ювелирных украшений и, в целом, – существовавший в то время эстетический идеал красоты.

Проблема взаимосвязи эстетики и функции всегда была актуальна для пространственных искусств. Но если в архитектуре классицизма первоначально она не ставилась особенно остро, и главные задачи петербургских зодчих концентрировались в сфере художественной выразительности, то в женском костюме антикизирующий силуэт платья без каркасных конструкций отвечал одновременно и эстетическим представлениям, и практической составляющей, провозглашаемой еще апологетами просвещения.

С точки зрения целесообразности и пользы для здоровья, европейский женский костюм начали анализировать только в конце XVIII столетия. Ж.-Ж. Руссо в своем трактате «Вырождение человеческого рода под влиянием корсетов» писал о вреде корсета. Английские карикатуристы высмеивали утрированные формы женских причесок, сложные каркасные решения юбок и чрезмерное увлечение неестественными формами. Впервые, обращаясь к античности, представители эпохи Просвещения рассуждали об одежде, которая соответствовала бы анатомическому строению тела и подчеркивала телесную красоту.

На рубеже XVIII–XIX столетий под влиянием европейских тенденций в Санкт-Петербурге достаточно быстро распространялась новая мода. Парики, утрированные прически, корсеты, фижмы и высокие каблуки стремительно исчезли вместе со стилем рококо. Естественное очертание фигуры, культ физически совершенного тела, подчеркиваемого мягкими драпировками тканей, стали определяющими при формировании нового облика в женской моде. В подражание античному идеалу красоты в петербургской женской моде по образцу античных хитонов и туник появилась новая форма платья – *шимиз* – свободного прямого силуэта с завышенной линией талии под грудью, со струящимися драпировками (ил. 77, 79). Эти модели предполагалось изготавливать из легких светлых тканей с минимальным количеством отделки. Визуально форма платья должна была соответствовать скульптурным мраморным антикам. В подобной версии в моделях отсутствовали воротники, рукава, отделочные элементы. Конструктивное решение минималистических форм не предполагало античных приемов драпировки. Платья проектировали с учетом облегания верхней части лифа, на спинке проектировали обязательные подкройные рельефы, юбку кроили из отдельных клиньев, расширяющихся книзу (ил. 78). О появлении нового фасона платья журнал «Магазин общепольных знаний» в №5 за 1795 год сообщал: «Недавно в Петербурге начали носить “англинско-греко-российский наряд” <...> Это не греческая сорочка, но обыкновенный шемиз, сделанный из кисеи, с английской талией, с полуоткрытой грудью, обшитый узенькой фалбалой, под грудью стянут поясом»<sup>70</sup>.

Новый тип женского костюма очень скоро распространился во всех европейских странах, Россия не являлась исключением. В Санкт-Петербурге император Павел I, находившийся у власти с 1796 до 1801 года, пытался воспрепятствовать этому явлению по политическим соображениям, с оттенком пренебрежения называя моду французской. Вот лишь некоторые указы того

---

<sup>70</sup> Цит. по: Кошель Г.А. Столица Российской империи второй половины XVIII века. – М., 2015. С. 66.

времени о недопустимости ношения того или иного вида одежды. Так, 13 января 1797 года – запрещено носить круглые шляпы; 1 октября 1798 года – запрещено не служащим носить шинели с разноцветными и отложными воротниками; 25 декабря 1798 года – запрещено офицерам носить шубы и муфты; 2 апреля 1799 года – запрещено мужчинам носить тупей (взбитый кок на голове); 17 мая 1799 года – запрещено мужчинам носить широкие букли; 12 августа 1799 года – запрещено носить бакенбарды; 28 ноября 1799 года – запрещено дамам носить синие *сюртуки* с кроенным воротником и белой юбкой; 19 марта 1800 года – запрещено мужчинам носить жилеты, куртки, панталоны, фраки, толстые галстуки<sup>71</sup>. Например, так выглядел запрет на ношение придворными дамами прически, вызывавшей ассоциации с гильотиной: Высочайшее повеление, объявленное обер-гофмаршалом гр. Ф.М. Виельгорским, Придворной конторе о запрете ношения при Дворе женской прически «Алягильотин» 23 октября 1797 года: «Его Императорское величество высочайше указать соизволил, чтобы все дамские персоны, какого бы чину и звания не были, не ходили и к высочайшему Его величеству не ездили, в убранных на голове волосах по последней французской моде, называемой Алягильотина, для чего Камерфурьерам наипрележнейше смотреть, что нет ли кого из приезжих в таковых уборах, и равно сему и находили что из живущих при дворе придворных дам и протчих; и ежели кого усмотрят, то тогда ее не медля нимало, доносить Дежурному Гофмаршалу; а оной по получении сего известия должна приказать самого того часа, ону персону кто в сей уборе усмотрится, объявить ей наперед высочайшую волю и из дворца выслать. Каковой высочайшим Его Императорского величества Указ, Придворной Конторе подобает исполнения»<sup>72</sup>. Это касалось также фасонов женских платьев на античный манер и мужских костюмов. Но, как часто происходит в подобных ситуациях, интерес проявлялся в точном копировании недозволенного и отрицании национальной

---

<sup>71</sup> См. об этом: Бердников Л.И. Тирания моды. Павел I. URL: <https://zotych7.livejournal.com/2714077.html> (дата обращения: 12.02.2021).

<sup>72</sup> Цит. по: РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Д. 192. Л. 17.



самобытности в костюме (ил. 80). По справедливому замечанию исследователя русского костюма Р.М. Кирсановой, «Истинное окончание XVIII века наступило вместе с павловским запретом на “русское платье”, возродившееся в придворном быту как обязательный наряд лишь с воцарением Николая I»<sup>73</sup>.

Интернациональные классицистические образы в женском костюме под влиянием архитектурных искусств распространялись вопреки государственным запретам. Введению моды на античный манер способствовали художники-портретисты. Элизабет Виже-Лебрен, проживавшая с 1795 по 1801 год в Санкт-Петербурге, запечатлела петербургских аристократок в нарядах того времени. Программу новых эстетических взглядов она воплотила в портретах современниц, что явилось ярким примером влияния живописи на утверждение новой моды.

Особенностью петербургской моды этого периода в женском костюме стала четкая возрастная дифференциация. Следует отметить, что платья шмиз на портретируемых отличались деликатным прочтением откровенных тенденций западноевропейской моды. Даже во времена наивысшей популярности этих фасонов, наши соотечественницы элегантного возраста, как правило, корректировали общий строй костюма с учетом особенностей фигуры. Для этого использовались более плотные фактуры тканей, соответствующая колористическая гамма, а также различные детали и дополнения, нивелирующие абрис фигуры. Подтверждением этому являются живописные портреты рубежа XVIII–XIX веко, анализируя которые уместно сравнить модели для разных возрастных групп. Так, на известном полотне В.Л. Боровиковского изображена графиня А.И. Безбородко и две ее юные дочери (ил. 81). Девушки в классических ампирных платьях светлого цвета: белого и шафран. Лиф в обоих случаях глубоко декольтирован, пластика легкой драпировки тканей подчеркивает их стройные фигуры. Наряд графини, безусловно, отвечал современному направлению моды по формальному набору признаков: тонкая легкая ткань, завышенная линия талии, открытая горловина. Но

---

<sup>73</sup> Цит. по: Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М., 2002. С. 96.

при этом был выбран насыщенный изумрудный оттенок темно-зеленого шелка, из которого выполнено платье; открытый лиф, декорирован кружевной кокеткой, надеваемой поверх платья; объемная шаль оливкового цвета искусно скрывает легкие драпировки и возможное отсутствие корсета. Некоторую архаичность наряду графини придает традиционный головной убор – кружевной чепец с атласными лентами. Графине, супруге Ильи Андреевича Безбородко, во время написания этого портрета было около сорока лет, поэтому ее костюм является примером полного соответствия традиционной петербургской дворянской этики в области моды.

Новый эстетический идеал красоты утверждался, безусловно, под воздействием революционных событий во Франции, но не в меньшей степени на его развитие оказала влияние английская мода. В последние десятилетия XVIII века она становилась лидирующей в Европе. Убедительные тому свидетельства – записки Артура Юнга. «Непостоянство и переменчивость почитаются национальным качеством французов, но касательно одежды это крайне преувеличено. Наши моды меняются в пять раз чаще, и метаморфозы любой мелочи воистину фантастичны. Я почти не замечал сего во Франции»<sup>74</sup>. Классицистические идеалы в английском костюме были восприняты раньше, чем во Франции, и, несмотря на континентальную блокаду, британское влияние на петербургский костюм было весьма очевидным. Особенно английский модный авторитет проявился в мужском костюме, характеристика которого восприняла строгость формы, приверженность точному крою, минимализм в декоративных отделках и важную роль аксессуаров и дополнений. В Англии значительно раньше, чем в других европейских странах, рациональный подход в формировании костюма был вызван скорее социально-экономическими, чем эстетическими соображениями. Тем не менее, англomania в петербургской моде имела большое число последователей на рубеже XVIII–XIX столетий, а также на всем протяжении XIX века. Это было характерно как для мужского, так и для женского костюма.

---

<sup>74</sup> Цит. по: Юнг А. Путешествие по Франции. – М., 1997. С. 186.

Особенности стилеобразования в период раннего классицизма проявлялись в петербургском костюме под воздействием антикизирующих тенденций архитектурного стиля, пришедшего на смену художественному направлению рококо. Просвещение играло определяющую роль при формировании нового мировоззрения, что сказалось на изменении костюма привилегированных сословий. Рациональные взгляды на одежду прозвучали в это время определенно и убедительно. В период развития ранних капиталистических отношений социальная роль мужчин и женщин в обществе была различной, что отчетливо отражал костюм. В эпоху раннего классицизма в Санкт-Петербурге впервые ясно стали различаться акценты мужской и женской моды. Мужской костюм осваивал буржуазные черты и развивался в интернациональных демократических тенденциях, тогда как женская мода воспринимала исторические стилеобразующие прообразы, непосредственно ориентируясь на внешнее восприятие эстетического идеала красоты.

## ГЛАВА 5

### Развитие петербургского костюма в процессе формирования архитектурно-художественной среды XIX – начала XX века

Характерные особенности художественного стиля XIX столетия наблюдались в европейских странах уже в эпоху Просвещения. Именно классицизм, возникший в недрах позднего рококо, оказался тем стилем, в котором зародилось новое направление в петербургском искусстве и костюме. Классицистическая архитектурно-художественная среда в наибольшей степени отвечала имперскому характеру северной столицы. Поэтому признаки нового стиля – историзма, эстетическим выбором которого явилось отрицание античного идеала и обращение к прошлым эпохам в их эклектичном сочетании, обозначились в петербургской моде позднее, чем в европейских странах.

Архитектурно-художественная среда Санкт-Петербурга конца XIX – начала XX века противопоставляла подражанию историческим стилям прошлых эпох новую эстетику, ориентированную на создание гармоничного предметно-пространственного окружения. В архитектуре и костюме появление новых форм было связано со стилем модерн.

#### ***5.1. Образование отраслевой структуры мануфактурной промышленности***

Предпосылки промышленного развития в России появились в первой половине XIX века. Император Александр I, вступивший на престол в 1801 году, ясно сознавал, что налаженная промышленность и свободная торговля являются залогом мощи и экономического процветания государства. К тому времени в развитых европейских странах уже активизировалась политика промышленных преобразований. Россия в этом сложном процессе отставала от ведущих европейских государств: крупных машинных предприятий в стране было немного, а их продукция не могла успешно конкурировать с более дешевыми зарубежными товарами. Поэтому одним из первых законодательных актов Александра I стал указ, направленный на модернизацию отечественной промышленности. В дополнение к этому в 1802 году на петербургскую Академию наук возлагалась

обязанность переводить на русский язык и издавать новейшие иностранные технические журналы. В 1803 году был принят новый устав Академии наук, ориентировавший научные исследования на связь с промышленным производством. Эта позиция была ясно и точно сформулирована графом Е.Ф. Канкрином (1774–1845) – выдающимся экономистом, министром финансов России, который уже в те годы отмечал, что мануфактуры и фабрики являются показателями просвещения и образованности, и что права собственности должны охранять законы.

Государственное регулирование промышленности на том этапе было признано неэффективным. В результате административной реформы вместо коллегий были учреждены министерства, но до 1905 года министерства промышленности в России не существовало, а в 1803 году при министерстве внутренних дел была создана Экспедиция государственного хозяйства. В 1808–1811 годах для устройства суконных фабрик и обеспечения войск обмундированием появилось Правление мануфактур, отдельное от Экспедиции государственного хозяйства (с 1811 года – Департамент мануфактур и внутренней торговли). В 1819 году по предложению известного реформатора и законодателя М.М. Сперанского (1772–1839), считавшего, что промышленность и торговля должны быть управляемы одним учреждением, Департамент мануфактур перешел в ведение Министерства финансов. В опубликованном в 1812 году «Манифесте о привилегиях на разные изобретения и открытия в художествах», в отличие от «привилегий» – монопольных прав на производство того или иного продукта, подтверждалась собственность на изобретение, его употребление и продажа, гарантировалось судебное преследование за подделки, а в 1823 году в России была учреждена патентная служба. Непременным условием становилось введение фабричных символов, и с этого времени российские товары начали клеймить фамилией производителя.

До XIX века российскую легкую промышленность представляли суконные, полотняные и другие мануфактуры, созданные в основном при помощи государства и выполнявшие казенные заказы.

Размещались предприятия по территории Российской империи неравномерно. Наибольшее их количество находилось в Московской, Тверской, Владимирской и Петербургской губерниях. Предприятия легкой промышленности располагались в бывших центрах кустарных промыслов. Практически во всех отраслях легкой промышленности преобладал ручной труд, уровень жизни рабочих легкой промышленности был очень низким. Главные проблемы отрасли в то время заключались в слабой сырьевой базе и в отсталости обеспечения современными машинами. Россия ввозила около 50% необходимого сырья (красители, шелк-сырец) и почти все оборудование.

В 1825 году император Николай I различными законодательными указами стал поощрять успешные начинания российских предприятий, промыслов и торговли, создавая условия для их развития. В этой связи большой интерес представляет генезис выставочного движения в российской империи, история которого насчитывает почти 180 лет. В 1828 году было обнародовано высочайшее соизволение Николая I на открытие первой Публичной выставки в Санкт-Петербурге в 1829 году. Выставочная деятельность способствовала поощрению и пропаганде отечественной промышленности. Промышленные выставки как своеобразные смотры достижений отечественной индустрии отныне стали проводиться постоянно, чаще в Санкт-Петербурге и Москве, но также в других городах России. С середины XIX века русские компании с успехом принимали участие в международных и всемирных промышленных выставках. В России выставки отечественной промышленности регулярно устраивались поочередно в Петербурге, Москве и Варшаве. В Петербурге в XIX веке было организовано десять Всероссийских выставок мануфактурной промышленности<sup>75</sup>. Выставка 1849 года, проходившая в Петербурге, продемонстрировала определенные успехи в текстильной промышленности. На ней экспонировались шелковые ткани

---

<sup>75</sup> Подробнее см. об этом.: «Основные выставки костюма в Санкт-Петербурге и Ленинграде. 1829–2022». Приложение 2.

Кондрашева, Рошфора, Ефимова, Локтева, Фомичевых, Вейнерта, Будахова и других фабрикантов.

Анализ динамики промышленного развития в Санкт-Петербурге XIX века позволил выделить два основных его этапа. Во время первого, длившегося до 1840-х годов, продолжали действовать прежние тенденции: выпуск промышленной продукции оставался уделом, главным образом, мелких промысловиков: гончаров, портных, сапожников. Постепенно, в таких отраслях как производство текстильных и кожевенных изделий на основе сельских промыслов складывались довольно известные впоследствии крупные промышленные центры. Так, в Санкт-Петербурге были основаны ситценабивная фабрика на Васильевском острове (1834), Российская бумагопрядильня в Нарвской части (1835), Александро-Невская мануфактура на Шлиссельбургском шоссе (1837), Спасская бумагопрядильня и ткацкая мануфактура (1852) и другие предприятия.

Следует отметить, что промышленный подъем произошел, прежде всего, в текстильном производстве, в частности, в хлопчатобумажной индустрии. Как известно, хлопчатобумажное производство включало в себя три основные отрасли – бумагопрядение, ткачество, отделку тканей. Тем не менее в России хлопчатобумажное дело первоначально начало развиваться именно с набивки ткани. Поэтому можно констатировать, что машинное хлопчатобумажное производство на импортном хлопке впервые в России было внедрено на Александровской мануфактуре под Санкт-Петербургом.

Некоторые изменения потребовались в системе образования. С появлением Министерства народного просвещения государственное школьное образование было разделено на классическое и реальное. Последнее ориентировалось на практические нужды промышленности и торговли. В 1831 году в Санкт-Петербурге был открыт Технологический институт.

Таким образом, созданные условия для развития промышленного производства способствовали тому, что в первой половине XIX века в России произошел индустриальный прорыв.

В развитии легкой промышленности уже с XVIII века особая роль принадлежала Санкт-Петербургу. В период с 1800-х по 1820-е годы среди его крупных предприятий преобладали казенные, своего рода «образцовые» заводы, а со второй половины 1820-х годов в текстильной промышленности стали появляться частные предприятия. Хлопок и шерсть – сырье для текстильных фабрик столицы – поступали через петербургский порт. Одной из крупнейших в отрасли была фабрика Джеймса Торнтона, который в 1841 году основал суконную и одеяльную фабрику. Ее технический персонал состоял из соотечественников основателя, производивших байковые одеяла, белые и цветные *фланели*, дамские платки. Качество продукции было отмечено: в 1878 году золотой медалью на Всемирной выставке в Париже, в 1882 году – на Всероссийской Промышленно-художественной выставке в Москве, в 1885 году – почетным дипломом на выставке в Антверпене.

Второй этап индустриального развития был связан с началом промышленного переворота в России. Этот сложный процесс обозначил переход от мануфактурного производства к фабричному, с ним же связано и формирование новых отношений в сфере производства между промышленниками и наемными работниками. К середине 1850-х годов в Санкт-Петербурге насчитывалось уже более пятидесяти текстильных предприятий и огромное количество мастерских.

На отечественном рынке с середины XIX столетия отмечалось увеличение продажи товаров массового промышленного производства как зарубежных, так и российских. Важным вопросом в этом направлении было решение проблемы собственного сырья. Во второй половине XIX века усовершенствовался процесс производства хлопчатобумажных тканей и изменились технические приемы изготовления шелковых материй, для их выпуска стали все чаще использовать механические станки.

Подобная ситуация наблюдалась и в других областях художественной промышленности. К концу 1880-х годов завершилась монополизация стекольной и фарфоровой промышленности. Почти все заводы объединились под общим административным и художественным руководством. Крупные предприятия семьи



Кузнецовых подчинили себе ранее существовавшие заводы Попова, Гарднера и другие керамические производства. В несколько меньшей степени, но и в изготовлении мебели наблюдалась концентрация производства, где осваивались новые приемы и формы. В середине XIX столетия отечественных производителей привлекала простота и конструктивность гнутой тонетовской мебели. К концу 1860-х годов в России насчитывалось 16 предприятий фирмы «Братья Тонет». Дешевый способ производства такой мебели отвечал насущным требованиям ее многочисленных потребителей. О популярности гнутой мебели свидетельствовало ее наличие в интерьерах различных социальных групп.

Доходность предприятий становилась важным фактором экономического развития Санкт-Петербурга. В 1850-е – начале 1860-х годов после проведенной ревизии казенных фабрик и заводов часть их была приватизирована, а некоторые заведомо убыточные фабрики дворцового ведомства, например, Шпалерная мануфактура (1717–1859), ликвидированы. Самых значительных успехов во второй половине XIX века добилось именно текстильное производство, в котором раньше других началось внедрение машин. Быстрый рост большинства отраслей легкой промышленности начался во второй половине XIX века, когда помещичьи фабрики, на которых использовался труд крепостных крестьян, стали вытесняться капиталистическими фабриками, основанными на труде наемных рабочих. Наиболее интенсивно этот процесс развивался после 1860-х годов. В качестве резерва для этой индустрии был создан огромный рынок вольнонаемного труда, ставший возможным благодаря отмене крепостного права.

Государство помогало выжить предприятиям, в работе которых была острая необходимость. Однако высокие цены на привозное топливо привели к первому в России промышленному кризису. Некоторые заводы Санкт-Петербурга оказались на грани банкротства, но в связи с их стратегической важностью полностью или частично оказались выкупленными казной. Промышленному подъему конца XIX века способствовала политика поддержки отечественной промышленности, которую в 1892–1903 годах проводил министр финансов граф С.Ю. Витте (1849–1915). В создании собственной промышленности Витте видел

первостепенной не только экономической, но и политической задачу. О необходимости развития и популяризации отрасли изготовления костюма свидетельствовал факт проведения Первой международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей (с 1 ноября 1902 по 1 апреля 1903 года) на Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке, организованной в Таврическом дворце. Архивный документ – «Отношение начальника Канцелярии МИДа А.А. Мосолова начальнику Санкт-Петербургского дворцового управления С.И. Сперанскому о высочайшем разрешении провести выставку костюмов в Таврическом дворце»<sup>76</sup> подтверждает статус этого мероприятия.

В начале XX столетия Санкт-Петербург являлся одним из крупнейших промышленных центров Российской империи. В 1900–1910-е годы на петербургских текстильных предприятиях производился широкий ассортимент продукции. Однако производство одежды долгое время оставалось вне промышленной революции: отсутствовали крупные швейные предприятия, выпуск готовых изделий был почти полностью сосредоточен в руках портных. При численности населения города в 1900–1910-е годы от 1,4 до 2,4 млн там трудилось до 15 тысяч портных, как специалистов высшего класса, так и мастеров, обслуживавших малоимущих заказчиков. Во второй половине XIX века наиболее известные петербургские мастерские получили статус «поставщик Императорского двора». Среди них модные дома: «Brisac», «Izambard Chancelau», «Henry», «Госпожа Ольга» и ателье: А.Т. Ивановой, И.Л. Крылова, П.И. Китаева, А.А. Михайлова.

Костюм, который изготавливался в этот период, можно разделить на две группы. К первой относилась одежда, выполненная по индивидуальному заказу, вторая представляла так называемый конфекцион, поступавший в продажу в готовом виде. Подавляющий процент швейных изделий составляли изделия, изготовленные по индивидуальным меркам, это не было уделом людей с

---

<sup>76</sup> РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Д. 84. Л. 1.

нестандартными фигурами и не считалось привилегией обеспеченных заказчиков. Услугами частных портных пользовались даже жители города с небольшим достатком. Разница в качестве и цене заключалась в мастерстве портного, который выполнял заказ, а также в стоимости ткани и фурнитуры.

Помимо изготовления одежды на заказ, многие портные шили некоторое количество готовых изделий. Данная практика существовала даже в престижных ателье. Подобные изделия стоили дешевле изготовленных по индивидуальным меркам. В мастерских практиковалась их подгонка по фигуре уже при покупке. Такую же услугу предлагали крупные магазины, торговавшие конфекцином.

Известный процент одежды в Санкт-Петербурге изготавливался в домашних условиях самостоятельно, в основном с использованием выкройки журналов мод. Модные журналы в это время снабжались выкрочными листами, на которых размещались выкройки востребованных, по мнению редакции, моделей. Кроме этого, предусматривалась возможность за отдельную плату приобрести выкройку любой модели, если ее эскиз имелся в журнале.

Механизацию в швейной отрасли тормозили несовершенство размерных линеек и профессиональных лекал, а также отсутствие машин и приспособлений, которые бы увеличивали производительность труда при сокращении числа работников.

Готовое платье было известно в России с XVIII века. Первоначально данный способ производства одежды касался только военных мундиров низших чинов и не предполагал высокого качества изготовления. В XIX столетии гражданский конфекцион, как и военный, обладал теми же недостатками. Готовое платье плохо сидело на фигуре, поэтому имело репутацию товара для необеспеченных слоев населения. Во второй половине XIX – начале XX века произошли определенные улучшения на этом направлении, целевая аудитория конфекциона расширилась, однако он по-прежнему имел ограниченное распространение. Применительно к женской одежде это были блузы и юбки строгого покроя для первой половины дня, для спорта (в том значении, которое имело слово «спорт», то есть для любой активной деятельности, включая прогулки быстрым шагом). К разряду готовой

одежды могли относиться многие дорожные *манто* и накидки, пелерины, а также ассортимент неглиже. Всю визитную, нарядную, вечернюю одежду было принято изготавливать на заказ.

Во второй половине XIX века появилось большое количество мастерских, занятых пошивом мужской одежды. Их было достаточно, чтобы обслуживать не только высший свет, но и представителей богатого купечества, мелких буржуа и зажиточные слои городского населения. Модели верхнего мужского платья, изготовленные в мастерской Л.П. Михельсона (Симеоновская ул., 5), были представлены на франко-русской художественно-ремесленной и кустарной выставке в Соляном городке в 1899 году<sup>77</sup>. В немалой степени развитию и тиражированию мужской моды способствовало применение в подобных фирмах механической швейной машины, изобретенной еще несколько десятилетий тому назад, но нашедшей применение в изготовлении готовой мужской одежды. В это время, как следствие, в продаже появились различные предметы мужской одежды по более низким ценам. Также по типу западноевропейских примеров, в российских городах открывались многочисленные прокатные ателье, где можно было бы взять на время мужские фраки и другую одежду. Именно в это время, как примета буржуазной дешевой моды, в мужском ассортименте появились съемные детали: манишки и манжеты<sup>78</sup>.

В мужском гардеробе конфекцион занимал больше места по сравнению с женским. Это были костюмы для спорта, охотничьи и дорожные, включая непромокаемые вещи, изделия из трикотажа, кожаные куртки и пальто. Кожаная одежда получила распространение после 1914 года. До Первой мировой войны она считалась спецодеждой шоферов, а с началом войны стала модной по причине того, что кожаные костюмы носили представители прогрессивных родов войск: летчики, танкисты, экипажи броневиков и бронепоездов.

---

<sup>77</sup> О ней см.: ЦГАКФФД СПб. Е 15717.

<sup>78</sup> См. об этом: Ванькович С.М. Эволюция стиля «денди» в мужском костюме // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. 2011. № 1. С. 9–16.

Преобладание мужского конфекциона над женским обуславливалось тем, что размерные линейки изначально разрабатывались для армии, то есть для мужских фигур. Создание женских размерных линеек существенно отставало по времени.

Промышленная революция в швейной отрасли подразумевала отсутствие контакта между портным и заказчиком, следовательно, постепенно в Санкт-Петербурге наблюдался переход к массовому изготовлению одежды. Однако до определенного времени эта тенденция не могла быть осуществлена в полной мере, так как почти единственным средством механизации процесса на тот период являлась швейная машинка, ручная или с ножным приводом.

Как результат, для роста валовых показателей предприятия существовал только путь радикальных преобразований, который предполагал увеличение числа работников, собранных под одной крышей. В этой связи терялся смысл создания швейных мануфактур: и в частной мастерской, и на мануфактуре изготовление одежды включало приблизительно одинаковое количество ручных операций. Оправданным был пошив конфекциона портными-надомниками, которые получали ткани и фурнитуру, и перед которыми ставилась задача изготовить одежду определенной модели.

В адресных и справочных книгах Петербурга-Петрограда 1900–1916 годов упоминается ряд предприятий швейной отрасли, классифицируемых как артели, товарищества и мануфактуры. Многие из них были представлены магазинами, конторами и складами, тогда как производство размещалось в других местах. В конце XIX – начале XX века в Санкт-Петербурге по адресным книгам 1900 года насчитывалось 192 магазина мужской одежды; 155 магазинов нижнего женского белья; 76 магазинов верхней женской одежды; 63 магазина головных уборов; 26 магазинов трикотажных изделий; 34 магазина корсетных изделий; 146 магазинов обуви<sup>79</sup>. Их местонахождение по специализации ассортимента было представлено

---

<sup>79</sup> См.: Весь Петербург на 1900 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. – [СПб.]: издание А.С. Суворина, [1900]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000011479/view> (дата обращения: 04.12.2021).

в Санкт-Петербурге следующими адресами, наиболее крупными из них являлись: «П.Е. Олоф, фабрика белья и петельная мастерская» (Лесной пр., д. 8), «Петроградская механическая фабрика белья» (Ординарная ул., д. 10), производители трикотажных изделий: «Охтенская вязальная и тесемочная фабрика Александра Ивановича Емельянова» (Пороховская ул., д. 34); акционерное общество «В.П. Керстен» (Б. Спасская ул., д. 27); товарищество «Конради и Энгель» (Корпусная ул., д. 28), кожаная одежда: «О.К. Соловей» (Раевская ул., д. 10); «Ф. Оттлие» (Симеоновская ул., д. 5, Вознесенский пр., д. 23), Торгово-промышленное общество Алафузовских фабрик и заводов (Екатерининский канал, д.103), Товарищество парусиновых изделий (Боровая ул., 72), «Товарищество российско-американской резиновой мануфактуры» (ТРАРМ) занимало территорию между Старо-Петергофским проспектом, Обводным каналом, улицами Розенштейна и Ивана Черных.

Помимо мануфактур и фабрик, конфекцион выпускали тысячи мелких мастерских и портных-надомников. Часть их продавала эту продукцию под своей торговой маркой, некоторые исполняли заказы крупных торговых домов. Счет швейным мастерским в Санкт-Петербурге шел на тысячи. Уместно в этой связи упомянуть торговые дома, товарищества и крупные магазины, торговавшие готовым платьем (получая его частично от фабрикантов и от мелких производителей).

Мужской ассортимент: торговые дома «Алекса́ндро-Невский» (Невский пр., д. 184), «Р.И. Берштейн» (ул. Садовая, д. 24), «Девиз» (Забалканский пр., д. 40), «М. Закгейм» (Вознесенский пр., д. 20), «Н.А. Иванов» (Гороховая ул., д. 24), «Иван Иванович Кондратьев с сыном» (Садовая ул., д. 18, Большой Гостиный Двор), «Морис» (Невский пр., д. 43-1), «Московский магазин» (Разъезжая ул., д. 18), «Г. Рыбаков» (Невский пр., д. 69), «Л. Сагалов» (Невский пр., д. 55), «Северный» (Садовая ул., д. 20).

Дамский ассортимент: торговые дома «Берсенева и Ко», «Е.С. Дерябкин и Ко», «Кольцова и Ко», «О.О. Лебская и Ко», «Рутковский и Головин», «Тьер-Матеузов и Ко», «Братья Фридендер», «Я.Г. Якобсон» (Гостиный Двор);

«И. Борткевич и Д. Волоцкой» (Невский Пассаж); «А. Соловьев и Ко» (ул. Михайловская, д. 2-9); магазины «Grand Bazar de confections de Paris» (ул. Михайловская, д. 4), «Confection» (Невский пр., д. 56), «Maison Anglaise» (Невский пр., д. 12).

Анализ адресов торговли показывает, что дамский ассортимент был сосредоточен, как правило, в Большом Гостином Дворе и Невском Пассаже, в то время как торговля мужским ассортиментом не имела определенной локализации. Готовое мужское платье можно было приобрести как на Невском проспекте и примыкавших к нему улицах, так и в районах города, не считавшихся престижными. Кроме того, женское и мужское платье в большом количестве продавалось на городских рынках. Центрами подобной торговли служили Ново-Александровский и Апраксин рынок. В значительно меньшем объеме торговали конфекционным на Петроградском центральном рынке Г.А. Александрова, Дерябкинском, Большом Сампсониевском, Мариинском рынках, рынке купца Ширяева, рынке купца Селезнева, рынке купца Вавельберга. Апраксин и Ново-Александровский рынки были также крупнейшими в городе местами реализации поношенных предметов одежды.

На рубеже XIX–XX веков в Санкт-Петербурге начинает развиваться торговля по каталогам. Пионерами такого подхода были американские и немецкие предприниматели. Наряду с заграничными каталогами конфекциона распространялись и отечественные. Как правило, каталоги издавали крупные универмаги – Пассаж на Невском проспекте и Пассаж у Красного моста на Гороховой улице.

«Большинство российских мастеров долгое время признавали абсолютное преимущество их иностранных коллег и старались подражать им почти во всем. Этому предпочтению способствовал прежде всего спрос общества или публики, ориентировавшейся на европейский эталон качества, ее эстетику и культуру. К концу XIX в. большинство российских ремесленников Петербурга преодолевает эту зависимость от иностранных ремесленников, благодаря особому

космополитичному архетипу петербургского жителя, вобравшему в себя множество черт российского и иностранного происхождения»<sup>80</sup>.

Благодаря государственной поддержке Россия без серьезных потерь перенесла мировой экономический кризис 1900–1903 года. Не стала катастрофой для развития легкой промышленности Санкт-Петербурга и первая русская революция 1905–1907 годов. Началом экономической и социальной катастрофы стала Первая мировая война 1914 года. Промышленность всей страны была переориентирована на обслуживание оборонных заказов. Милитаризованная экономика не могла обеспечивать потребности гражданского населения. В конце 1915 года в стране образовался дефицит промышленных товаров и сырья, росла инфляция, началась полоса рабочих стачек и демонстраций. Переворот в Петрограде в ночь с 24 на 25 октября 1917 года довершил разгром столицы бывшей Российской империи.

### ***5.2. Специфика классицистического стиля в петербургском костюме***

На рубеже XVIII–XIX веков в художественной жизни Санкт-Петербурга с особенной остротой начали проявляться социально-исторические перемены, происходившие в российском обществе. Прежде всего, они касались неудовлетворения существующей действительностью и желания изменить ее; одновременно утверждалось осознание роли русской нации в мировом историческом процессе. В этот период происходила полная интеграция петербургского костюма в контекст европейской моды. Классицистическая мода развивалась в Санкт-Петербурге в изобразительных и пространственных искусствах под воздействием очередного обращения к античности, но с учетом огромного наследия ренессансной культуры.

В искусстве нового времени русский классицизм был периодом определенной категоричности в требовании стилевой чистоты предметно-

---

<sup>80</sup> Цит. по: Келлер А.В. Мост из традиции в современность: цехи Петербурга в эпоху индустриализации – новые перспективы // Вестник Тюменского государственного университета. 2017. Т. 3. № 1. С. 181.



пространственного окружения. Для петербургского общества необычайно важным являлось убеждение в абсолютной ценности античного искусства. Если в других европейских странах возрождение античности происходило через восприятие собственной ренессансной культуры, то в России классицизм открывал эту далекую эпоху опосредованно и на своей территории впервые.

В развитии петербургской художественной культуры классицизм занимает особенное место. В зодчестве и декоративно-прикладном искусстве он развивался последовательно в трех временных периодах. Особенно плодотворно этот стиль проявился в период своего последнего, третьего этапа. Высокий классицизм (ампир) в costume пришелся на первую четверть XIX столетия. Принцип ансамблевости, проблема синтеза искусств и обращение к новым материалам явились основными критериями этого направления (ил. 90). Характерные для архитектуры геометрически правильные планы, логичность и уравновешенность симметричных композиций, строгая гармония пропорций и широкое использование ордерной тектонической системы наглядно проявились в городских панорамах Санкт-Петербурга (ил. 83). Ансамбль как высший градостроительный принцип достиг здесь своего апогея. Архитектурные композиции, выполненные в лучших классических традициях, отличались совершенством методов и приемов, отточенностью форм, соблюдением пропорций, четкостью линий, лаконичностью декора (ил. 84). Интересен такой факт, что художники-современники, изображая панорамы новых ансамблевых пространств и площадей города, рисовали известные здания XVIII столетия эпохи барокко с нивелировкой на существующие минималистические вкусы. Примером такой стилистической интерпретации является здание Зимнего дворца на акварели 1804 года, которое, при всей выразительности декоративного фасада выглядело, вопреки реалиям, классицистическим (ил. 82).

Как писал известный мемуарист Ф.Ф. Вигель (1786–1856): «Счастливо окончив все войны, государь захотел предаться вновь некоторым из прерванных любимых своих мирных занятий. Петербург захотелось ему сделать красивее всех посещенных им столиц Европы. Для того придумал он учредить особый

архитектурный комитет под председательством Бетанкура. Ни законность прав на владение домами, ни прочность строения казенных и частных зданий не должны были входить в число занятий сего комитета: он должен был просто рассматривать проекты новых, фасадов, утверждать их, отвергать или изменять, также заниматься регулированием улиц и площадей, проектированием каналов, мостов и лучшим устройством отдаленных частей города, одним словом, одною только наружною его красотою»<sup>81</sup>.

Для российского классицизма периода ампира в Санкт-Петербурге девизом можно считать суждение великого зодчего К.И. Росси о том, что цель не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций и в их нерушимости, что возможно применить к любому виду архитектонического искусства.

Особая благородная монументальность определяла характер архитектурно-художественной среды классицизма в Санкт-Петербурге XIX века. Элементы интерьера решались в едином стилевом характере, ибо создавались как органические составные части художественного целого. Немногочисленная мебель жестких ампирных форм располагалась по периметру стен. Для придания мраморной монументальности гарнитуры часто покрывали белой краской с позолотой, нивелируя таким образом естественную текстуру дерева. В жилых апартаментах в качестве украшения могла находиться массивная обнаженная скульптура или декоративные вазы в античном вкусе. Строгая линейность анфиладной системы выстраивала жилые интерьеры в подобие парадной галереи, исключая ощущение камерности и уюта. Подобные качества убедительно демонстрировали устойчивые каноны классицизма не только в зодчестве, но и в декоративно-прикладном искусстве, формирующем предметный мир интерьера. В интерьере архитекторы подчеркивали строгую красоту и статичность форм. В предметах внутреннего убранства определяющим был принцип уравновешенности, четкой симметрии и гармонии. В их стилистике можно

---

<sup>81</sup> Вигель Ф.Ф. Записки: В 2 т. Т. 2. – М., 1928. С. 84–85.

отметить некоторую холодность и канонизированность<sup>82</sup>. Предметы мелкой пластики соответствовали заданной эстетике классицизма, уподобляясь большим скульптурным формам. Фарфоровые статуэтки и сервизы гармонично сочетали в своих образах строгий имперский стиль и жанровые народные сцены из крестьянской жизни. Патриотические настроения в обществе после Отечественной войны 1812 года и возрастающее национальное самосознание находили отражение в произведениях декоративно-прикладного искусства. Особенно удачно трактовались фарфоровые женские фигурки в фольклорных сарафанах, напоминающих ампирные драпированные аристократические платья с завышенной талией, вошедшие в это время в светскую петербургскую моду.

Определенная лаконичность присутствовала и в оформлении модного костюма этого периода. Женский костюм в освоении нового силуэта отвергал прежние каркасные формы, которые существовали на протяжении предшествующих четырех веков. Впервые за несколько столетий дамский лиф не подчеркивался корсетом, а прямое платье шмиз напоминало драпированные римские одежды (ил. 86). В своем стремлении к простоте петербургская женская мода отказывалась не только от корсетов, но вопреки климатическим условиям, даже от нижнего белья и обуви. Не случайно современники называли ее «нагой модой».

Внешнее подражание стройному силуэту античной колонны, предполагало современные приемы конструирования с приемами современного кроя и соответствующей технологией обработки. Например, платье могло иметь цельнокроеную полочку, выкроенную по долевой нити из одного полотнища, и более усложненную конструкцию спинки – юбку, собранную из трех расклешенных деталей, завершающуюся удлинненным шлейфом. Плечевой пояс всегда низко декольтирован, а относительно легкая конструкция, при наличии невесомой ткани, крепилась на фигуре за счет фиксирования лифа поясом под

---

<sup>82</sup> Подробно об этом см.: Ванькович С.М. Эволюция костюма в контексте развития архитектурно-художественной среды эпохи (теоретический аспект проблемы) // Вопросы теории культуры: Науч. тр. СПб. гос. акад. ин-та им. И.Е. Репина. Вып. 27. – СПб., 2013. С. 204–211.

грудью. Также могли встречаться варианты подобной формы, но с отрезной фасонной конфигурацией полочки, когда завышенная линия талии подчеркивалась краем, а объем юбки формировался отрезными расклешенными деталями, собранными по центру спинки под втачной пояс и создающими длинный шлейф, о размерах которого свидетельствовала разница длины юбки по спинке относительно переднего полотнища. Пройма в такой модели, обычно оформлялась короткими рукавами, и вся форма, таким образом, более четко фиксировалась в области плечевого пояса и по линии диафрагмы.

Исследуя разнообразный иконографический материал рассматриваемого периода, следует отметить предпочтение петербургскими дамами моделей с рукавами. Если в музейных собраниях встречаются экспонаты с открытой проймой, то многочисленные портретируемые соотечественницы запечатлены на картинах, как правило, в платьях с рукавом. Это, на первый взгляд, незначительное наблюдение свидетельствует о своеобразном прочтении и соответствующем восприятии французской «нагой моды» в Санкт-Петербурге.

Характер используемых тканей способствовал выявлению спокойных пластических линий нового силуэта. Структуры тканей были тонкими и прозрачными, шелку часто предпочитали качественно выработанный хлопок, который быстро распространился благодаря английскому влиянию, и в это время стал популярным в Санкт-Петербурге. В моду вошли легкие драпируемые полотна: *батист*, *кисея*, *муслин*. Как правило, это были гладкокрашенные ткани без декоративного оформления рисунком. А если в модели встречалась отделка, то актуальными можно назвать тональные вышивки, простые кружева и мережки, а также лаконичные бейки и канты (ил. 85). Особенной отделкой нарядных платьев являлась вышивка соломкой – уникальная техника, требующая профессионального умения.

Для этого времени характерно минимальное использование ювелирных украшений в женском костюме. Из них особой популярностью пользовались резные камеи, усиливающие антикизирующее впечатление в целом. Во всех аксессуарах также наблюдались соответствующие изменения. Веера уменьшились

в размерах, перчатки, напротив, стали высокими, перекрывающими линию локтя и заменяющими длинные рукава; в моду вошли меховые *боа*, но фаворитами были легкие драпируемые кашмирские шали. Привезенные Наполеоном из египетской экспедиции, шали Оттоманской империи распространились повсеместно в женском европейском костюме. В начале века их производство было налажено в Шотландии и Франции, а затем в России. Отечественные шали первоначально имитировали модели кашмирские и турецкие, пользовавшиеся большим спросом. Оригинальные русские шали по особой технологии вскоре стали изготавливать на петербургской мануфактуре Настасьи Андреевны Шишкиной. Изделия российских мастериц по своему качеству, сложности узора, уникальному сырью не уступали привозимым образцам, а часто превосходили их. В отличие от импортируемых образцов, эти шали были двусторонними, то есть не имели изнанки. Узор одинаково тщательно выполнялся с обеих сторон, а соединения нитей были незаметны (узелки искусно завязывались внутри), что позволяло свободно драпировать изделие на фигуре.

На первой публичной выставке 1829 года в Санкт-Петербурге шали, платки, дамские сумочки, мужские жилеты и кисеты Н.А. Шишкиной вызвали большой интерес. «Представленные от нее шали и платки не уступали турецким и кашмирским. Публика с удивлением останавливалась перед шалью ценою в 12000 рублей, за которую владелица мануфактуры получила большую золотую медаль. В ее цветах и зеленых листьях было более 60 разных оттенков, а положенная под шаль розовая или голубая материя просвечивала, как сквозь прозрачную кисею. Нить длиной в 4,5 километра весила всего 13 граммов. Знатоки сличали эту шаль с турецкой и отдали ей предпочтение; бухарцы, торговавшие шалями, предлагали Шишкиной высокую цену за ее полотно, чтобы пришить к нему турецкие борта и продавать как драгоценные кашмирские шали»<sup>83</sup>.

Несмотря на высокую стоимость шалей, в Санкт-Петербурге они пользовались особым спросом, став необходимым дополнением к дамскому

---

<sup>83</sup> Цит. по: Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани России XVI – начала XX века. – М., 1999. С. 59–60.

платью в условиях северного сурового климата (ил. 82, 89). Сохраняя легкость и красоту драпировки, модные палантины были достаточно теплыми, их ткали из тончайшего пуха, а для эффектного скольжения по фигуре в углы или кисти шалей (как в далекой античности) вплетали маленькие шарики.

Головные уборы в этот период оказались менее предпочтительными, ибо не способствовали созданию антикизирующего облика (и в древности гречанки и римлянки использовали их крайне редко). Уступая многовековой российской традиции, замужние дамы носили в эпоху классицизма небольшие шляпы. Их форма была достаточно функциональна, а отделка не нарушала общий строй ампирного образа. Ранним проявлением ориентализма в контексте классицистического костюма были головные уборы сложной формы, напоминающие *тюрбаны*. Они предназначались для праздничного наряда и, как правило, богато декорировались. В Санкт-Петербурге к подобным головным уборам, более употребляемым, относился термин «чалма». Сходство с историческим восточным прототипом было чисто внешнее – форма создавалась не приемами драпировки из цельного куска ткани (как в традиционной чалме), а задавалась изначально – по типу шитого и формованного головного убора.

Петербургская мода в костюме эпохи ампира более благосклонно, с точки зрения создания ретроспективного облика, относилась к дамским прическам. Волосы украшались диадемами, перевивались нитками жемчуга; использовались разнообразные шпильки, гребни и сеточки. Особенностью этих причесок являлась базовая профессиональная техника завивки как длинных, так и коротких волос (ил. 80, 86). Прически с вьющимися челками, уложенные на затылке по типу греческого узла, придавали лицу антикизирующий облик. Их названия – «а-ля грек», «а-ля титус» – красноречиво дополняли визуальные образы. Следует заметить, что модные лаконичные мужские прически того времени также формировались из коротко остриженных завитых волос и имели подобные названия.

Обувь к дамскому наряду предполагалась на плоской подошве в тон платью. Ее изготавливали, как правило, из ткани; туфли нередко дополнялись завязками-

лентами по типу греческих сандалий. В собрании отечественного коллекционера Н. Мустафаева хранятся модели исторической обуви рассматриваемого периода, свидетельствующие о форме и декоре дамских туфель по типу «балеток»<sup>84</sup>.

В соответствии с климатическими условиями и в целом, с развитием демократических тенденций, в петербургской женской моде расширился ассортимент плечевой одежды. Из мужского гардероба постепенно были заимствованы английские *спенсеры*, которые первоначально вовсе не напоминали традиционный жакет на подкладке, а повторяли линию лифа ампирного платья с завышенной талией. Этот функциональный мужской ассортимент костюма в женском варианте пытались замаскировать декоративной отделкой. Так линия застежки на полочке смещалась от центра и часто закрывалась рюшем или кружевом, что создавало полную имитацию платья. Тем не менее развитие нового типа дамского жакета – спенсера – требовало иных конструктивных решений, включавших рельефы и подрезы на спинке, нагрудные вытачки на полочке. Драпировка здесь была неуместна, ибо форма (как в мужском костюме) создавалась искусством точного кроя, и для их выполнения стали применять более плотные ткани на подкладке. Длина спенсеров постепенно увеличивалась и скоро эти курточки, благодаря их бесспорным функциональным качествам, стали необходимым дополнением женского костюма<sup>85</sup>.

Параллельно в женском ассортименте появился еще один предмет, заимствованный из мужского гардероба – *редингот*. Здесь очевидно демонстрировался дух практицизма в дамской моде, хотя также следует отметить традиционные приемы их декоративного оформления при определенной ассортиментной новации. Первоначально основным отличием редингота от платья была сквозная застежка на полочке (ил. 87, 88, 89). Подобные модели можно видеть

---

<sup>84</sup> См. об этом: Мустафаев Н. Век 18-й. Костюм и обувь: Альбом. – М., 2021. –295 с.

<sup>85</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М. Эволюция дамского жакета: к вопросу о формировании ассортимента женской одежды в XIX веке // Труды СПб. гос. университета культуры и искусств. 2008. Т.177. С. 35–38.

на камерных портретах петербургских аристократок этого периода, а также в модных журналах 1810-х годов.

Сам факт появления в женской моде новых функциональных предметов верхней одежды весьма примечателен. Это сближало мужской и женский костюм, придавая последнему некоторые черты демократизма и рациональности. Кажущаяся простота женских костюмов этого времени вовсе не означала их упрощения. Как и в петербургской архитектуре соответствующего периода, здесь особенно высоко ценились пропорциональные соотношения общей композиции костюма, пластика линий, логика форм.

Точную и несколько ироничную характеристику дамских костюмов этого периода представляет в своих записках мемуарист Ф.Ф. Вигель: «Что касается до женщин, то все они хотели казаться древними статуями с пьедестала сошедшими. Как бы то ни было, но костюмы, коих память одно ваяние сохранило на берегах Егейского моря и Тибра, возобновлены на Сене и переняты на Неве. Если бы не мундиры и не фраки, то на балы можно было бы тогда глядеть, как на древние барельефы и на этрусские вазы. И право, было недурно: на молодых женщинах и девицах все было так чисто, просто и свежо»<sup>86</sup>. Это, ставшее классическим, определение несоответствия ампирной женской моды петербургскому суровому климату, лишний раз подтверждает мысль о том, что мода часто бывает алогичной.

Учитывая особенности развития мужского костюма на рубеже XVIII и XIX столетий, прежде всего, лидирующий в европейских странах «английский стиль», петербургская мода утверждала новый эстетический идеал сильного пола несколько опосредованно по отношению к антикизирующим образам. Следует отметить факт более раннего приобщения мужского костюма к эстетике и основным принципам романтизма, стилевого направления следующего за классицизмом. Этот факт свидетельствует о том, что мужской костюм в XIX столетии опережал тенденции моды в женском платье.

---

<sup>86</sup> Цит. по кн.: Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII – начала XX века. – Л., 1979. С.13–14.



Культовой фигурой европейской мужской моды рубежа XVIII–XIX веков был Джордж Браммелл<sup>87</sup>. С его именем связывают понятие «дендизма» – проявления нового мировоззрения во внешних формах выражения, прежде всего – в костюме и манерах. Биограф Браммела писал: «его главная черта состоит в том, чтобы поступать всегда неожиданно, так чтобы ум, привыкший к игу правил, не мог этого предвидеть, разсуждая логически»<sup>88</sup>. Так дендизм представлялся Барбэ д'Оревилли – автору книги о Браммеле, написанной в 1845 году, когда он находился во власти идей романтизма.

Дендизм являл собой бунт индивидуального вкуса против общепринятых норм. «У денди явилась причуда носить потертое платье. Это было как раз при Браммелле. Денди переступили все пределы дерзости они вздумали, прежде чем надеть фрак, протирать его на всем протяжении, пока он не станет своего рода кружевом или облаком, они хотели ходить в облаке, эти боги. Работа была очень тонкая, долгая и для выполнения ее служил кусок отточенного стекла. Вот пример настоящего дендизма. Одежда тут не причем. Ее даже почти не существовало больше»<sup>89</sup>.

Это был пример появления моды следующего стилевого направления – романтизма. Костюмы денди, в отличие от «золотой молодежи» Франции, не столько эпатировали публику, сколько демонстрировали пример утонченного вкуса и европейской элегантности. «Брэммель оставался безупречно одетым, но погасил краски своей одежды, упростил покрой и носил ее, не думая о ней»<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Джордж Брайан Браммелл (1778–1840) – английский законодатель мужской моды – родился в семье личного секретаря лорда Норта. Получил образование в знаменитом колледже в Итоне, но вскоре оставил службу в гусарском полку и, поселившись в Лондоне на Честерфилд стрит, в 1799 году стал членом клуба Брукс и удачливым карточным игроком. Также он слыл «главой» лондонских денди. Более 20 лет влияние Браммелла на европейскую мужскую моду было неоспоримо, его наряды слыли легендарными. Многочисленные современники мечтали проникнуть в тайны его гардеробной, но Браммелл отводил личным портным Девидсону и Майеру роль исполнителей своих идей. По существу он был, в современном понимании этого слова, стилистом моды.

<sup>88</sup> Цит. по: Барбэ д'Оревилли. Дендизм и Джордж Брэммель. – М., 1912. С. 29.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Барбэ д'Оревилли. Дендизм и Джордж Брэммель. – М., 1912. С. 65.

В петербургской моде дендизм утверждался не как манера поведения, противопоставляющая себя обществу, но как аристократическое подражание романтической индивидуальности, выраженной посредством костюма. Мужская мода стала развиваться в этом направлении лишь во времена правления Александра I, поэтому новые перемены так впечатляли современников. Приведем один из примеров: «Василий Львович (дядя А.С. Пушкина. – С.В.) мало заботился о политике, но после стихов мода была важнейшим для него делом. От ее поклонения близ четырех лет мы были удерживаемы полицейскими мерами; прихотливое божество вновь показалось в Санкт-Петербурге, и он устремился туда, дабы, приняв ее новые законы, первому привезти их в Москву. Он оставался там столько времени, сколько нужно ему было, чтобы с ног до головы перерядиться. Едва успел он воротиться, как явился в Марфине и всех изумил толстым и длинным жабо (галстук денди. – С.В.), коротким фракком и головою в мелких курчавых завитках, как баранья шерсть, что называлось тогда à La Дюрок»<sup>91</sup>.

Павел I запрещал следовать общепринятым европейским нормам. Например, он исключил из употребления *фрак* как символ революционных французских идей. Хотя фрак – новый функциональный предмет мужского гардероба – впервые появился в первой половине XVIII века в Англии, как костюм для верховой езды. Уже во второй половине XVIII века он стал городским ассортиментом мужской одежды, а в начале XIX столетия в Санкт-Петербурге приобрел такую популярность, что его стали называть «гражданским мундиром».

В 1810-е годы фрак имел форму облегающего силуэта с узкими втачными рукавами; длина его оставалась достаточно короткой, а фасон менялся согласно новым тенденциям моды. Уже в 1820-е годы его длина стала ниже линии колен; талия, наоборот, была завышена, а стояче-отложной воротник обрел максимальный размер. Для этого вида мужской одежды использовались бархат и тонкое сукно темных оттенков зеленого, синего и коричневого цвета. Черные фраки, столь распространенные в Англии и Франции, в первой четверти XIX века в Санкт-

---

<sup>91</sup> Цит. по: Русские мемуары. Избранные страницы 1800–1825 гг. – М., 1989. С. 449.

Петербурге не были приняты и оставались траурной одеждой. Фраки в течение дня надлежало менять в зависимости от ситуации: визиты в первой половине дня совершались во фраке из зеленого сукна; приглашенный к обеду господин должен был явиться в синем фраке; вечерний мужской наряд требовал темных оттенков. Позже и здесь утвердились фраки черного цвета<sup>92</sup>.

Другие составляющие европейского мужского костюма – панталоны и особенно жилет – осваивались в петербургской моде довольно долго. Лишь в конце 1820-х годов они были окончательно приняты в обществе. По мере проявления в мужском костюме строгости и лаконичности кроя предпочтения отдавались сдержанной цветовой гамме и традиционным видам ассортимента одежды.

Верхней мужской одеждой служили шинели (форменные и штатские) – длинные пальто из сукна с отложным воротником и пелериной на утепленной подкладке. Шинель явилась прообразом *каррика* – модного мужского городского плаща, широкого, двубортного, с несколькими воротниками-пелеринами, покрывающими плечи. Их количество доходило до 12, а впоследствии и более. Каррик был заимствован из Англии и просуществовал до 1840-х годов, полностью соответствуя британскому оригиналу в покрое, пропорциях и даже цветовой гамме. По воспоминаниям М.И. Пыляева, известный петербургский мужской портной Руч, демонстрируя модную одежду, нанял двух молодых людей, прогуливавшихся по Невскому проспекту в его изделиях. Один из них был одет в светло-гороховый каррик.

Головные уборы в мужском костюме первой трети XIX века имели строгую цилиндрическую форму с дугообразными полями, что свидетельствует о влиянии рационального английского стиля. Помимо традиционно черных, предпочитали цилиндры светло-серых тонов из шелка, шерсти, соломки или кожи. В это время были известны шляпы-цилиндры с названиями, происходившими от имен популярных личностей. Например, цилиндр де Орсей (высокий с загнутыми

---

<sup>92</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М. Эволюция стиля «денди» в мужском костюме // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2011. № 1. С. 9–16.

полями), цилиндр дагер (низкий с узкими полями), шляпы с низкой тульей и широкими полями ловелас, которые носили только молодые люди.

Примечательно, что, следуя эстетике французских просветителей, пропагандировавших в одежде рациональность и комфорт, в мужском костюме видоизменился домашний халат – так называемый шлафрок, известный в петербургской моде еще с начала XVIII века. Этот вид одежды отличался определенной непринужденностью, но в дворянском быту ткань и отделка для него были не менее изысканы, чем в нарядном костюме. В первые годы XIX века мужские шлафроки выполнялись традиционно из бархата, подбитого контрастной шелковой подкладкой. Их силуэт был свободным, полы запахивались и фиксировались шелковым отделочным поясом, а покрой предполагал шалевидный большой воротник. В Санкт-Петербурге в холодный сезон такой воротник нередко отделявали мехом. Под шлафрок обязательно надевали белую рубашку с традиционно строгим узлом галстука. Позже, в эпоху романтизма, воротники стали приобретать более раскрепощенную форму типа апаш, а галстук напоминал мягкий шейный платок, что в домашней обстановке было вполне логично (ил. 125).

В первые десятилетия XIX века внешний вид петербургских мужчин тяготел к новой демократичной целесообразности и респектабельности. Акценты в мужском привилегированном костюме смещались с декоративно-художественных на конструктивно-технологические. Важным фактором становилось портновское искусство, в котором силуэт создавался нюансами кроя и мастерством изготовления, вопреки нивелированию форм изысканными тканями и украшениями прошлых лет. В этой связи показательны воспоминания современников о том, как выглядели петербургские аристократы. Например, российский денди, поклонник европейской моды П.Я. Чаадаев одевался «можно положительно сказать, как никто. Нельзя сказать, чтобы одежда его была дорога; напротив того, никаких драгоценностей, всего того, что зовут vulgar, на нем не было. Очень много я видел людей, одетых несравненно богаче, но никогда, ни после, ни прежде, не видел никого, кто был бы одет прекраснее, и кто умел бы с таким достоинством и грацией своей особы придавать значение своему платью. Я

не знаю, как одевались мистер Бреммель и ему подобные, и поэтому удержусь от всякого сравнения с этими исполинами дендизма и франтовства, но заключаю тем, что искусство одеваться Чаадаев возвел почти на степень исторического значения»<sup>93</sup>.

Постепенно после 1820-х годов мужской привилегированный костюм, как повседневный, так и нарядный, приближался к новому буржуазному идеалу. Следует отметить, что на протяжении всего XIX века мужской костюм, развиваясь под воздействием иных социальных установок, в большей степени опережал стилистические изменения, происходившие в женской моде, и к середине XIX столетия в определенной мере стабилизировался, опосредованно реагируя на частые перемены, связанные с обращением к тому или иному историческому прообразу. Поэтому для сравнительного анализа и выявления стилистических прототипов в костюме, именно женское платье XIX столетия представляется наиболее интересным, так как оно четко фиксирует малейшие колебания исторического барометра моды.

В это время уже встречались первые примеры проявления в ампирном костюме исторических прототипов и экзотических прообразов. В начале столетия наряду с «греческой» модой в костюме существовала «римская» и «турецкая». Новый эстетический идеал, пришедший на смену классическим образцам, провозгласил отказ от утвержденного ранее единого канона. Обращение романтизма к внутреннему миру со всеми его противоречиями, индивидуализация художественного вкуса и личные склонности, стремление противопоставить свое я историческим катаклизмам эпохи и, в то же время, не удаляться от мира и не быть сторонним наблюдателем происходящих событий – все это привнесло совершенно особый личностный оттенок в жизненное мироощущение современников после наполеоновских войн и Венского конгресса. Средством выражения личности в искусстве и ее самоопределением явилась возможность свободного выбора стилевых форм. Это творческое кредо историзма впервые в России провозгласил

---

<sup>93</sup> Цит. по: Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. – М., 1994. С. 87.

Н.В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени»: «Какая бы ни была архитектура – гладкая массивная египетская, огромная ли, пестрая индусов, роскошная ли мавров, вдохновенная ли и мрачная готическая, грациозная ли греческая – все они хороши, когда приспособлены к назначению строения, все они будут величественны, когда только истинно постигнуты»<sup>94</sup>.

В период историзма значительно возросла роль предметно-художественной среды интерьера. Она формировалась согласно вкусам и пристрастиям заказчиков. Мир окружающих вещей стал той областью материальной культуры, где наиболее быстро, убедительно и с наименьшими затратами, удовлетворялись новые эстетические запросы и индивидуальные настроения представителей различных социальных групп<sup>95</sup>.

Утверждение историзмом равноправия всех «стилей и направлений» в качестве образца для подражания давало неограниченную возможность в оформлении предметного окружения и наполнения интерьеров разнообразными «цитатами» прошлых эпох. Как в архитектуре экстерьера, предметы внутреннего убранства, в том числе искусство костюма, испытывали влияние ретро-стилей: неоготики, неорусского, неогрека, необарокко, неорококо, неоклассики, неоренессанса. Мастера прикладного искусства, таким образом, вынуждены были все чаще обращаться к оригинальным произведениям того или иного художественного стиля, что естественно определяло в те годы научный интерес к таким дисциплинам как история и археология.

В русской архитектуре процесс угасания классицизма наблюдался в 30–40-е годы XIX века. В costume кризис стиля обозначился значительно раньше. Главной причиной этого перелома в обоих случаях явился свойственный XIX столетию «дух практицизма», выразившийся в постановке новых социально-культурных задач.

---

<sup>94</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.8. – М., 1952. С. 56–75.

<sup>95</sup> Подробнее см. об этом: Ванькович С.М. Особенности формирования предметно-художественной среды русского интерьера в переходный период от классицизма к историзму // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 1998. № 2. С. 134–137.

Любопытны в этой связи заметки современников о нецелесообразности использования античного прототипа в архитектуре и в костюме. Но, естественно, критические замечания по поводу костюмов появились значительно раньше, чем подобные высказывания в отношении классицистического зодчества. В дневнике В.Ф. Малиновского (1765–1814) – первого директора Лицея – еще в 1803 году описаны петербургские модники того времени: «Свобода и разрешение на всякие наряды, обрезание волос и кафтанов, возвышение главы мужеской, продление хвоста женского (шлейфа. – *С.В.*), обнажение рук и шей. Молодцы устремились в соперничество красным девам и женам, мужественно решились проколоть свои уши и щеголяют ныне в серьгах с румяными щеками. Росианки одеваются с образца статуй. Кроме обнажения шеи, платье так тонко, что все части тела видны в своей фигуре. Взаимны пожертвования Венере на щет благопристойности»<sup>96</sup>.

В 1831 году Н.В. Гоголь выразил свое возмущение постройками классицизма в статье: «И этою архитектурой мы еще недавно тщеславились как совершенством вкуса, и настроили целые города в ее духе!» А далее писатель задавался вопросом: «Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка? Сколько еще других образов нами не тронут!»<sup>97</sup>.

Эту же тему развил в середине XIX столетия посетивший Санкт-Петербург французский писатель Теофиль Готье. В своих восторженных воспоминаниях он адресовал укор монументальному и классическому облику театров: «Скучное восхищение перед античностью населяет все столицы Парфенонами, более или менее точно скопированными при большой поддержке строительного камня, кирпича и известки. Только нигде как в Санкт-Петербурге эти бедные греческие ордера не имеют такого ностальгически-несчастливого вида. Привыкшие к лазоревому небу и солнцу, они в течение долгих зим дрожат от холода под снегом, который покрывает их плоские крыши. Правда, при каждом снегопаде крыши

<sup>96</sup> Цит. по: Малиновский В.С. [Отрывки из дневника] // Голос минувшего. 1915. № 12. С. 241–242.

<sup>97</sup> См.: Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.8. – М., 1952. С. 56–75.

тщательно чистят, что и является самой лучшей критикой выбранного стиля. Ледяные сталактиты в акантах коринфских капителей?»<sup>98</sup>.

В упоминавшихся записках Вигеля находим подобное отношение к костюму: «Не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно обхватывали гибкий стан и верно обрисовывали прелестные формы; казалось, что легкокрылые психеи порхают на паркете»<sup>99</sup>.

В журнале «Молва» за 1831 год (с некоторым опозданием по отношению к модным тенденциям) напечатан еще более гневный приговор А.И. Герцена уже прошедшей «нагой моде»: «Париж, с бесчувствием хирурга, целое столетие под пыткой русского мороза, рядит наших дам, как мраморных статуй, в газ и *блонды*, отчего наши барыни гибнут тысячами как осенние мухи; а наблюдательный Париж по числу безвременных могил определяет количество первоклассных дур в России»<sup>100</sup>.

В связи с подобными настроениями в петербургском женском костюме к 1814 году почти повсеместно исчезли последние модели антикизирующего характера. Образы других исторических эпох, предвосхищая слова Гоголя, стали определяющим импульсом в этой стремительной перемене вкусов. Важным источником для тех, кто следовал моде, явились, несомненно, европейские журналы мод, отражавшие все современные тенденции.

Во Франции реставрация Наполеоновской империи еще в первые годы XIX столетия обратила европейский придворный костюм к роскошным одеждам монархов прошлого<sup>101</sup>. Ярким примером тому служат костюмы Жозефины и придворных дам во время коронации Наполеона и Жозефины 2 декабря 1806 года.

---

<sup>98</sup> Цит. по: Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Л., 1990. С. 23.

<sup>99</sup> Цит. по: Вигель Ф.Ф. Записки. В 2 т. Т. 2. – М., 1928. С. 21.

<sup>100</sup> Цит. по: Молва. 1831. № 33. С. 111.

<sup>101</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М. Стилистические особенности формирования европейского костюма в период наполеоновских войн // Амбир в России: краткое содержание докладов III Царскосельской науч. конф. – СПб., 1997. С. 81–84.



Роскошные кружевные воротники типа «медичи» и длинные мантии, подбитые горностаем, напоминали королевские костюмы эпохи средневековья и ренессанса.

Следует заметить, что в русском придворном костюме вышитые ткани и сложная отделка присутствовали традиционно. По сохранившимся архивным материалам можно проследить, что во время коронации Павла I в 1797 году впервые появились дамские парадные придворные костюмы, предназначенные для подобного мероприятия. «Его императорское величество, простирая свое внимание вообще на все предметы без всякого изъятия, высочайше указать изволил, чтобы все придворные и другие ко двору въезд имеющие дамы являлись в торжественные по случаю коронации праздники в робах из черного бархата с таким же шлейфом и юбкой из богатой и шитой материи»<sup>102</sup>. Причем костюм и варианты его отделки оговаривались подробно с учетом каждого из сезонов, ибо после коронации подобные наряды должны были стать придворными платьями.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится придворное платье вдовствующей императрицы Марии Федоровны (ил. 91, 92). Его силуэт и покрой в полной мере соответствовали принятой европейской моде того периода. Линия талии, как и полагалось, завышена; облегающий лиф выполнен благодаря конструктивным рельефам и нагрудным вытачкам; рукава короткие буфообразной формы; юбка отрезная, расклешенная по боковым швам, на спинке заложена мягкими складками и оформлена длинным *треном*. Поистине особую роль этому наряду придавала декоративная отделка, которая и выявляла придворный характер костюма. По лифу, рукавам, поясу и низу юбки выполнена рельефная вышивка золоченой нитью и битью, орнаментальный мотив которой полностью заимствован из античности: стилизованные ленты меандра дополнены выразительными иониками и пальметтами. Примечательно, что подол платья кроме массивной вышивки довольно жестко зафиксирован тугим ватным валиком, так называемым *руло*. Такой прием без использования каркаса уже создавал колоколообразный силуэт юбки. При сохранении антикизирующих элементов в отделке, общая форма

---

<sup>102</sup> Шепелев Л.Е. Чиновный мир России: XVIII – начало XX в. – СПб., 1999. С. 422.

костюма развивалась в стремлении к новому силуэту, который, в самом деле, был традиционен в своей историчности.

Постепенная потеря греко-римского влияния в придворном дамском костюме неизбежно привела к распространению этой тенденции в повседневной моде. В женском платье неизменно пока оставалась высокая линия талии. Но сущность всей формы стала принципиально иной. Силуэт приобретал сухую четкую геометричность. Прежде всего, этому способствовало возвращение легкого корсета новой конфигурации, который, не акцентируя линии талии, подчеркивал диафрагму, создавая жесткий лиф. Примером является *кашемировое* платье цвета слоновой кости из собрания ГМЗ «Павловск», датируемое 1820 годами (ил. 98). Здесь очевидно стремление к поискам новой формы, но еще на базе прежнего силуэта. Линия талии завышена, однако широкий пояс, разделяющий лиф от юбки, подчеркивал линию диафрагмы, отчего талия зрительно занижалась, стремясь к естественному месторасположению. Лиф спроектирован четко по фигуре, без мягких драпировок. Линия декольте в этой модели оформлена горизонтально заложенными складками, но последние образованы не свободно задрапированной тканью, а четко зафиксированы (прикреплены стежками) в определенном направлении. Таким образом, плечевой пояс зрительно расширился, чему в еще большей степени способствовал покрой рукава. Короткий рукав усложненной формы имел увеличенный объем в верхней части, для чего по окату выполнялись густые сборки, и он приобретал желаемую буфообразную конфигурацию. Для усиления горизонтали плечевого пояса вырез декольте был отделан кружевом. Фасон юбки построен из расклешенных по бокам полотнищ, образуя искомую колоколообразную форму благодаря расположенным по низу четырем валикам-руло из отделочного бархата. Это один из многочисленных примеров, когда в модели все составляющие: ткань, покрой, декоративные детали и приемы конструкторско-технологического исполнения создавали новый силуэт.

Особенно заметно в женском костюме уже в конце первого десятилетия XIX века усложнение лаконичной формы многочисленными деталями и отделками, что было продиктовано романтическим влиянием. Подобные изменения касались всех

областей материальной культуры и основных видов искусства, но в costume столь явные предпочтения были обусловлены еще и приверженностью петербургских нравов к определенной традиции.

Открытые декольте все чаще дополнялись воротниками, а также прозрачными *шемизетками* (ил. 86) и легкими *канзу*. Как только сократился вырез горловины и увеличилась длина рукава, стали выходить из моды объемные драпированные шали. Их постепенно заменяли косынки-канзу или вошедшие в моду кружевные шарфы (ил. 99).

Во втором десятилетии XIX века появились различные покрои рукавов сложной конфигурации с подчеркнуто горизонтальными членениями. Их фантазийная форма была заимствована в ренессансном costume (ил. 100, 101). Но в большей степени, устав от классицистического минимализма, в петербургской женской моде проявлялось стремление к декоративному оформлению costume. Объемные аппликации из цветов, отделочных тканей и витого шнура украшали подол платья, превращая постепенно юбку прямого силуэта в колоколообразное очертание (ил. 102, 103). При этом талия стремилась занять естественное место, вследствие чего силуэт женской фигуры терял вытянутую прямоугольную форму и медленно превращался в X-образный абрис. В платье из сине-зеленого кашемира юбка расклешена по боковым срезам и расширена широким атласным воланом, по краю завершающимся фестонами. Причем место соединения волана к основной ткани выделено ватным валиком-руло (ил. 99).

Таким образом, в петербургском женском costume в конце 1820-х годов наблюдалась тенденция изменения конструкции силуэта декоративными приемами и методами технологической обработки, что, несомненно, вело к появлению новых форм costume в этот период. Перспективная модная линия силуэта как бы апробировалась на состоятельность, не затрагивая первоначально устоявшиеся модные каноны. Поэтому в недрах существующей классицистической характеристики в дамском петербургском costume уже в первые десятилетия XIX века утверждались новые эстетические требования.

Все чаще в первые десятилетия XIX века форма дамского платья создавалась посредством точного кроя. Фигура не акцентировалась драпировками, а корректировалась благодаря геометрическим очертаниям конструкции, как в мужской одежде. Такая тенденция способствовала определенной общности силуэтов мужского и женского костюма, что существенно отличало последующую моду от прошлых лет.

Постепенно к концу первого десятилетия XIX века большое значение в женском костюме вновь приобрели ювелирные украшения (ил.100). Парные браслеты, массивные серьги, многочисленные кольца явились тем недостающим декоративным аккордом в контексте новых представлений о красоте. Дополнения восточного характера первыми начали проникать в сдержанный антикизирующий костюм. Появились новые украшения для дамских причесок – длинные шпильки и гребни с диадемами, декорированными перьями и стразами, а также фантазийные головные уборы (ил.107, 108).

Необычным нововведением являлись аксессуары из нержавеющей стали. Стальные парюры, цепочки для часов, пуговицы и пряжки дополняли костюм, вытесняя традиционные золотые украшения. Даже платья вышивались серебром и сталью. Не только материал, но и мотивы подобных изделий вызывали ассоциации с искусством средневековья. Строгое классицистическое направление в искусстве костюма постепенно наполнялось новыми романтическими прообразами, которые были связаны с определенными стилями прошлых эпох и экзотических культур.

Проблемы поиска современного стиля в предромантическую эпоху были характерны как для искусства костюма, так и для петербургской архитектуры, поэтому слова немецкого искусствоведа А. Бринкмана в полной мере можно отнести к характеру костюма этого переходного периода: «В истории стилей наступают моменты известного истощения. Классицизм, дохнувший своим рассудочным холодом, в конце концов вызвал протест: против него восстали и чувство, и новая жажда живой формы»<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Цит. по: Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Л., 1990. С. 23.

В первые десятилетия XIX века стремление к наиболее точному историческому прототипу наблюдалось в формировании женского костюма. Когда в европейский классицистический костюм стали настойчиво проникать приметы ориентализма, и античность строго разделилась на греческую и римскую, произошла иная оценка восприятия исторических прототипов, предвосхитив последующие стилистические изменения в моде.

Признавая определенные западноевропейские заимствования в области костюма и, безусловно, следуя им, петербургская женская мода корректировалась в соответствии с национальными традициями, которые выражались в более сдержанных деталях. Климатические условия играли менее важную роль в восприятии костюма, чем этические традиционные нормы приличия.

Петербургская мода в мужском костюме утверждала новый эстетический идеал несколько опосредованно по отношению к антикизирующим образам. Следует отметить факт более раннего приобщения мужского костюма к эстетике и основным принципам романтизма – стилевого направления, следующего за классицизмом. Таким образом, в это время мужской костюм опережал тенденции моды в женском платье.

### ***5.3 Историзм и отражение стилистики эклектичных образов в костюме***

Историзм как стиль обозначился в последние десятилетия XVIII века в недрах классицизма. Отвергая нормативность последнего, новое направление формировалось на основе эстетики романтизма, пронизанной сознанием историчности текущего момента, и, в то же время, – более пристальным вниманием к прошлым эпохам. Эмоции и интуиция, превалирующие над рационализмом в художественных произведениях театра, литературы, музыки, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, утверждали в мировоззрении культ индивидуальных качеств человека над обезличенным общественным укладом имперского государства.

Анализируя причины нарастающего кризиса в архитектуре Санкт-Петербурга XIX века, где одной из важных явилось формирование новых взглядов

на ее функциональный аспект, следует отметить, что опосредованно эта причина воздействовала и на изменение моды в костюме. Причем, мужской костюм был подвержен утилитарным преобразованиям значительно раньше и в большей степени, чем женский. Разные социальные роли в обществе тех и других отражались во внешнем облике. Более выразительный, иногда утрированный характер, представляет стилистическая характеристика дамского костюма периода историзма.

Пафос романтического индивидуализма отразился на формировании эстетического идеала красоты, но в большей степени новая эстетика утвердила иные представления в образе жизни. Писатель, историк и мемуарист С.Н. Глинка в автобиографических «Записках» писал: «Модный московский свет наряду с петербургским, размежевался на два отделения: в одном отличались англomаны, в другом – галломаны. В Петербурге было более англomанов, в модных домах появились будуары, диваны, и с ними начались истерики, спазмы и так далее»<sup>104</sup>. Это сказалось в стремительном изменении костюма. Кроме модных деталей одежды, новые вкусы наблюдались в манере поведения, приемах грима, многочисленных аксессуарах, обуви, что, собственно, и составляет в целом искусство костюма. «Было модным тогда <...> быть бледным, синеватым, зеленоватым, немного мертвенным, если это было возможным. Это придавало фатальный, байронический вид <...>, снedaемого страстями и угрызениями совести»<sup>105</sup>.

Художественные процессы, происходившие в петербургском зодчестве, представлены фундаментальными трудами отечественных исследователей<sup>106</sup>. Передача во внешних чертах разных стилей отличала постройки, появившиеся первоначально в садово-парковой архитектуре. Ими были многочисленные «турецкие» павильоны, «хижины», «руины», «китайские» беседки. Назначение

---

<sup>104</sup> Цит. по: Пыляев М.И. Старый Петербург. – М., 1990. С. 443.

<sup>105</sup> Цит. по: Мерцалова М.Н. История костюма. – М., 1972. С. 145.

<sup>106</sup> См. труды Б.М. Кирикова, Е.И. Кириченко, В.Г. Лисовского, А.Л. Пунина, М.С. Штиглиц и др.

этих сооружений для увеселения и отдыха не выходило за привычные рамки классицистического характера стиля.

В costume, аналогично архитектуре малых форм, признаки нового направления проявлялись также в одежде, предназначенной для подобного отдыха. Вошедшие в моду турецкие бани с мраморными ваннами, будуары для массажа, курительные комнаты требовали и соответствующих костюмов. Основу таких моделей составляли стилизованные восточные наряды, которые были инспирированы ориентальной культурой и предназначались только для соответствующих интерьеров. В мужском ассортименте появился роскошный шелковый халат объемной формы для отдыха и приема гостей. В подобных дамских костюмах исключались жесткие каркасные конструкции лифа и юбки, легкие ткани предполагали цельнокроеные варианты с минимальным количеством швов. Модницы приняли даже прозрачные шаровары *шинтиян*, заимствованные из женского костюма арабской знати.

Эта мода постепенно адаптировалась к новому стилистическому направлению еще в классицистический период. Достаточно одного примера – в портрете Екатерины II-законодательницы кисти Д. Г. Левицкого, чтобы убедиться, как переплетались еще в конце XVIII века в одном costume турецкое и античное влияние, утверждая новый эстетический идеал красоты (ил. 65). Даже модные шали, без которых невозможно представить женский costume эпохи ампира, были восточной новинкой. Из мусульманской культуры заимствовали самый популярный дамский головной убор тюрбан, который дополнялся ювелирными украшениями или перьями из птиц, создавая в зависимости от требований моды всякий раз новый образ.

Историческими реминисценциями эпохи Ренессанса являлись также разнообразные головные уборы: *бальцо*, *береты*, *токи*, которые различались по форме, материалу, отделке и декору.

Дамская обувь в этот период претерпевала также изменения, связанные с обращением к культурам разных стран. Среди моделей 1800-х годов преобладала обувь без каблука с узким носком и характерным фигурным вырезом спереди.

Такая мода на обувь перешла из эпохи ампира в романтический период почти без изменений. Лишь к середине 1830-х годов, когда силуэт женского платья изменился окончательно, в дамской обуви появились невысокие каблуки.

Примеры исторических реминисценций в дополнениях и аксессуарах дамского костюма вторили архитектурным формам. В Санкт-Петербурге первая волна романтизма, наряду с античными мотивами классицистического зодчества, открывала культуру западноевропейского средневековья. Очевидно, что подобные тенденции были восприняты не без влияния Англии, где готическая культура возводилась в своеобразный культ. Новые эстетические идеалы классицизма в демократической Англии трансформировались в рациональный стиль средневековья и готического зодчества.

К началу XIX века романтизм пробудил интерес к прошлому своего Отечества, к его исторической судьбе. В Санкт-Петербурге в недрах официального имперского стиля развивались тенденции подобных направлений – средневековой русской традиции и народной архитектуры. Поэтому вариант создания национального стиля в России, так называемый русский стиль, в архитектуре представлен двумя направлениями: народный и византийский. Примеры первого – разработанный в 1815 году апологетом русского ампира К.И. Росси оригинальный проект деревни Глазово под Павловском (ил. 93). Затем О. Монферран, продолживший тему крестьянского зодчества, в придворной деревне под Царским Селом. Подобные постройки явились первой в истории отечественной архитектуры попыткой решения проблемы национального стиля, пусть несовершенной, но, тем не менее, проложившей путь к последующим, весьма успешным поискам в этой области. Еще во времена Екатерины II «ко двору надевали робы, вышитые золотом, камнями, шелком, с глазетовыми юбками, с длинным, аршина в полтора хвостом или русскими рукавчиками назад»<sup>107</sup>.

Императрица, заботясь о процветании российских мануфактур, повелевала носить московские парчи. В некоторых особо торжественных случаях, как сообщал

---

<sup>107</sup> Цит. по: Пыляев М.И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. – М., 1990. С. 458.



один из современников, «дамы съезжались на все собрания в русских платьях, которые Екатерина II ввела при дворе, и сама иного праздничного наряда не имела»<sup>108</sup> (ил. 94). В подобных костюмах императрица представлена на портретах художников тех лет. В 1790-е годы любимым нарядом Екатерина II были так называемые платья-молдаваны, которые она ввела в моду, подражая национальным костюмам российской провинции (ил. 95).

Наиболее яркое проявление патриотизма, вызванного событиями Отечественной войны 1812 года, выразилось в нравах петербургской аристократии этого периода: «Дамы отказались от французского языка. Многие из них оделись в сарафаны, надели кокошники и повязки»<sup>109</sup>. Женские платья после 1807 года силуэтом невольно напоминали сарафан с завышенной линией талии и трапециевидной юбкой из плотной ткани. Еще большее сходство с русской национальной одеждой в подобных моделях достигалось отделкой: вертикальный пластрон на лифе, имитирующий сквозную застежку, как правило, украшали вышивкой, тесьмой и ложными пуговицами. На портрете княгини М.Ф. Барятинской, где она изображена с дочерью, представлен именно такой костюм (ил. 96). Детские костюмы этого времени нередко выполняли в национальном стиле (ил. 96, 97).

Понятия народного и национального стиля различались как в костюме, так и в искусстве зодчества. Направление в архитектуре, называемое «византийским», появилось после 1820-х годов. Развитие этого стиля реализовывалось в церковном русском зодчестве. Идеологические предпосылки были характерны как для культовой архитектуры, так и для придворного костюма. Но дамские платья в национальном стиле, официально узаконенные императором Николаем I, еще не свидетельствовали о настоящем интересе к народной русской культуре. Отношение к отечественному историческому костюму в эту эпоху было неравнозначным. Обращение к традиционной одежде, которую пропагандировали

---

<sup>108</sup> Цит. по: Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. – Л., 1979. С. 11.

<sup>109</sup> Вигель Ф.Ф. Записки. В 2-х т. Т. 2. – М., 1928. С. 21.

славянофилы, вызывало в петербургском обществе официальное неприятие. Но именно в эпоху романтизма в среде русских писателей (К.С. Аксаков, А.С. Хомяков, С.П. Шевырев) были популярны костюмы средневековой Руси. «С годами, и кажется, с 1833 года, некоторые одели поддевки и отрасли бороды»<sup>110</sup>, – вспоминал Д.Н. Свербеев. В 1840-х годах вновь появилась старинная *венгерка*, восходящая своим покроем к русскому кафтану XVI века. «Помню, что через залу прошел Аполлон Григорьев в новой с иголки черной венгерке, со шнурами, басоном и костыльками, напоминавшей боярский кафтан. На ногах у него были ярко вычищенные сапоги с высокими голенищами, вырезанными под коленями сердечком»<sup>111</sup>. В.Г. Белинский в статье «Русская литература в 1845 году» писал: «Некоторые, говорят, не шутя надели на себя *терлик, охабень и мурмолку*»<sup>112</sup>. Приведенные примеры ностальгических реминисценций были немногочисленны. Дворянский быт в Санкт-Петербурге с XVIII века развивался в строго определенных европейских рамках и правилах. Особенная регламентация сохранялась в отношении внешнего облика и поведения. Поэтому в целом русский привилегированный костюм этого периода соответствовал принятым общеевропейским нормам.

Еще в последние десятилетия XVIII века Англия наравне с Францией утверждала за собой право законодательницы моды, в том числе и в костюме. Возникновение неоготического направления в русском искусстве было связано с англomанией. В костюме этого периода сложно найти прямые аналогии с романским или готическим стилем. Исторический прототип более наглядно просматривался в архитектуре. В Санкт-Петербурге обращение к культуре европейского средневековья носило ассоциативный характер. Интерес к истории и традициям, некий иррационализм мышления, утверждение свободы духа находили

---

<sup>110</sup> Цит. по: Свербеев Д.Н. Записки. В 2 т. Т. 1. – СПб., 1899. С. 520.

<sup>111</sup> Цит. по: Фет А.А. Мои воспоминания. – М., 1983, С. 324.

<sup>112</sup> Цит. по: Белинский В.Г. Петербург и Москва // Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов: (с полтипажами). – СПб., 1844–1845. С. 276.

полное отражение в современной литературе. Исторические романы В. Скотта пользовались в это время большой популярностью.

В архитектурных видах искусства подобные настроения передавались опосредованно. Важным было не повторение оригинала, а ощущение вдохновения от погружения в эту эпоху. Шотландский архитектор А. Менелас (1753–1831) еще в правление Александра I положил начало увлечению неоготикой, создав в парках Царского Села ряд известных сооружений, решенных в виде средневековых замков и башен: Руинные ворота (1821–1827), павильоны Шпатель (1825–1828) и Арсенал (1819–1831) (ил.113). В Петергофе в парке Александрия в 1829 году этим зодчим была возведена церковь Святого Александра Невского тоже в неоготическом стиле (ил.112). Наиболее ярким примером романтизма являлся построенный этим архитектором в 1826–1829 годах Царский Коттедж в Петергофе (ил.114). Здесь зодчий не только нашел образное решение неоготического стиля, но попытался создать архитектурно-пространственную среду по собственному ощущению, развитому на знакомых ему примерах английской средневековой архитектуры XVIII века, которая по существу являлась стилизацией подлинной готики. Разномасштабные объемы, многоуровневые фасады, не повторяющиеся ни в одном ракурсе кровли, создавали в итоге абсолютно лишнее классицистической строгости сооружение. Его лаконичный план нивелировался живописным декором экстерьера. Этому в еще большей степени соответствовал предметный мир интерьера Коттеджа (ил.115).

Новые интерьеры, органически возникающие в таких зданиях, к 1820–1830-м годам составляли небольшую группу. Ибо эти сооружения возникали, как игра-затя, искусственность которой ощущалась современниками. «Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь, все эти великие мира предаются иллюзии жизни, как простые смертные»<sup>113</sup>. Стилизаторский характер подобных построек подтверждался несоответствием их планов структуре подлинных

---

<sup>113</sup> Цит. по: Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XIX века. – Л., 1984. С. 117.

средневековых сооружений, с одной стороны, и их функциональному назначению, с другой.

Ведущую роль в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга, тем не менее, сохраняли за собой классицистические интерьеры. Их внутреннее архитектурное пространство полностью отвечало строгой традиционной планировке зданий. Четкая дифференциация внутренних помещений по-прежнему выделяла комнаты главные и второстепенные, отдавая при этом предпочтение первым в отделке и художественном убранстве. Непременным условием планировки таких интерьеров являлась анфиладная система расположения. В характере пропорций комнат, в их композиционном строе, в немногочисленных декоративных элементах читались традиционные признаки классицизма, которые продолжали существовать в течение довольно значительного времени в общественных и жилых зданиях.

Что же касается внутреннего убранства интерьеров, то они находились в полной гармонии с культом частного человека, с его новыми романтическими идеалами и представлениями о комфорте. Для покрытия полов использовали простые геометрические формы паркетных плиток, все чаще стали появляться небольшие напольные ворсовые коврики. В отделке потолков и стен наряду с искусственным мрамором применяли клеевую и масляную краски. Но в большей степени популярны были бумажные обои или ткани, полностью покрывающие поверхность стен. В расстановке мебели проявлялось тяготение к уютным замкнутым уголкам, что свидетельствовало о стремлении к комфорту в жилых интерьерах.

В рассматриваемый период в жилых комнатах встречались отдельные вещи, стилизованные под готический стиль. Особенно часто такие формы приобретали предметы мебели: ширмы, жардиньерки, этажерки, каминные экраны (ил.116). Характер декора мебели невольно напоминал памятники готической архитектуры. Однако это было внешним подражанием без глубокого проникновения в основы исторического стиля, его структуру и образы. «Могущественным словом Вальтер Скотта вкус к готическому распространился быстро везде и проникнул во все. Еще

не сделавшись великим, он уже сделался мелким: сельские домики, шкафы, ширмы, стулья – все обратилось в готическое»<sup>114</sup>. Увлечение средневековым искусством в николаевскую эпоху также было обусловлено усилением в это время связей между Россией и Германией. Русская императрица Александра Федоровна, немка по происхождению «своим мечтательным, сентиментальным и несколько мистическим настроением, безусловно, оказывала влияние на привитие у нас романтизма, господствовавшего в то время в Германии и нашедшего себе отклик в русском обществе»<sup>115</sup>.

В эпоху романтизма появились элементы каркасного решения женского силуэта, в моду вернулся корсет. Линия талии постепенно заняла естественное место, широкие в области оката длинные рукава и отложные воротники зрительно увеличивали линию плечевого пояса. Прямоугольные пряжки, фестоны в форме зубцов украшали одежду буквально, как в крепостной архитектуре (ил. 117). Декор лифа дамского платья в области декольте горизонтально расположенными лентами и кружевами – *берта* – в российской моде существовал с конца 1830-х по 1860-е годы. Название этой отделки происходило от женского имени, популярного в эпоху средневековья (ил. 120, 138, 140).

Если петербургский женский костюм этого периода разделить на составляющие: силуэт, ткани, вышивка, ювелирные украшения, аксессуары, головные уборы, то, аналогично предметному миру интерьера, узнаваемые прототипы средневековой культуры определились, прежде всего, в дополнениях. Неоготические серьги, колье, пряжки, дамские сумочки и кошельки выполняли каслинские мастера из чугуна. Актуальными в этот период были ювелирные украшения сентиментального характера: плетеные браслеты из волос близкого человека, броши из перьев птиц, медальоны с локоном любимой. Так в романтическую эпоху проявлялось стремление к натурализму. Религиозный

---

<sup>114</sup> С нескрываемой иронией писал Н.В. Гоголь о современном искусстве в статье «Об архитектуре нынешнего времени». Цит. по: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 8. – М., 1952. С. 66.

<sup>115</sup> Цит. по: Бенуа А., Лансере Е. Дворцовое строительство императора Николая I // Старые годы. 1913. №7–9. С. 174.

католический экстаз не столько по содержанию, сколько по форме вошел в моду. В это время встречалось много нагрудных украшений в виде крупных крестов на массивных цепочках (ил. 109). На смену диадемам антикизирующего характера пришли диадемы-короны в стиле средневековья.

Для женских моделей чаще стали использовать плотный шелк и бархат. Разнообразные формы и ритмы цветочного орнамента насчитывали десятки наименований. В цветовой гамме костюмов этого периода тональные нюансы связаны также с историческими ассоциациями. Например, один из популярных оттенков розового цвета назывался «иудино дерево». Позже подобный оттенок стали именовать более прозаично, как цвет розового дерева (теплый апельсиново-розовый цвет среза ствола осины)

Женские прически этого периода формировались с использованием накладных волос, буклей и локонов. Вошли в моду шиньоны. Высокий бант из вощеных волос назывался узел Аполлона (ил.100, 109). Наиболее экстравагантные дамы украшали прическу романской повязкой – *барбетт*, которая спускалась на подбородок, закрывая часть щек (ил.133, 134).

Популярным дамским занятием в этот период было вышивание и вязание *бисером*. Романтическое увлечение многих петербургских аристократок соответствовало духу времени. Они изготавливали, в основном, круглые кошельки, сумочки и небольшие панно. Сюжеты вышивок чаще всего встречались восточные и средневековые, реже – цветочные композиции. Шерстяным *гарусом* по канве вышивали мужские портмоне, подтяжки и даже домашние туфли.

Аксессуары мужского гардероба демонстрировали примеры историзма в большом количестве<sup>116</sup>. Галстуки, шали и ткани в клетку стали модными в этот период благодаря влиянию шотландского костюма. Зимние утепленные халаты напоминали средневековые *упелянды* времени бургундских мод (ил. 122, 125).

---

<sup>116</sup> Подробнее см. об этом: Ванькович С.М. Мужские аксессуары в эпоху романтизма // Мода и дизайн: Исторический опыт – новые технологии: Мат-лы XXI межд. научн. конф. СПб, 2018. С. 6–9.

Приверженцы новой моды носили рединготы приталенными, как в эпоху ренессанса и длинными, как было принято в дамском костюме (ил. 104).

Наряду с кальянами и трубками элементы восточного костюма возродились в дворянском быту и существовали достаточно долго, как ориентальная мода (ил.124). Турецкая *феска* и полосатый, просторный халат – *архалук* (ил. 126) стали неотъемлемым домашним ассортиментом в мужском гардеробе. В первые годы XIX столетия архалук изготавливали с сохранением восточного кроя; надо отметить, что в России полосатые турецкие материи производили в большом количестве и даже экспортировали в другие страны.

Исторические образы мужской моды в XIX веке часто были навеяны именами литературных или драматических героев. Особой популярностью у романтиков вплоть до 1850-х годов пользовалась *альмавива* – плащ широкой формы без рукавов, который иногда называли испанским за трапециевидный силуэт, черный бархатный воротник и обычай драпировать одну полу на плече.

Во времена романтизма идея обращения к различным историческим эпохам реализовывалась в организации маскарадов, которые были необычайно популярны в европейских странах. В Гранд-Опера ночные балы маскарады в это время устраивались почти каждую неделю. Европейская традиция маскарада в XVIII веке медленно приживалась в быту российских дворян, ибо это противоречило глубоким церковным убеждениям. Но в XIX столетии маскарады в Санкт-Петербурге перестали быть замкнутым и почти тайным весельем. Прежде всего, проходили так называемые приватные празднества в Зимнем дворце. Бывали и другие оригинальные затеи<sup>117</sup>. С. Н. Карамзина в письме к своему брату пишет, что при дворе устроен китайский балет, где егермейстер императорского двора М.Ю. Виельгорский выступал главным балетмейстером<sup>118</sup>. Известный по пьесе

---

<sup>117</sup> «Еще забавнее, чем маскарад с переодеванием в павловские мундиры и детские штанишки, был праздник, на котором все присутствующие изображали античных богов и героев, причем женщины изображались персонами мужского пола, а мужчины – женского». Цит. по: Гордин А.М. Пушкинский Петербург. – Л., 1991. С. 79.

<sup>118</sup> Там же.

М. Ю. Лермонтова петербургский маскарад в доме Энгельгардта на углу Невского проспекта и набережной Мойки, был первым в России публичным маскарадом, посещать который могли все желающие по входному билету.

Еще одним примером стилизации являлась эпоха Возрождения. Разновидность неоренессанса в русском прикладном искусстве и архитектуре наблюдалась значительно позже, чем в costume. Уже в недрах существующего классицистического стиля в первые годы XIX века в дамском costume можно встретить элементы моды этой эпохи. Ампирные декольтированные платья стали дополнять стоячими кружевными воротниками «а-ля медичи» или плoеными небольшого размера, которые назывались *фреза* (ил. 89). Характерные для того далекого периода силуэты, формы, цветовые сочетания и фактуры тканей были переняты в петербургском женском привилегированном costume. Под влиянием ретро-стиля важной чертой моды исторического романтизма было укрупнение всех составляющих деталей costume: расширение рукавов и юбки, увеличение размеров воротников и головных уборов (109, 118, 119). Причем за счет объемных рукавов и глубокого декольте в форме «лодочка» горизонтальные пропорции создавали контраст между узкой линией талии, широким плечевым поясом и конусообразной юбкой (ил. 120). Использование накладных плотных валиков, создающих колоколообразный силуэт дамской юбки, являлось не чем иным, как переосмысленная идея исторического *вертюгадена* XVI века. Убедительным подтверждением успешного внедрения новой моды являются сохранившиеся в музеях и частных коллекциях образцы одежды, многочисленная иконография, а также литературные источники того времени<sup>119</sup>.

В эпоху романтического историзма удивительно схожи между собой мужской и женский силуэт costume. Мужчины, следившие за модой, тоже

---

<sup>119</sup> О размере дамской талии Н.В. Гоголь писал в повести «Невский проспект»: «Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение искусства». Цит. по: Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. Т. 3. – М., 1959. С.12.



акцентировали талию, используя утягивающий широкий пояс (ил. 105); покрой рукава создавал подобную линию плечевого пояса, что способствовало выявлению графического X-образного абриса фигуры (ил.104, 106). В истории европейской моды такая идентичность силуэтов встречалась в испанском костюме эпохи Возрождения. Во времена романтизма (по аналогии с Испанией XVI века) культ мужчины приходит на смену галантному женскому XVIII веку, поэтому так часто в поисках исторического прототипа романтики обращались к испанской моде. Колористическая гамма костюмов этого времени унаследовала от испанцев любовь к черному цвету и классическому сочетанию черного, красного и белого в одном ансамбле. Контрастные цвета стали модными не только в тканях, используемых для женской одежды, но повсеместно встречались в мужских аксессуарах и дополнениях (ил. 127, 128).

Прически дамы декорировали итальянскими *фероньерками* (ил. 119, 120, 131) и испанскими гребнями, которые назывались *пеньетта* (121). В качестве украшений в прическу иногда вплетали ярко красные живые цветы, а голову покрывали кружевными вуалями (ил.118, 119, 121). С 1830-х годов машинный способ производства ажурных изделий сделал их доступными большому кругу потребителей. Из кружевного полотна шелковой или хлопковой нити появились также полуперчатки митенки.

В этот период в моду вошли золотые цепочки из эпохи Возрождения «а-ля *жазерен*» (ил.119, 131, 136). В XIX веке вообще, но, особенно в период историзма, наблюдался всплеск интереса к антиквариату. Петербургские мастера досконально изучали технику и приемы изготовления старинных вещей, поэтому в эпоху романтизма ювелирные украшения стали чаще подделывать, что, порой, в еще большей степени способствовало их приближению к историческому прообразу.

Если в моде 1820-х годов доминировали псевдогоthicеские и псевдоренессансные идеалы, то в 1830-е годы появились примеры обращения к стилю барокко. Дамский силуэт копировал фасон двухсотлетней давности, вызывая в памяти героев А. Дюма из «Трех мушкетеров». Линия талии

располагалась на естественном месте, форма рукавов стала еще шире, появились плоско лежащие воротники на закрытой горловине (ил. 110, 111).

Прически, ювелирные украшения, отделка мехом в дамском костюме напоминали персонажей картин Ван Дейка. В середине 1830-х годов вновь вернулись туфли на невысоких каблуках. Это отчасти было связано с изменением положения корпуса вследствие возвращения в моду корсета и широкой каркасной юбки. Также разнообразие обуви было продиктовано укорочением юбки, что подтверждали журналы мод, и современная иконография.

Как и в эклектичной архитектуре, петербургский костюм периода романтического историзма руководствовался методом обращения к какому-то одному из исторических стилей. К концу 1830-х годов мода все чаще возвращалась к историческим прототипам XVII века (ил. 119). Спустя буквально некоторое время, к началу 1840-х годов покрой рукава полностью меняет форму в плечевой области женского лифа: узкий вверху, от линии локтя он завершается небольшими кружевными воланчиками или роскошными откидными ложными рукавами (ил. 131, 132, 137). Юбка, подобно фижмам рококо, акцентировала объем по боковым швам, образуя эффектные разрезы по типу исторических платьев, корсаж делали все более узким (объем талии, в лучшем случае, должен был равняться 40–45 см). Актуальными оставались неоготические прически с уложенными над ушами туго заплетенными косами (ил. 135, 136). Симметричные *бандо*, обрамлявшие лицо, напоминали европейские прически эпохи Возрождения (ил. 138, 140). Ювелирные украшения стали преобладать даже в дневных нарядах (ил. 144, 145).

Верхняя женская одежда в период 1820–1840-х годов развивалась в известных традициях ассортимента предыдущих лет. Это рединготы, спенсеры и различные трапецевидные накидки. В эпоху романтизма появились более экстравагантные наряды, например, *бурнус*, первое упоминание о котором относится к 1830-м годам. От обычного русского салопы новый плащ отличался обязательно белым цветом и двойным воротником, завершающимся углом, к которому крепилась большая белая шелковая кисточка (ил. 167).

Узнаваемый английский стиль в женский костюм внесли аксессуары из клетчатых тканей, ранее используемые только в мужской одежде (ил. 129, 130, 134). Дневные и визитные платья из темного цвета нередко дополняли воротником и манжетами белого цвета (ил. 139). Подобные заимствования не только разнообразили дамский гардероб, но некоторым образом повлияли на формирование новых вкусов и увлечений. Наиболее эмансипированные женщины в это время в дамских будуарах не только пили чай и горячий шоколад, но тайно пробовали курить трубки.

Мужской идеал эпохи романтизма в определенной мере был создан благодаря литературным героям Байрона, Пушкина, Шатобриана, Мицкевича<sup>120</sup>. Становится нормой жить страстями, проповедуя отказ от принятых нравов и устоявшейся морали. Новый внешний облик в этом случае как нельзя лучше передавал изменение мировосприятия, часто утрируя отдельные детали костюма, тем самым, выявляя необходимую остроту и новизну. Темная колористическая гамма – от цвета волос до многочисленных предметов гардероба характеризовала мужскую моду стиля денди. Английская элегантность еще на рубеже веков считалась знаком хорошего вкуса. В европейских странах она стала определять кодовость элементов мужского костюма (ил. 122, 123). Традиционный *сюртук* почти вытесняется фраком, покрой и силуэт которого менялся в зависимости от тенденций моды достаточно часто. Если в 1810-е годы он был облегающим и коротким, а в 1820-е годы – с завышенной талией, высоким воротником на стойке и длиной ниже колена, то 1830-е годы *фрак* носили плотно в талию, часто используя для большей стройности лифа корсет Плечевой пояс расширяли при помощи ватных прокладок, а рукав в области оката имел объемную форму. В 1840-е годы несколько заниженная линия талии приобрела естественное

---

<sup>120</sup> Ю.М. Лотман – известный знаток отечественной культуры – писал: «Романтизм предписывал читателю поведение, в том числе и бытовое. Романтическое поведение в этом отношении более доступно. Оно включает в себя не только литературные добродетели, но и литературные пороки. В романтическом произведении новый тип человеческого поведения зарождается на страницах текста и оттуда переходит в жизнь». Цит. по: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века). – СПб., 1994. С 344.

положение. Плечевой пояс фрака был конструктивно решен в более покатой форме, а рукав стал небольшого объема.

Законодатель мужских мод эпохи романтизма, глава лондонских денди Джордж Браммелл был известен и весьма популярен в Санкт-Петербурге. Он ввел в моду мужские длинные брюки, новые фасоны жилетов и разновидности галстуков, которые стали основным аксессуаром романтического героя. Названия галстуков были вполне в духе времени: «трагический», «по-байроновски», «Вальтер Скотт». Малейшему изменению оттенка галстука соответствовала уже другая форма, способ завязывания узла, что свидетельствовало о важной роли этого декоративного элемента в относительно строгом мужском костюме эпохи романтизма.

Уже с 1820-х годов в Санкт-Петербурге стали носить длинные мужские брюки-панталоны. Это было ново и непривычно после того, как на протяжении столетий у мужчин были штаны короткой длины, не всегда достигающей до линии колена. «В числе многих революций в Европе – писал поэт П.А. Вяземский – совершилась революция в мужском туалете <...> Введены в употребление и законно утверждены либеральные широкие панталоны с гульфиком впереди, сверх сапог или при башмаках на балах. <...> Приезжий Н.Н. явился в таких невыразимых (брюках. – С.В.) на бал к М.Н. Корсаковой. Офросимов, заметя его, подбежал к нему и сказал: «Что ты за шутку тут выкидываешь? Ведь тебя приглашали на бал танцевать, а не на мачту лазить, а ты задумал нарядиться матросом»<sup>121</sup>. В зависимости от тенденций моды конкретного периода, объем и детали брюк менялись: первоначально панталоны были очень узкими и короткими, их заправляли в сапоги или носили с башмаками; затем они достигли щиколотки и перекрывали обувь, закрепляясь под каблуком так называемыми штрипками. В 1830-е годы уже встречались клетчатые панталоны, как знак увлечения историческими романами В. Скотта. И.И. Панаев приписывает себе внедрение в петербургскую моду клетчатых брюк и в мемуарах дает живую оценку

---

<sup>121</sup> Цит. по: Буровик К.А. Красная книга вещей. – М., 1996. С. 40.

окружающих на это нововведение<sup>122</sup>. Несмотря на то, что журналы мод постоянно предлагали шотландский характер орнамента, в петербургском костюме клетчатые ткани использовались весьма ограниченно, чаще это были мужские аксессуары: галстуки, кашне и пледы.

Ассортимент верхней мужской одежды в период 1820–1840-х годов также претерпевал определенные изменения (ил. 123). В пропорциональном отношении укорачивалась длина изделий и уменьшался их объем. Силуэт постепенно становился полуприлегающим, корсеты и шнурованные жилеты выходили из моды. Утвердилась цветовая гамма темных оттенков: оливковый, коричневый, серый и синий. Головными уборами в это время являлись цилиндры с небольшими загнутыми полями.

На фоне сдержанной элегантности в мужском костюме особое значение всегда приобретали дополнения, как незначительные, но очень важные штрихи. Часто они имели экзотический характер: турецкие курительные трубки-чубуки, ориентальный орнамент ткани для жилетов, испанские бакенбарды или шляпы *боливар*.

Романтические тенденции в петербургском мужском костюме проявлялись в соответствии с модным направлением, но к 1840-м годам определяющим фактором здесь оказывалось социальное положение в обществе и та роль, которую начинали играть деньги в капиталистическом мире. С 1830-х годов мужская мода постепенно теряет выраженные исторические реминисценции. Значительно раньше, чем в дамском костюме, здесь наблюдались предпосылки к упрощению и демократизации, как предметов одежды, так и образа в целом. В немалой степени этому способствовала эволюция форменного и военного костюма, которая раньше

---

<sup>122</sup> «Однажды я приехал в департамент в вицмундире и в пестрых клетчатых панталонах, которые только что показались в Петербурге. Я надел такие панталоны один из первых и хотел щегольнуть ими перед всем департаментом. Эффект, произведенный моими панталонами, был свыше моего ожидания. Когда я проходил мимо ряда комнат в свое отделение, чиновники штатные и нештатные бросали свои занятия, улыбаясь, толкали друг друга и показывали на меня. Этого мало. Многие столоначальники и даже начальники отделения приходили в мое отделение посмотреть на меня; некоторые из них подходили ко мне и говорили: “Позвольте полюбопытствовать, что это на вас за панталоны?” - и дотрагивались до них». Цит. по: Пыляев И.И. Литературные воспоминания. – СПб., 1888. С.36.

проходила этапы утверждения практических и функциональных элементов в мужской моде.

Аналогичные явления в это время прослеживались и в архитектуре. Следует отметить в творчестве петербургских зодчих стремление выполнить каждый фасад в определенном историческом вкусе и, соответственно, создать чистый стильный интерьер. Эта тенденция была последовательно реализована в постройках дворцов и некоторых особняков (ил. 141, 142). Ретроспективно воспроизводимые стили – неоготика, неоренессанс, необарокко, неорококо – в отдельных жилых интерьерах были ярким, но достаточно редким явлением в 1830–1840-х годах. Изменение бытовой атмосферы, введение понятий уюта и удобства влияли на планировку жилого дома. Одним из характерных признаков новой структуры был отказ от применения анфиладной системы. Она уступала место более скромным и удобным планировочным решениям. Однако в формировании интерьеров еще долгое время продолжала существовать классицистическая схема. В связи с отходом от прежних приемов оформления пространства, внимание, в основном, уделялось не объединяющему моменту в декоре отдельных помещений, а выделению их различий. Прием контраста применялся при составлении отдельных элементов отделки внутри каждого помещения. Использование этого метода и выделение детали, как компонента декора, наряду с утратой монументальности, способствовали проявлению новой трактовки анфиладной оси интерьеров. Так, сохраняемый архитекторами старый композиционно-планировочный прием оказался вовлеченным в новые принципы решения интерьера.

При проектировании домов частных владельцев особенно весомыми оказывались формирующиеся новые представления о комфорте и индивидуальные запросы заказчиков, касающиеся как утилитарной, так и эстетической стороны построек. В архитектуре этих зданий ярко и последовательно воплотились особенности творческого метода ведущих петербургских зодчих: А.П. Брюллова, А.И. Штакеншнейдера, Г.А. Боссе. Их новации особенно отчетливо выражались в строительстве особняков, которые оказались во многих аспектах ведущими, порою опережающими в своем развитии другие типы зданий. Используя достижения

техники, они разработали более подвижную и удобную планировочную систему, которая не только предоставляла больше комфорта для ее обитателей, но и создавала новые эффекты восприятия интерьеров.

Принципиально иной становилась и система убранства интерьеров, их предметно-художественного мира<sup>123</sup>. Появились различные руководства по оформлению комнат и их обстановки. Предлагалось, к примеру, отделывать танцевальную залу в греческом вкусе, гостиную в новофранцузском вкусе, столовую в византийском вкусе, будуар в стиле помпадур, готический кабинет, спальню китайскую, ванну в восточном вкусе и роскошный садовый зал в помпейском.

Перемены в характере формирования предметной среды этого времени сопровождались принципиальным пересмотром эстетических позиций. Своеобразно понимаемая буржуазная роскошь наряду со стремлением к камерности усиливали декоративную насыщенность интерьеров (ил. 143). Архитектурные детали, превратившись в украшение, покрывали не только стены и потолки, но и предметы мебели, часы, светильники.

Подобный декор встречался и в отделке дамского костюма этого периода. С 1820-х по 1840-е годы романтические тенденции проявлялись разнообразно: ориенталистическое направление и национальные мотивы, черты средневековья и возрождения, образы барокко и рококо. «Большие» исторические стили цитировались в определенной последовательности. Причем воссоздание стилистических прообразов в костюме в период исторического романтизма было неодинаковым. Вначале наблюдалась поверхностная имитация каждого из обозначенных периодов. Например, средневековье в костюме передавалось изображением известных готических архитектурных форм. К концу 1840-х годов в поисках исторических прообразов начали обращаться непосредственно к самому

---

<sup>123</sup> См. об этом: Ванькович С.М. Эkleктичное воссоздание исторических стилей в предметно-художественной среде русского интерьера 1850–1880-х гг. // Дизайн. Материалы. Технология. 2015. № 1. С. 85–89.

историческому костюму конкретного периода, копируя детали одежды и дополнения.

С другой стороны, именно в период 1820–1850-х годов вопрос о функциональном отношении к предметному миру вещей стал особенно актуальным. Утонченные аристократические вкусы в своем развитии нивелировались за счет проникновения во все области социально-экономической и культурной жизни буржуазного сознания, выраженного не только романтическим мироощущением, но также развитием точных наук и новых технологий. Это сказывалось на дальнейшем характере эволюции архитектуры и костюма, в их постоянном дистанцировании от строгого стилистического единства, присущего прошлой эпохе, и в освоении ими нового творческого метода уже на ином уровне. Причем, так же, как и в архитектуре, композиционное решение костюма, выбор материалов, технология изготовления не передавали аутентичность исторического прототипа.

На смену аристократической дворянской культуре с ее элитарностью, пришла новая буржуазно-демократическая культура. Она отличалась определенной гибкостью и универсализмом. Особенно отчетливо новые вкусы и представления проявились в архитектурных искусствах, формирующих предметно-художественную среду.

К 1840-м годам классицизм в костюме как стиль исчерпал себя, и этот процесс был исторически закономерен. Смена эстетических идеалов, потребности жизненных перспектив и новые технические возможности еще в 20-е годы XIX столетия способствовали поискам иных силуэтных форм и декоративных решений в искусстве костюма.

В петербургской архитектуре середины XIX века обращение к приемам и мотивам исторических стилей также определялось принципом умного выбора: появились особняки аристократии и новых буржуа с фасадами в европейских стилях, православные культовые постройки в неорусском вкусе, загородные неоготические и неоренессансные дворцы. Архитекторы выбирали для фасада тот стилевой прототип, который соответствовал функции данного здания и запросам



заказчика. Но достичь стилевого единства «пользы, прочности и красоты» часто не представлялось возможным. Специфика жилого интерьера с его стремлением создать настроение в том или ином стиле привела к появлению массы так любимых современниками различных мелочей. Культ буржуазного благополучия и домашнего уюта проявлялся не только в предметах убранства, но и в занятиях, вкусах, привычках. Предметы дамского рукоделия наряду с престижными фамильными вещами дополняли и без того перегруженный интерьер. С переосмыслением архитектурно-пространственной системы даже дворцовый тип интерьера распадался изнутри. К этому времени в дворцовых зданиях образовались фрагменты пространственных решений, скорее соответствующих типу буржуазного особняка, виллы или богатой квартиры доходного дома.

Изменения, происходившие в области предметного мира, были непосредственно связаны со стремительным развитием художественной промышленности в России, что позволяло к этому времени удовлетворять все возрастающие запросы потребителей и одновременно нивелировало их вкусы. Возникла необходимость в массовом производстве товаров, в выпуске их с помощью машинного оборудования.

Погружением в исторические реминисценции объясняли страсть к приобретению и накоплению многочисленных предметов роскоши, наполнявших жилые интерьеры. К традициям господствующих классов тяготели вкусы богатого купечества, новой буржуазии и городской интеллигенции. Все они, подражая историческим стилям прошлых эпох, причудливо сочетались в социально-неоднородной художественной среде своего времени.

Предметы прикладного искусства создавались также с ориентацией на исторические стили прошлого. К 1870-м годам окончательно сложилась характерная эклектичная система жилого интерьера без признаков единства, с возможностью бесконечного количественного разрастания. Готические ширмы и разностильная мебель для сидения; несогласованный по рисунку и фактуре текстиль для окон и дверей; бахрома, гобелен и штоф, бумажные обои и обилие цветов создавали требуемое эклектичное разнообразие.

Различные направления стилевых поисков формировали совершенно другое отношение к наследию прошлого. На представление о прекрасном ощутимо влиял романтический историзм. С понятием красивое в это время ассоциировалось разнообразное, живописное, красочное. Выражениям эстетических вкусов второй половины XIX столетия наиболее ярко отвечал костюм. Западные исследователи традиционно связывают развитие европейской моды 1850-х годов со вкусами буржуазного двора Наполеона III, акцентируя личное влияние императрицы Евгении, которая пыталась воссоздать в буржуазном Париже придворную атмосферу времен Марии Антуанетты. Особенно привлекательными в ностальгической моде 1850-х годов стали XVII и XVIII века, хранившие память о роскоши французского дворянства<sup>124</sup>.

Источником изучения исторического костюма являлись, как правило, произведения живописи и опосредованно модные исторические романы. Предполагалось, что не только светские дамы должны быть знакомы с романтической литературой, но и портнихи, исполнявшие непосредственно для них новые модели<sup>125</sup>. Подобное отношение к исполнителям костюма в середине XIX века свидетельствовало о возросшей роли профессии дамского портного и его непосредственном влиянии на развитие модных тенденций в костюме. Во второй половине XIX столетия не только в Париже, но и в Санкт-Петербурге создавались первые модные дома и ателье, где работали портные, зарекомендовавшие себя настоящими художниками костюма – кутюрье. Самым известным петербургским модным домом был дом Альбера Бризака «Brisac», который основали выходцы из Франции<sup>126</sup>

<sup>124</sup> См. об этом: Ванькович С.М.: Восприятие стилевых прототипов в европейской моде XIX века // Вестник молодых ученых. 2007. № 3. С. 16.

<sup>125</sup> «Дамы заказывали свои платья предпочтительно портнихам, обладающим некоторой дозой начитанности и знакомым с историей других народов, и те им создавали греческие или турецкие корсажи, польские кофты, китайские тюники, венгерские доломаны и русские амазонки». Цит. по: Дамские моды XIX века. – СПб., 1899. С.146.

<sup>126</sup> Модный дом «Brisac». Адреса: первоначально – набережная реки Мойки, дом 42; 1908 год – Малая Конюшенная, дом 8; 1916 год – Каменноостровский проспект, дом 24. Шифр двух типов: на белой атласной или муаровой ленте одного из них золотом напечатано: A. Brisac / St.

Отличительной чертой 1850–1860-х годов в петербургском женском костюме стал каркасный силуэт – лиф, затянутый в жесткий корсет, и очень широкая юбка на *кринолине*, который был поэтапно возвращен из эпохи Ренессанса. В поисках альтернативы большому количеству нижних юбок, в 1840-е годы были предприняты попытки создания такой юбки из плотной льняной ткани, простеганной для формоустойчивости конским волосом. Затем стали использовать металлические обручи, соединенные по вертикали кожаной лентой, и эта каркасная конструкция стала называться кринолин. Благодаря этому нововведению в середине XIX столетия (как и сто лет назад в 1750-е годы) ширина юбки внизу достигала максимальных размеров. В ее декоративном оформлении ясно прослеживалось подражание XVIII веку.

Сочетание разных направлений и стилистических прообразов было характерной чертой моды в женском костюме середины и второй половины XIX века. Но художественные принципы построения костюма не воспринимались современниками как перегруженность формы, столь же модной, как и в интерьере рассматриваемого периода. Соединяя в одном костюме различные исторические стили и тенденции, в петербургской женской моде все чаще менялись ориентиры и направления, демонстрируя наступление эклектичной эпохи. В немалой степени

---

*Petersbourg*, на втором изображена та же марка с гербовым щитком слева. В 1855 году Лазарь Бризак, прибывший в Санкт-Петербург из Франции, открыл в столице торговый, а затем модный дом, который, спустя три десятилетия, передал своему сыну, известному к тому времени модельеру Альберу (иначе – Августу Лазаревичу) и его супруге Валентине (или Валентине Викторовне), урожденной Эманс де Риклес. В 1890–1910-е годы модели модного дома Бризак имели широкую известность и были столь популярны, что владельцы были удостоены почетного звания «Поставщика Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны». Согласно высочайшему повелению, дом высокой моды «Brisac» мог обслуживать только представительниц императорской фамилии. Исключение составляли лишь две знаменитые артистки – Анна Павлова и Анастасия Вяльцева. К началу 1914 года Альбер и Валентина Бризак передали семейное дело своему сыну Рене (1885–1953), родившемуся в Санкт-Петербурге. Его имя значилось уже как поставщика Высочайшего двора обеих императриц. Однако из-за начавшейся Первой мировой войны и последовавшей за ней Февральской революции 1917 года руководством модного дома Рене Альберович занимался непродолжительное время. В его отсутствие домом руководила жена – Ядвига Александровна Трейден, старшая дочь крупного петербургского ювелира. Не видя перспективы развития семейного бизнеса в новой России, семья Бризак, проработавшая в Санкт-Петербурге свыше сорока лет, постепенно свернула свой бизнес и весной 1918 года вернулась во Францию, что стало концом одного из самых известных модных домов в России.

поиски нового эстетического идеала провоцировались техническими и научными новшествами и непреложными правилами производства и сбыта сырья. На дамское нарядное платье в это время затрачивали более 15 метров ткани, причем отделки были также многочисленны. Легкие кринолины несли на своей каркасной металлической основе каскады воланов и кружев, оборок и рюшей. Такая мода отвечала бизнес-планам текстильных мануфактур, которые получали хорошие прибыли от продажи тканей. Научные достижения в области химии нашли отражение в производстве и отделке новых материалов. С появлением в 1850-е годы анилиновых красителей изменилась колористическая гамма тканей. Это открыло большие возможности перед текстильной промышленностью, и одновременно нивелировало неподражаемые аристократические вкусы. Внешний вид тканей, их рисунки часто имитировали структуры шелковых брокателей прошлых веков, боярские золотные парчи, узоры рококо или экзотические персидские мотивы. Имитация ограничивалась, как правило, подбором рисунков, ритмом раппорта и определенным цветовым решением. Поэтому столь популярной становится такая отделка тканей, как печать узоров или набойка. Традиционно набойка в России была высокого качества, что позволяло выпускать тонкие ситцы по внешнему виду напоминающие шелковые полотна. Ситцы в это время перестали играть роль лишь интерьерных тканей, они с успехом использовались для изготовления дамских платьев. «В инвентарной описи гардероба княгини З.И. Юсуповой за 1856 г. насчитывалось до 120 образцов ситцев для шитья платьев. Часть из них, очевидно, вышедшие из моды, княгиня дарила своим приближенным, о чем имеются пометки в описи»<sup>127</sup>.

Во второй половине XIX века с активным внедрением в текстильную промышленность механических методов изменился процесс производства тканей и усовершенствовался их ассортимент, что стимулировало расширение количества предметов и назначения одежды. Большое распространение в дамском костюме по-

---

<sup>127</sup> Цит. по: Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани России XVI – начала XX века. – М., 1999. С. 46.

прежнему имели трапециевидные накидки (подобную форму диктовал силуэт платья). Но изменился их декор и, соответственно, название<sup>128</sup>. После исчезновения кринолина во второй половине 1860-х годов в женском костюме стали использоваться все варианты верхней одежды полуприлегающего силуэта<sup>129</sup>. Это разнообразило женский ассортимент и приближало его к более практичному гардеробу. В городской женской моде ассортимент плечевой одежды представлен разнообразными покроями коротких жакетов<sup>130</sup>. Подобные изделия выполнялись на подкладке и имели сквозную центральную застежку, что свидетельствовало об их функциональности. Конструкция жакетов лишь отдаленно напоминала прототипы исторических одежд, но декоративная отделка и название в большей степени были заимствованы из другой эпохи и что закономерно – часто из мужского костюма. Модель дамского жакета (1860) из собрания Государственного Эрмитажа выполнена из серого шелка на теплой стеганой ватной подкладке (ил. 168). Силуэт и пропорции соответствуют форме платья, на которое предполагалось его надевать – максимально расклешенный по боковым швам и укороченный. Центральная сквозная застежка на две пары пуговиц и воздушные петли имитирует старинные *бранденбурги*, а отделка фестонами низа изделия, горловины и рукавов напоминает зубцы средневековой архитектуры, аристократические плащи периода версальских мод, а также мужские военные камзолы XVII века.

Отечественная иконография рассматриваемого периода представляет многочисленные портреты петербургских аристократок, которые демонстрируют развитие костюма разных исторических стилей. Интересна в этой связи оценка

---

<sup>128</sup> Мантильи, *ротонды* и манто в описании журналов мод назывались: «трубадур», «изабелла», «москвитянка», «кукарача». Бурнусы, появившиеся еще в 1830-е годы, во второй половине столетия также получили экзотические наименования: «али-баба», «альгамбра». Их стали выполнять не только из белого сукна, но использовали бархат и шелк различных цветов.

<sup>129</sup> Летнее пальто «помпадур», длиннополое приталенное «петр великий», из светлых тканей с широкими рукавами «лалла рук».

<sup>130</sup> «*Казакин*», заимствованный в историческом русском костюме; «*денис*», в основе которого лежала гусарская форма времен Отечественной войны 1812 года; «*баскинья*» – испанский вариант облегающего лифа.

внешности петербургских дам французом: «Что касается туалетов, то русские женщины очень элегантны и еще большие модницы, чем сама мода. Кринолины так же широки в Санкт-Петербурге, как и в Париже, и на них великолепные ткани. Бриллианты сияют на прекрасных плечах очень декольтированных дам, а на запястье бывает надето несколько золотых браслетов с плоскими цепочками, сделанных в Черкесии на Кавказе, и в туалете дамы единственных свидетелей того, что вы находитесь в России»<sup>131</sup>. Особенно часто исторические прообразы узнаваемы в прическах, украшениях и аксессуарах (ил.146, 147, 148, 149, 150, 158). Произведения ювелирного искусства в это время женщины использовали максимально, часто не заботясь о стилистическом единстве отдельных предметов (ил. 157). Во второй половине XIX столетия мужчины почти не носили украшений, но многие из них были настолько богаты и тщеславны, что превращали женщину в витрину собственного материального благополучия. Записки современников содержат описания подобных дамских украшений на балу<sup>132</sup>. Парюры создавали в стиле ренессанса, когда ожерелья состояли из нескольких нитей крупного жемчуга, объединенных фермуаром со вставкой из крупного самоцвета, или представляли собой кольцо из круглых жемчужин с подвесками грушевидной формы, так называемыми панделоками (ил.151). Золотые браслеты были неизменным дополнением в это время, их носили обязательно на обеих руках (ил. 151, 157). Невзирая на эклектизм эпохи, законы этикета в ювелирных украшениях для петербургских женщин были в это время незыблемы. В дневное время дамам полагалось носить украшения из непрозрачных полудрагоценных камней: опалов, бирюзы, кораллов, ониксов. И только в вечернее время замужние дамы дополняли

---

<sup>131</sup> Цит. по: Готье Т. Путешествие в Россию. – М., 1990. С. 113.

<sup>132</sup> «Женщины шествуют под перьями, цветами, бриллиантами, скромно опустив глаза или блуждая ими с видом совершенной невинности. <...> Не подумайте, однако, что женщины просто одеты! <...> Эти букеты на юбке из тарлатана или газа прикреплены бриллиантовыми булавками, эта бархатная лента пристегнута камнем, который, можно подумать, взят из царской короны. Что проще белого платья из тафты, тюля или муара с несколькими жемчужными гроздьями и прически к нему: сетка из жемчуга или две-три нитки жемчуга, вплетенные в волосы! Но жемчуг стоит сто тысяч рублей, и никакой искатель жемчуга не принесет более круглых и более чистых жемчужин из глубин океана!». Цит. по: Готье Т. Путешествие в Россию. – М., 1990. С.118, 119.

свои роскошные наряды драгоценными парюрами, которые включали граненые прозрачные камни: бриллианты, сапфиры, рубины, изумруды, топазы и крупный жемчуг.

Обувь второй половины XIX столетия часто повторяла форму XVIII века, но это не исключало декоративной отделки в других исторических стилях. В коллекции Государственного Эрмитажа находятся десятки пар обуви, принадлежавших императрице Марии Федоровне. Почти все ее туфли дополнены фильдеперсовыми чулками в цвет обуви. Как правило, дамская обувь изготавливалась из ткани или тонкой замши в цвет основного наряда (ил.169, 170, 171)

В прическах 1860-х годов прослеживалась испанская и итальянская мода эпохи Возрождения. Волосы закрепляли сеточками, украшали кружевами и цветами (ил.151, 157). Валики над висками в 1860-е годы напоминали прическу XVI века «Мария Стюарт». В 1870-е годы с изменением силуэта в женской одежде меняется и форма прически: вертикальные локоны в сочетании с бантами и буклями эффектно располагали на макушке. Вошедшие в моду короткие челки в среде петербургских аристократок были редким явлением, они приобрели популярность у дам полусвета. Но эта мода была столь актуальна, что постепенно стала распространяться и среди представительниц высшего сословия (ил. 174).

В соответствии с формой причесок появлялись и новые головные уборы. В 1850-е годы соломенная шляпа «памела», с большими полями и высокой тульей, украшенная цветами, была возвращена в моду из XVIII века вместе с именем героини С. Ричардсона. В 1860-е годы в дамскую моду возвращается съёмный капюшон в восточном вкусе с двумя длинными концами, драпирующимися вокруг шеи – *башлык*. Он украшался рельефной тесьмой и шелковыми кистями: «башлыки вошли во всеобщее употребление; их надевают теперь и на бал»<sup>133</sup>. Вскоре этим термином стали также называть любые экстравагантные накидки с капюшоном.

---

<sup>133</sup> Цит. по: Модный магазин. 1863. № 23. С.278.

Особенным дополнением дамских платьев рассматриваемого периода были кружевные покрывала, которые вошли в моду как интерпретация европейского костюма эпохи Ренессанса (ил. 149, 159, 160, 166). Испанские *мантильи* и венецианские *фаццуоло* были черного цвета, выполненные вручную в технике вязаного или шитого кружева. С внедрением машинного производства ажурные ткани стали более доступны, но проявлением хорошего вкуса считались изделия, выполненные в ручной технике.

Историзм с его постоянным обращением к прошлому присутствовал во всех нововведениях. Кринолины стали подвижными и воздушными, образуя подобие абажура или столь популярных металлических конструкций в архитектуре того времени (ил.164). Даже домашние утренние платья предполагалось носить на кринолине (ил. 165). Каркасная форма юбки постоянно менялась, варьируя объемы и акценты. Так называемый малаховский кринолин по силуэту буквально напоминавший пологий склон исторического кургана, имел вертикально отвесную линию полочки и активно концентрированный объем на спинке (ил. 161, 167, 168). Вследствие такого акцента на юбке слегка завывшали линию талии, что усиливало эффектный абрис всего силуэта в целом. Это было отчасти продиктовано требованиями удобства, но каркасная конструкция уже была обречена. Исчезновение кринолина из употребления продиктовано соображениями практичности, нового ритма и образа жизни в последующие годы XIX столетия. «Наблюдая за туалетами в театрах: Итальянском и Оперном, можно утвердительно объявить о падении кринолина. <...> Стальные пружины у юбок нанесли ему окончательный удар, и в то же время сделались предметом общего смеха у всех женщин умных и со вкусом»<sup>134</sup>.

В 1870-е годы Ч.Ф. Ворт<sup>135</sup> предложил новый силуэт в дамском костюме посредством такого нововведения, как турнюр. И, как замечает исследователь

---

<sup>134</sup> Цит. по: Мода. 1856. №23. С. 184.

<sup>135</sup> Чарльз Фредерик Ворт (1825–1895) известный французский модельер английского происхождения, основал первый модный дом в Париже в 1857 году.



Р.М. Кирсанова, его первое название «giron-tournure-imperiale» указывает на то, что источником идеи турнюра являлся придворный костюм Марии-Антуанетты. Эта сложная конструкция с различными вариациями оформления юбки просуществовала в петербургской моде вплоть до конца 1880-х годов. Драпированная юбка с турнюром и тренем дополнялась удлиненным лифом на корсете и кареобразным декольте, явным подражанием XVIII веку (ил. 162, 163, 174). Корсеты «кираса» доходили до линии бедер, что не позволяло их владелицам сидеть прямо. Они полулежали в креслах, демонстрируя непринужденность. Эта поза была обусловлена сковывающим стан низким корсетом и турнюром. Поэтому появилась мебель новой мягкой формы для сидения, которая получила название кутаная (кресло «жаба» или шезлонги по типу «рекамье»). Это была следующая волна обращения к стилю рококо в петербургской моде, получившая название «третье рококо».

Несмотря на то, что большинство крупных парижских модных домов имели своих представителей в Санкт-Петербурге, многие дамы предпочитали заказывать наряды у Ворта, который исполнял платья для именитых петербургских модниц из семей Трубецких, Бярятинских, Шуваловых, Бобринских. Его клиентками также были три российские императрицы. Русские, приезжая в Париж, постепенно начали оказывать влияние на французскую моду: «Некоторые из фантастических корсажей украшаются бранденбургскими и вышиваются толстым шнуром, расположенным бантами и кругами. Это так называемый нами парижанами русский вкус (*genre moscovite*), который в настоящую минуту пользуется у нас огромным успехом»<sup>136</sup>.

С середины 1870-х годов женская мода за пристрастие к различного рода басонным украшениям получила название «обивочный стиль». Наряду с традиционными воланами, оборками и рюшами (ил. 176), в это время самыми популярными отделками становятся круглые помпоны из бархата и массивная бахрома (ил. 162). Дамское бальное платье 1870-х годов, принадлежавшее

---

<sup>136</sup> Цит. по: Мода. 1856. №23. С. 184.

Т.А. Юсуповой, выполнено из белого фая<sup>137</sup>. Лиф в форме жакета с клиньями баски напоминает отделку мужского костюма эпохи Возрождения (ил. 177). Горизонтальные и вертикальные членения юбки изобилуют разнообразными тканями: фантазийная драпировка и воланы из тюля, *плиссе* из шелка, банты цвета шафран из атласа. Кроме этого, овальное декольте украшено пухом марабу и искусственными цветами. Не менее интересны модели этого периода, запечатленные на парадных портретах. Графиня В.С. Зубова на полотне К.Е. Маковского изображена в платье, инспирированном прототипами трех эпох: ренессанса, барокко и рококо (ил. 175). Наряд княгини Екатерины Юрьевская в необарочном дворцовом интерьере изобилует элементами рококо: кружево блонды с отделкой «фалбала», плиссированные оборки, банты и атласные ленты (ил. 178). Но следует отметить, что, несмотря на определенную перегруженность отделочными деталями, характеризующее дамский костюм этого времени, единство образного решения сохранялось в лучших моделях известных кутюрье, как в Париже, так и в Санкт-Петербурге. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся два маскарадных платья в стиле эпохи Возрождения, выполненных в модном доме А.Т. Ивановой<sup>138</sup>. Ткани (бархат и плотный шелк) близко к оригиналу создают силуэт венецианского женского костюма с двойной юбкой, лифом-корсажем, завершающимся характерным шнипом на линии талии и облегающей формой рукава с объемным буфом в области оката. Вставки отделочной светлой ткани создают иллюзию ренессансных разрезов-*шикетад*.

<sup>137</sup> Модный дом Мари Нуарель («Marie Noire») находился по адресу: Мойка, 40 (?). Марка модного дома напечатана на белой шелковой ленте диагонального переплетения золотой краской: *MARIE NOIRE Modes, robes St Petersburg*. Модный дом «Marie Noire» существовал в Санкт-Петербурге в 1860–1870-е годы.

<sup>138</sup> Модный дом Авдотьи Трофимовны Ивановой находился по адресу: набережная Фонтанки (у Чернышева моста), дом 66–7, квартира 16. Шифр фирмы двух типов напечатан золотом: *МОДЫ и ПЛАТЬЯ / А.Т. ИВАНОВОЙ / С.ПЕТЕРБУРГЪ* и *Поставщица Двора Его Императорского величества Иванова. Моды и платья. С. Петербурге Фонтанка у Чернышева моста, д. 66–7., кв.16, телефон N 2234*. В центре текста изображение гербового щитка, по сторонам – медали.

Модный дом Авдотьи Трофимовны Ивановой, с 1898 года имевший звание «Поставщик Высочайшего двора», специализировался на ассортименте дамского костюма и исполнении заказов столичной аристократии. На рубеже XIX и XX вв. пользовался большой популярностью, его модели неоднократно отмечались медалями престижных выставок.

В большинстве случаев отсутствие конструктивности, сложные линии, соединение в одной модели отделки различных видов свидетельствовали о вырождении этого направления в моде (ил. 181). Поиски нового образа были актуальны на всем протяжении 1880-х годов (ил. 179, 180).

Во второй половине XIX века в мужском костюме утвердилась определенная демократизация облика: силуэт стал более лаконичным, формы подчинились целесообразности и практичности, декоративные отделки уступили место элегантным аксессуарам и дополнениям. Стабилизировался по назначению и применению ассортимент городского мужского костюма. Цветовая гамма исключала яркие тона, предпочтительным был черный цвет и все темные оттенки. Исключение составляла лишь летняя одежда, она допускалась светлых тонов. «Вместе с карнавалом 1850 года исчезли последние цветные мужские костюмы; с этого времени воцарилось монотонное однообразие, и некрасивые черные фраки и сюртуки царствуют до сих пор»<sup>139</sup>.

В последние десятилетия XIX века на развитие мужской моды существенное значение начал оказывать спорт и новые достижения в медицине. Увлечение спортом способствовало распространению более свободного силуэта в мужском костюме, удобной обуви и функциональных деталей одежды. В мужском гардеробе 1870–1890-х годов окончательно утвердился комплект, состоящий из брюк, жилета и пиджака. Первоначально в Санкт-Петербурге демократичному пиджаку предпочитали традиционный сюртук или визитку, но впоследствии так называемая пиджачная пара стала наиболее распространенной, и подобный ассортимент стал основой мужского костюма на долгие десятилетия (ил. 172, 173). Исторические ретроспекции во второй половине XIX века лишь в незначительной степени коснулись мужской моды. Это примеры использования костюмных тканей в мелкую клетку и узкую полоску, которые традиционно пришли из английской моды, варьирование формы воротничка рубашки и способов оформления галстучного узла.

---

<sup>139</sup> Цит. по: Дамские моды XIX века. Историко-художественная монография о женских нравах и вкусах. – СПб., 1899. С. 159.

Традиционные мужские стрижки дополняли облик делового человека. Однотипные прически разнообразились бородой и усами, которые формой и названием напоминали конкретные исторические прообразы. Небольшая бородка-эспаньолка, типичная для испанского ренессанса, подковкой «а-ля Генрих IV», длинные пышные усы в подражание королю Италии Виктору-Эммануилу, бакенбарды и, наконец, длинные бороды и усы, введенные в моду русским императором Александром III. Определенная эклектичность могла наблюдаться также в аксессуарах и немногочисленных мужских ювелирных украшениях (трости, часы, портсигары).

Индустриальная революция во второй половине XIX века не оставила без внимания искусство создания костюма. Кроме использования швейных машин, это были: пружинные кринолины и турнюры, цилиндры «шапокляк», складные лорнетты, зонты, саквояжи, пенсне, а также застежки-молнии, эластичная резиновая тесьма и крючки для обуви. В сочетании с такими промышленными новинками, как анилиновые красители, целлулоидные воротнички и корсажные косточки, они постепенно подготовили условия для упрощения предметов женского и мужского гардероба. Для новых видов городского транспорта и модных путешествий дамское платье стало короче и лишилось тrena. Когда длина юбки открыла ноги до щиколотки, изменилось отношение к обуви, ее стали производить более разнообразной. Для улицы предназначались ботинки на шнурках, с резинками или на пуговицах, однако, вечерняя обувь (как и бальные платья) не претерпевала таких изменений.

Демократическая линия в женской моде, пребывая в противостоянии традиционному каркасно-корсетному силуэту, в последние годы XIX столетия стремилась занять прочное положение. Примеры цельнокроеных вариантов платьев встречались в дамском петербургском костюме все чаще. Такой покрой назывался «принцесс» и впервые был предложен Воротом. Но даже при этой конструктивной новации платье предполагало корсет, имело рукава, по форме своей восходящие к эпохе романтизма: буфообразные, значительно расширенные в верхней части оката. В это время дамские модели строго дифференцировались по

назначению и применению. Платья повседневные (визитные, для улицы и путешествий) отличались от обеденных и от вечерних нарядов (бальных и театральных) в основном, по выбору материалов и использованию отделки. Существенных изменений в форме и силуэте одежды не происходило, так как обязательной принадлежностью дамской моды этого периода по-прежнему оставался корсет. Бальное платье для великой княгини Елизаветы Федоровны, выполненное в петербургском модном доме «Brisac» датируется 1897–1898 годом (ил. 188). В его крое и отделке нет элементов новой моды: белый шелк атласного переплетения, юбка со шлейфом, вышивка в виде гирлянд из лент и бантов в стиле Людовика XVI.

Феминизм в Санкт-Петербурге развивался медленно, но наиболее радикально настроенные женщины пытались реформировать быт, образование и костюм. Такое мировосприятие было характерно для первых отечественных эмансипанток: Авдотьи Панаевой, Апполинии Суловой, Марии Трубниковой, Надежды Стасовой. Передовые умонастроения сказались и на формировании иного эстетического идеала красоты. Этические и моральные устои в области модных предпочтений, таким образом, уже не ограничивались именами обворожительных фавориток или коронованных особ. Вдохновением для новых модных тенденций могли служить весьма противоречивые примеры. Например, образ итальянского революционера и общественного деятеля Джузеппе Гарибальди запечатлен в модной форме дамского головного убора в виде арабской шляпки из итальянской соломки – *гарибальдийке*. Но наибольшее предпочтение получила красная блузка прямого силуэта с маленьким отложным воротником и манжетами, также именуемая гарибальдийкой (ил. 183). Причем, мода на нее распространилась не только среди курсисток, но была актуальна в среде аристократок.

Еще одной причиной распространения практичной одежды во второй половине XIX века было появление в Санкт-Петербурге новой социальной группы женщин – студенток и служащих. Привнесение делового характера в женскую одежду инспирировало распространение в это время так называемого английского костюма, состоящего из жакета, юбки и блузки – поистине незаменимого

комплекта в грядущем XX столетии. Первые жакеты, надеваемые с платьем, появились значительно раньше (спенсеры эпохи ампира), но принципиально новым во второй половине XIX столетия было разделение опорно-конструктивной нагрузки одежды на две составляющие вместо одного корсета, фиксирующего талию: плечевой пояс (жакет и блузка) и область талии (юбка). В этой ситуации важным был не только прецедент заимствования как в мужском варианте, но и выбор наиболее удобного и рационального решения. Теоретически проблему распределения массы одежды на фигуре решали врачи. Здесь же, соответственно, поднимался и не менее важный вопрос усовершенствования дамского белья, которое тогда не отвечало требованиям физиологии и гигиены.

До конца XIX столетия весьма велика была зависимость петербургского дамского костюма от каркасных решений, где корсет и турнюр были неотъемлемыми составляющими. Но постепенно демократическая линия развития в женской одежде начинала преобладать. В коллекции ГМЗ «Павловск» находится костюм, принадлежавший императрице Марии Федоровне, который соответствовал новым требованиям комфорта и предназначался для путешествий (ил. 182). Состоящий из юбки в складку и однобортного приталенного жакета, *твидовый* костюм в узкую полоску для этого времени предельно лаконичен и строг.

Новые, более важные практические задачи по формированию костюма прозвучали в последние десятилетия XIX века, но эпоха историзма переживала опыт творческого обращения к стилистическим реминисценциям прошлых лет. Феномен эволюции петербургского женского костюма XIX столетия коренным образом расходился с параллельной темой развития мужского костюма. Последний приобрел черты интернациональной моды еще на рубеже XVIII–XIX веков, а женский костюм пребывал в плену эклектичных мотивов вплоть до начала Первой мировой войны, когда революционные преобразования окончательно его не изменили.

При определенной стилевой общности романтизм неодинаково проявлялся в искусстве архитектуры и художественном творчестве костюма, хотя новые

признаки в обоих случаях зарождались еще в последние десятилетия XVIII века. Если для периода романтического историзма было характерно стремление выполнить каждый фасад в каком-то определенном стиле, то во второй половине XIX века архитекторы резко расширили стилевой диапазон форм, соединяя в одном фасаде мотивы разных стилей.

Анализируя итоги развития стилизаторских неостилей в костюме 1820–1880-х годов, следует отметить, что в обращении к историческим прототипам не наблюдалось стремления к точной документальности. Через литературные образы и мотивы исторической архитектуры, в адаптированном виде костюм так называемых ретро-стилей лишь ассоциативно передавал настроение прошлых времен. В целом костюм рассматриваемого периода решался в иных композиционных, технологических и художественных приемах. И это закономерно, ибо в XIX веке функциональные и эстетические требования, предъявляемые к нему, были иными. В искусстве костюма эпоха историзма убедительно продемонстрировала стилистическую общность всех процессов, происходивших в контексте определенной архитектурно-художественной среды, причем достаточно отчетливо наблюдалось, что зарождение новых тенденций в костюме, обычно, несколько опережало их становление в архитектуре.

В сравнении с мужским костюмом периода романтического историзма, а также с женским костюмом 1850–1890-х годов, стилистические реминисценции в мужском костюме второй половины XIX века были менее очевидны, потому что рационалистическая линия в развитии мужской моды этого периода являлась наиболее актуальной. Социальные роли мужчин и женщин в петербургском обществе были настолько разными, что подобные несовпадения вполне объяснимы.

Период историзма в петербургском костюме, «листая» столетия минувшей моды и адаптируя художественные стили прошлых эпох к современной моде, продемонстрировал прием ретроспективного развития тенденций. Подобная картина наблюдалась и в архитектурных искусствах, формируя

репрезентативный контекст историчности в зодчестве, интерьерах и предметах декоративно-прикладного искусства.

#### ***5.4. Модерн и его влияние на развитие петербургского костюма***

Начало XX века было периодом наиболее интенсивного развития Санкт-Петербурга. Сооружение новых мостов, дорог и набережных решало современные транспортные вопросы. В 1907 году в городе появился первый электрический трамвай, в пригородах столицы строились аэродромы для первых самолетов, возводились новые общественно-промышленные здания. Архитектурно-художественная жизнь Санкт-Петербурга в это время отличалась активными новациями.

Первым, сознательно созданным художественным стилем, решавшим проблему синтеза искусств, стал модерн. Его уникальность заключалась в том, что одновременно модерн аккумулировал черты уходящего стиля и провозглашал новое направление. С одной стороны, ар нуво был все еще тесно связан с традициями прошлого, с предшествующими стилями в искусстве, в поисках некоего прекрасного идеала. С другой стороны, – наступило время промышленного прогресса, научных открытий, новых скоростей и стремительных перемен в жизни человека. Во все предыдущие исторические эпохи художественный стиль наиболее отчетливо и ярко проявлялся, в первую очередь, в архитектуре, под ее влиянием стилистически развивались другие виды искусств. Но в конце XIX – начале XX века ситуация изменилась. Модерн стал первым стилем, наиболее цельно проявившимся в декоративно-прикладном искусстве и затем распространившимся в остальных видах искусства. Модерн – принципиально новое явление, обратившее внимание зодчих на формирование предметно-пространственной среды в комплексе синтеза так называемых малых искусств.

В петербургской архитектуре произошел переход от изобразительности к структурности. Зодчие использовали новый принцип проектирования здания «изнутри наружу». Этот принцип построения формы в архитектуре модерна был подсказан самой природой из соображений целесообразности, строго учитывая



функциональные требования, которые определяли особенности объемно-пространственного решения. Модерн во всех своих характеристиках свидетельствовал о новизне, отрицании исторических стилей ушедших эпох. Архитектура модерна не использовала античную ордерную систему, служившую образцом для зодчих многие столетия, однако обращалась к национальному наследию. Романтический характер северного модерна вызвал в среде петербургских архитекторов большой интерес. Другим источником вдохновения служило искусство Японии. Находившаяся на протяжении веков в изоляции, японская культура в конце XIX столетия оказала сильнейшее влияние на европейское искусство. Поэтому в петербургских произведениях декоративно-прикладного искусства наблюдалось множество «японизмов», что проявлялось в колорите, композиции, изящных формах предметов.

В петербургских интерьерах во многих случаях стиль модерн еще дополнялся архитектурными элементами различных стилей, но это не всегда распространялось на предметы интерьерного декора, которые стремились соответствовать общей идее художественного замысла, заключенного в идеальном представлении о новой жизни в окружении гармонии и красоты. Произведения Императорского фарфорового и стекольного заводов, художественная бронза, мебель, изготовленная на фабрике Р.Ф. Мельцера в Санкт-Петербурге, и гнутая тонетовская мебель с характерными «флоральными» чертами нового стиля наполняли городские квартиры и особняки состоятельных столичных горожан. Появление электричества также повлияло на формирование интерьеров стиля модерн. Искусственное освещение создавало иное их восприятие. Архитекторы все чаще использовали витражи, создававшие особый декоративный эффект своим мистическим мерцанием. По сведениям исследователей, в Санкт-Петербурге с 1890 по 1917 год «работало около двадцати витражных мастерских»<sup>140</sup>. Вместе с тем не все предметно-пространственные решения следовали безукоризненному стилю. Противоречия между предельно эстетизированными интерьерами и обычным

---

<sup>140</sup> Демиденко Ю.Б. Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль. – СПб., 2000. С. 221.

предметным наполнением жилых комнат заключались в социальном характере жителей столицы. Предчувствия общественно-политических перемен на рубеже XIX–XX веков нивелировали стилистическую чистоту стиля, передавая реальную атмосферу этого времени в Санкт-Петербурге. Несоответствие процессов жизнедеятельности общества и выпускаемой продукции, повторение устаревших форм в новых изделиях приближали к кризису в области эстетики предметного мира. Результатом становился поиск иных приемов формообразования, основанных на художественно-утилитарных принципах, соответствующих миру новых технологий и развивающегося машинного производства.

Помимо декоративно-пластических новшеств архитектура модерна активно использовала технические открытия промышленного века. Стальные каркасы стали таким же стилеобразующим фактором, как каменная ордерная система для классической архитектуры. Новые материалы и технологии воздействовали на творческое сознание архитекторов, подсказывая необычные конструктивные решения.

Приведем примеры известных зданий, демонстрирующие особенности стиля и связанные в той или иной степени с петербургской модой в костюме. Это Дом российского офиса американской компании «Зингер» (1902–1904, архитектор П.Ю. Сюзор), предназначенный для крупнейшего производителя швейных машин в мире на Невском проспекте, дом 28 (ил. 212). Гранитный фасад здания украшают витражные окна, растительные орнаменты, кованые решетки, скульптурные группы. Все скульптурные изображения из скандинавской мифологии символичны, хотя наделены реалистическими чертами: крылатые валькирии запечатлены с веретеном и швейной машинкой. Большой стеклянный глобус венчает это технологичное сооружение с предусмотренными в нем скрытыми водосточными трубами и паровыми снегоочистителями крыши; лифтами и встроенными сейфами.

Дом фирмы меховых изделий Ф. Мертенса (1911–1912, архитектор М.С. Лялевич) на Невском проспекте, дом 21 построен для крупного торговца мехами (ил. 211). Здание являлось новаторским для своего времени: на фасаде три

этажа объединены застекленными арками, а технологических новинок в нем было больше, чем в Доме компании «Зингер». После 1944 года в Дом Мертенса поэтапно стал переезжать Ленинградский дом моделей, в будущем – известный в стране моделирующий центр ЛДМО (Ленинградский Дом моделей одежды).

Дом семьи Лидваль (1899–1904, архитектор Ф.И. Лидваль) на Каменноостровском проспекте, дом 1/3 до сих пор является одной из образцовых построек северного модерна (ил.213). Здание асимметрично, балконы второго этажа дополняют кованые решетки необычного декора. Все три корпуса с разнообразными эркерами были спроектированы с максимальным удобством для эксплуатации. В доме находились электрические генераторы, центральное отопление, прачечные, гладильные, лифты. В 1907 году здание было удостоено премии «лучший фасад», а его автор – молодой архитектор – приобрел заслуженную профессиональную славу. Родители архитектора имели непосредственное отношение к развитию моды в Санкт-Петербурге<sup>141</sup>.

За достаточно короткое время искусство петербургского костюма эволюционировало в новый XX век, подготовив революционную смену формы, силуэта, пропорций одежды, и в целом изменив его самоопределение в новой предметно-пространственной среде. «При упоминании о модерне предстают силуэты костюмов и шляп, текучие струящиеся линии дамских платьев, книги и журналы, набранные особым шрифтом с “капризным” очертанием литер, сплетающихся в прихотливый орнамент, рисунок блеклых увядающих лилий и

---

<sup>141</sup> Модный дом «Лидваль и сыновья» основан Иваном Петровичем (Юном Петтером) Лидвалем, родившимся в Швеции в 1827 году и переехавшим в Россию в 1859 году. В 1860-е годы он открыл портновскую мастерскую по адресу: Невский проспект, 50. В 1884 году И.П. Лидваль стал купцом 2-й гильдии, а со временем стал известным в Санкт-Петербурге портным мужского ассортимента, главой крупной швейной мастерской «Иван Петрович Лидваль и сыновья» по адресу Большая Морская улица, дом 27 и с 1893 года – Поставщиком Высочайшего двора. В начале XX в. в его мастерской работали около 150 человек, фирма была крупнейшей не только в Санкт-Петербурге, но и во всей России. Одним из постоянных клиентов этого Модного дома был Феликс Юсупов, считавшийся самым элегантным петербургским денди. Модный дом существовал до 1917 года.

ирисов, покрывающий ткани и обои, афиши театральных спектаклей, художественных выставок, броши в виде стрекоз и т.д.»<sup>142</sup>.

Новое качество, к которому стремились создатели костюма, заключалось в целостности художественного замысла. «Флоральное» направление стиля модерн в костюме этого периода нашло отражение в претенциозных и вычурных формах чувственного понимания красоты (ил. 184, 185). Эпоха раннего модерна представила дамскому костюму как бы последнюю возможность казаться нереально изысканным, неестественно претенциозным в стремлении подчеркнуть символический идеал красоты, граничащий с демонической «болезненной» притягательностью женского образа (ил.186). Этот период не случайно называли «прекрасной эпохой». Подобно плавным, текучим линиям в архитектурно-художественной среде, в женском костюме утвердился S-образный силуэт, благодаря которому женское тело ассоциировалось с тонким, изогнутым стеблем растения, а пышная и поднятая вверх прическа (в подражании японской) с большой шляпой завершала образ, похожий на распустившийся цветок (ил. 204). Идеальным образом женщины ар-нуво была «неземная», далекая от реальной жизни, недостижимая красавица. Она, по мнению современников, должна была напоминать экзотическое эфемерное создание. Неслучайно художники часто изображали женщину в образе сказочной ундины, колдовской русалки, воздушной феи. Создавалось двоякое впечатление: бесстрастная неприступная красавица и одновременно волшебница-колдунья, расточающая губительные волны очарования и соблазна (ил. 214, 215).

В период 1890–1900-х годов на создание нового образа в женском костюме существенно влияли принципы формообразования и художественно-композиционные связи архитектонических видов искусств. В женской моде, так же, как и в архитектуре модерна (камень разных видов, ковка, цветное стекло, дерево, керамика), использовалось сочетание различных техник, фактур и материалов (бархат, атлас, *плюш*, *шифон*, мех, замша). Изысканная пастельная

---

<sup>142</sup> Цит. по: Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М., 1994. С. 6.

цветовая гамма в костюме полностью соответствовала архитектурно-художественному оформлению зданий (ил. 195, 208).

Асимметричная форма костюма подчинялась подвижной пластике, подобно объектам архитектуры и произведениям прикладного искусства. Модный S-образный силуэт формировался при помощи особой формы корсета, стягивавшего талию до 50–55 см, утрировал овальную линию груди, максимально уплощая живот и подчеркивал изгиб спины, выделяя «волную» линию бедер (ил. 190). Конструкции женской одежды того времени не отличалась коренным образом от каркасных конструкций прежних десятилетий (ил. 216, 217, 218). Изменились некоторые акценты, но принципиально практика построения формы решалась не проектным методом, а подгонкой на фигуре, то есть тем же трудоемким макетным способом. Два вечерних платья выполненные в модном доме «Brisac» для императрицы Александры Федоровны, представляют собой модели пастельного цвета из тюлевого кружева на шелковом чехле (ил. 189, 191, 192); в качестве отделки использованы аппликация и вышивка в историческом стиле: блестками, галуном, серебряной нитью, *синелью*. Конструктивное решение моделей традиционное: лиф на корсете, отрезная линия талии и расширенная юбка со шлейфом. И хотя на рубеже XIX–XX веков в дамском костюме наблюдалось стремление к демократизации моды, этому процессу не способствовала социальная роль женщины в светском петербургском обществе. Визитное платье этого периода, активно декорированное кружевом, подтверждает этот факт (ил. 209).

Ярким примером и важным фактором для развития перспективной модной тенденции в женском костюме являлось так называемое новое эстетическое движение, возникшее в западноевропейском искусстве во второй половине XIX века как реакция на стремительный технический прогресс. Основатели движения – английские прерафаэлиты – обратились к средневеково-ренессансной романтике, их поиски лежали в контексте эстетики историзма. На портретах этих художников появились исторические костюмы более простых форм, которые стали восприниматься как образ жизни художественной богемы. Утвердилась элитарная мода на белый цвет, не имевших отношения ни к модным домам, ни ко вкусам

большого света, а формировался в художественной среде, где жены и подруги художников, композиторов, поэтов стали одеваться в платья без каркасных конструкций. Такого рода модели носили маргинальный тип, их не изобретали модельеры, но они были популярны в своей среде. В домашней обстановке и на отдыхе за городом дамы – эстетки – стали носить цельнокроеные светлые платья без корсетов и нижних юбок, что вызывало негодование официальной морали.

Таким образом, художники-прерафаэлиты очень рано, еще в период торжества эклектичного стиля, заложили основу новой эстетики в женском костюме: естественную форму и светлую колористическую гамму в соединении с различными фактурами тканей в одном ансамбле. Это были настойчивые попытки поисков новых форм женской одежды и реформирования эклектичного костюма, который давно не отвечал реалиям жизни. Но первые «платья реформ», которые подготовили художественную почву для нового стиля, появились в Санкт-Петербурге лишь к началу XX столетия.

В поисках единого стиля, гармонично соединяющего все элементы художественно-пространственной среды, многие зарубежные архитекторы экспериментировали с моделированием женской одежды. Среди них – Петер Беренс, Анри ван де Вельде, Йозеф Хоффман, Коломан Мозер и другие члены Венских мастерских. Из петербургских художников можно назвать Леона Бакста, который создавал не только сценические костюмы, но и практиковал в области современной моды; художницу З.Н. Иваницкую-Панину, получившую премию в конкурсе эскизов современного женского костюма<sup>143</sup>; Владимира фон Мекка, участвовавшего в открытии художественного салона «Современное искусство», где для первой выставки в Санкт-Петербурге (1902–1903) изготовил роскошные дамские платья. В одном из ресторанов на Михайловской площади состоялось дефиле отечественных моделей. «На вечере демонстрировались костюмы, созданные по эскизам Б.И. Анисфельда, Д.Д. Бушена, М.В. Добужинского, Н.К. Калмакова, Мисс (А.В. Ремизовой), С.Ю. Судейкина, А.К. Шервашидзе и

---

<sup>143</sup> О ней см.: Дамский мир. 1916. № 6. С. 4.

других художников, а в качестве моделей выступали известные петербургские красавицы О.Г. Судейкина, Т.П. Карсавина и другие»<sup>144</sup>. Их всех объединяло стремление к соединению в изделиях функциональности и красоты, что в дальнейшем стало одним из главных принципов дизайна костюма. Еще в 1898 году А.Н. Бенуа писал в этой связи: «В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного и нарочитого, но проводить в жизнь принцип спокойной целесообразности – иначе говоря, истинной красоты»<sup>145</sup>.

В Санкт-Петербурге в это время, кроме известной фирмы «Brisac» успешно работали десятки модные дома. По сохранившимся моделям можно судить о высоком качестве работы портных, которых с уверенностью следует назвать мастерами «высокого шитья». Число менее известных дамских ателье насчитывало более ста адресов, в то время как число мужских, где изготавливалась и продавалась одежда, было почти в два раза больше. В имперской столице в конце XIX – начале XX века в приоритете оставался офицерский военный мундир и актуальной была продажа готовой форменной одежды. Этому способствовали разработки унифицированных конструкций для военной одежды. Вскоре подобная тенденция стала распространяться и на гражданский мужской костюм.

Начало XX века было последним периодом рафинированной мужской элегантности. Петербургские денди в эпоху серебряного века традиционно ориентировались на английскую моду и часто ездили в Лондон к Генри Пулу, где на улице Сэвил роу шили костюмы на заказ. И хотя лондонские портные считались лучшими, в Санкт-Петербурге были не менее известные мастерские по изготовлению мужского ассортимента по индивидуальным меркам. Это упомянутый выше модный дом «Лидваль и сыновья», фирма Н.И. Норденштрема «Норденштрем Н.» на Невском проспекте, дом 46; портные Скосыревы (династия

---

<sup>144</sup> Цит. по: Демиденко Ю.Б. Рестораны, трактиры, чайные... Из истории общественного питания в Петербурге XVIII – начала XX века. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=228137&p=5> (дата обращения: 12.10.2022).

<sup>145</sup> Цит. по: Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». – Л., 1928. С.32, 33.

в трех поколениях), имевшие мастерскую на Владимирском проспекте, дом 4<sup>146</sup>. С 1890-х годов сыновья швейцарского портного Генри Фолленвейдера владели фирмой «HENRY», осуществлявшей продажу и пошив форменной и гражданской одежды разнообразного назначения<sup>147</sup>.

Ассортимент мужской одежды в этот период принципиально не изменился. Конструкцию плечевых изделий определяли рациональные прибавки на свободное облегание, а силуэты, в зависимости от вида одежды, оставались приталенными и полуприлегающими (ил. 202, 203), а для верхней одежды – преимущественно прямыми и трапециевидными. Неотъемлемым атрибутом мужского гардероба и в начале XX века оставалась шляпа. Сохранились цилиндры, которые полагались к фраку; демократичные канотье и фуражки, но постепенно в моду вошли котелки и демократичные кепи. Котелки (в основном темного цвета) носили с *визитками*, кепи – с пиджачными парами. Обувь также дифференцировалась по назначению и соответствовала общему стилю одежды.

Развитие мужского петербургского костюма этого периода определялось мощными изменениями в жизни общества начала XX века: техническим подъемом, господством промышленного массового производства и новым образом жизни, связанным с развитием транспорта, увлечением спортом, и влиянием общественно-политических событий (ил. 200, 201).

Стиль модерн к 1910 году перешел в стадию неоклассики, которая ярко проявилась в творчестве Ф.И. Лидваля, А.Ф. Бубыря, И.А. Фомина и других петербургских архитекторов. Снизилось значение декоративного оформления фасадов зданий, а главное внимание было перенесено на эстетическую выразительность основных конструктивных элементов. Многие представители

---

<sup>146</sup> Зимин И.В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. – М., 2011. С. 43, 44.

<sup>147</sup> Модный дом «HENRY» находился по адресу: Большая Морская, дом 18. Марка выткана золотыми нитками на черной шелковой ленте «Henry St. Petersbourg» и гербовым щитом с изображением двуглавого орла под короной, вытканым разноцветными нитками. Владельцами фирмы были сыновья швейцарского портного Генри Фолленвейдера. Имели звание поставщика Российского императорского двора.



этого ретроспективного движения справедливо полагали, что именно классический Санкт-Петербург является градостроительным шедевром и пытались сохранить историческую атмосферу предметно-пространственной среды города (ил. 210). Особенно эмоционально звучали слова архитектора И.А. Фомина о «тонком чувстве грусти по былой ушедшей красоте», свойственной «удивительным постройкам эпохи Екатерины II и Александра I»<sup>148</sup>. Современная гипотеза «неоампирного» направления, создавая и развивая новые градостроительные перспективы, призвала сохранять красоту исторического Санкт-Петербурга. В этой нереализованной тенденции отчетливо проявилась главная линия особой предметно-пространственной среды города, определившая впоследствии уникальность петербургского стиля во многих видах проектного творчества, в том числе, в искусстве предметного мира интерьера и костюма.

Петербургские жилые интерьеры этого периода были более строгими и сдержанными, но не менее оригинальными. Оформление отдельных комнат в духе различных исторических стилей выполнялось архитекторами по заказам клиентов. Весьма часто помещения в стилистике модерна соседствовали с парадными залами, решенными в эстетике классицизма. Особой популярностью пользовались примеры, восходящие к античной традиции: русский ампир и французский классицизм. Известная балерина Матильда Кшесинская вспоминала, что, заказав строительство особняка А.И. фон Гогену, она обсуждала с ним расположение и декор комнат: «Зал должен был быть выдержан в стиле русского ампира, маленький угловой салон – в стиле Людовика XVI, а остальные комнаты я предоставила вкусу архитектора»<sup>149</sup>. Предметы внутреннего убранства этих комнат составляли бронзовые люстры, бра, канделябры, вся мебель и текстиль, выполненные также в неоампирном стиле. Этот факт свидетельствует о том, что в Санкт-Петербурге неоклассицистическое направление в контексте модерна

---

<sup>148</sup> Цит. по: Лисовский В.Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: В 2 т. Т.2. От классики до современности. – СПб., 2009. С. 224, 225.

<sup>149</sup> Кшесинская М. Воспоминания. – М., 1992. С. 104.

оказалось наиболее предпочтительным благодаря своей репрезентативности и, в определенном смысле, – исторической имперской памяти.

Аналогичный процесс развития неоклассической тенденции происходил и в женском костюме. Он включал отказ от S-образного силуэта, излишней декоративности и постепенный переход к более свободной одежде, где выразительность образа достигалась благодаря подчеркнутым конструктивным линиям и функциональным элементам. Все чаще встречаются примеры максимального заимствования женщинами мужского стиля «денди» (ил. 205, 206). Первое десятилетие XX века восприняло неоклассический стиль в женском костюме, коренным образом изменивший представление о моде. Под влиянием подобных тенденций в искусстве вообще, и в женской моде, в частности, утвердились модели, стилизованные под исторические ампирные силуэты с завышенной линией талии, без жесткого корсета (ил. 193, 194). Конструкция новых моделей отличалась ясностью линий, естественным построением формы, и лишь декоративное оформление изделий требовало уникальных отделок ручной кропотливой работы. В собрании Государственного Эрмитажа хранится вечернее платье модного дома А.Г. Гиндус<sup>150</sup>. 1910 года создания. Форма модели предельно минималистическая, без каркасных элементов, силуэт прямой с акцентом на линии диафрагмы, фиксируемой широким отделочным поясом. Пояс, рукава, расширенные к линии локтя, и декоративные вставки по подолу платья выполнены из голубого шелка. На фоне многослойного белого шифона отделочные голубые

---

<sup>150</sup> Модный дом Анны Григорьевны Гиндус находился по адресу: улица Моховая, дом 45. Шифр фирмы двух типов напечатан на белой атласной или муаровой ленте золотой краской: *А.Г. Гиндусъ С.П.Б. Моховая 45* и *Gindus С.П.Б. Моховая 45*. Модный дом Анны Григорьевны Гиндус (1869–1925) специализировался на ассортименте нарядных женских платьев, предназначенных для членов императорской семьи и представителей высшего света, хотя в списках поставщиков Высочайшего двора он не упомянут. Владелица модного дома обучалась моделированию одежды и портновскому мастерству в Париже у знаменитых портных, супругов Исидора и Жанны Пакен. После возвращения в Санкт-Петербург и открытия собственной мастерской Анна Григорьевна продолжала поддерживать контакты с модным домом Пакен. Свое признание в северной столице она получила в 1910-е годах. После революции 1917 года уехала из России в Париж, где открыла собственный модный салон, однако там былой популярности он не имел.

детали декорированы вышивкой бисером, стеклярусом и стразами. Серебряный кружевной *галун* и длинноворсовый черный мех завершают отделку этого нарядного туалета.

История модных домов в Санкт-Петербурге, к сожалению, почти не изучена. Известно около пятнадцати имен с частичной информацией об их профессиональной деятельности, хотя модных домов, ателье и мастерских до 1917 года было значительно больше. Всегда профессиональной удачей является открытие нового имени в петербургской моде. Благодаря моделям Фонда Александра Васильева с грифами и полным провенансом, стали известны две новых фирмы: «L.BLOSKE»<sup>151</sup> и «WENGEROFF»<sup>152</sup>. Женское платье модного дома «L.BLOSKE» актуального для этого времени цвета экрю выполнено в характерном свободном силуэте без корсета с цельнокроеным покроем рукава (ил. 196). Широкий, мягко задрапированный пояс подчеркивает естественный абрис лифа, слегка обозначая линию талии. Верхняя часть платья и рукава подобраны из отделочных материалов: кружева, покрытого прозрачным шифоном. Прямая форма юбки декорируется асимметричными каскадными фрагментами, края которых орнаментированы деликатной вышивкой в тон основной ткани и повторяются по лифу, создавая впечатление не выкроенной и сшитой модели, а задрапированной из целого куска каймовой материи. Таким образом, достаточно сложный фасон из трех различных тканей светлого тона максимально приближается к антикизирующему образу костюма.

---

<sup>151</sup> Модный дом Людвиги (Людмилы Ивановны) Блоске «L. BLOSKE» находился по адресам: в 1911–1914 гг. – Казанская площадь, дом 3; после 1914 года – дом Иофе на Пяти углах (угол Загородного проспекта и Троицкой улицы). Марка фирмы выткана золотым шелком на белой корсажной ленте: *L. Bloske. St Petersburg*. Владелица мастерской дамских нарядов в 1910-е годы портниха Людвиг (с 1914 года – Людмила Ивановна) Блоске предположительно сотрудничала с дамским портным Христофором Андреевичем Блоске, проживавшим на Екатерининском канале в доме 27. Модели модного дома дамских нарядов «L. BLOSKE» хранятся в собрании Фонда Александра Васильева.

<sup>152</sup> Модный дом «WENGEROFF» находился по адресу: Невский проспект, дом 66. Марка выткана золотым шелком на белой корсажной ленте: *WENGEROFF St Petersburg*. Модный дом принадлежал портнихе Анне Яковлеве Венгеровой (?) и работал с 1902 по 1917 год. Специализировался на изготовлении повседневных и нарядных дамских туалетов. Модели модного дома «WENGEROFF» хранятся в собрании Фонда Александра Васильева.

Вечернее платье модного дома «WENGEROFF» прилегающего силуэта не предполагало корсет, лиф был мягкой свободной формы с втачным рукавом небольшого объема (ил. 199). Модель выполнена из сдвоенной ткани: тюлевой сетки и темного шелка на чехле. Слегка расширенная юбка завершалась небольшим треном. Сочетание элегантной черно-коричневой цветовой гаммы повторялось в ручной вышивке по сетке пайетками и бисером.

Подобные модели петербургских кутюрье антикизирующего характера без каркасных конструкций в большей степени соответствовали анатомическому строению женской фигуры и являлись прогрессивным шагом к утверждению новой формы женского костюма, идея которого была воплощена известным голландским архитектором Анри ван де Вельде. Он предлагал конструкцию женской одежды, в которой основными акцентами, фиксирующими нагрузку, выступали, прежде всего, плечевой пояс и только потом – область талии. Естественно, что подобную одежду рекомендовалось носить без корсета.

Эта тенденция не успела стать актуальной модой, как разразилась Первая мировая война, оказавшая огромное влияние на ход истории и образ жизни петербургских женщин, внеся коррективы не только в геополитическую ситуацию, но и в процесс эволюции модных форм женской одежды. Сегодня можно лишь гадать о возможных вариантах развития европейского женского костюма в XX веке в условиях мирных и стабильных международных отношений. Но военные события поистине глобального масштаба потребовали от представительниц «слабого пола» активных и решительных действий, которые не были им свойственны ранее. Неспешная и, в некотором смысле, «теоретическая эмансипация» в Петрограде выразилась в эти годы отчетливо и стремительно, порой вопреки желанию самих женщин, призвав их на арену социальной и общественной деятельности. Волей судьбы женщинам пришлось частично заменить ушедших на фронт мужчин, что стало, пожалуй, по-настоящему значительным шагом женщин на пути к социальному равенству и смене их общественной роли в XX столетии. Дамы были вынуждены взять на себя ответственность не только за свою семью, но и за многие

социальные процессы<sup>153</sup>. Цветовая гамма российского флага стала главной в оформлении предметов быта: «Патриотический подъем, воодушевляющий всех нас, отразился даже на таком мирном занятии, как рукоделие, и в большой моде теперь предметы, вышитые национальными цветами или украшенные национальными флажками»<sup>154</sup>.

Во время военных действий в Петрограде трудились как те, кому заработок был необходим, так и обеспеченные женщины, представительницы высшего социального сословия, служившие сестрами милосердия в госпиталях. Это движение было вызвано широкой волной патриотического настроения, особенно в столице России. Предельно простая форма сестер милосердия включала платье шерстяное коричневое (зимой) и полотняное серое (летом), длиной до щиколотки с белыми широкими манжетами, поверх него – передник с красным крестом на груди и белый платок. Подобный аскетичный образ нашел свое воплощение в женской городской моде военного времени.

В самый разгар военных действий, в 1915 году антитезой новому явлению стало возвращение в петроградскую моду X-образного силуэта с акцентом на талии и широкой юбкой, называемого «военного кринолина». Он существенно отличался от своих исторических предшественников XIX века относительно короткой длиной (до линии икры) и отсутствием жесткого корсета. Это был пример неожиданного возрождения женственного исторического образа вопреки существующим обстоятельствам, как реакция на возможность забыть о том, что происходит вокруг. Таким образом, спасительный эскапизм лишь подтверждал стилеобразующие тенденции дамской моды в контексте стиля ар-нуво. Но спустя всего два года непрактичная модная «забава» была оставлена и забыта, уступив место более функциональным моделям. Таким образом, все большее применение находили

---

<sup>153</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М. Проблема стилеобразования в европейской женской моде первых десятилетий XX века // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. 2019. № 1. С. 3–9.

<sup>154</sup> Цит. по: Модный свет. 1914. №17. С.10.

привычные для всего XX века составляющие женского костюма – жакет, юбка и блузка.

Вместе с тем, вопреки изящной эстетике модерна, женская одежда с 1914 года активно начинала осваивать элементы мужской военной униформы. В конструкциях дамских жакетов с поясом и накладными карманами явно читалось влияние мундиров; верхняя одежда своей формой напоминала шинель. Особую актуальность в цветовом решении приобрели оттенки, близкие цвету *хаки*. Отдельные элементы и детали военной одежды также находили применение в модном повседневном костюме: головные уборы, воротники-апаш, пояса-портупей, бриджи, юбки-брюки, галифе, краги, напоминающие голенища сапог, головные уборы, обувь и т.п. «Дамы носили пальто к примеру, à la Наполеон: колоколообразное пальто с высоким стояче-отложным воротником эпохи французской Директории, пристроченным кушаком, с одной или двумя пуговицами и двумя большими накладными карманами по бокам. На плечах дам появились погончики и даже эполеты, талию охватывал широкий кушак-триколор с маскарадными кистями и вился по лифу, рукавам и подолу, сплетаясь в сложные венгерские узлы, гусарский шнур»<sup>155</sup>.

Удобные и практичные формы мужского петербургского костюма в эпоху позднего модерна принципиально не изменились. В 1910-е годы окончательно был сформирован его базовый набор: пиджачная пара с жилетом поверх сорочки, пальто, головной убор, кожаные классические туфли и немногочисленные аксессуары. Костюм приобретает интернациональный характер и перестает быть социально ориентированным. Подобный силуэт и одинаковый покрой различались стоимостью тканей и качеством изготовления. Сохранялись особые ритуалы ношения головного убора. Наряду с формованными котелками и шитыми кепи появились мягкие шляпы из фетра с невысокой тульей, подчеркнутую репсовой лентой. К 1914 году популярными становятся элементы военного костюма: френч с накладными карманами, покрой реглан, фасон тренчкот («траншейное пальто»)

---

<sup>155</sup> Хорошилова О.А. Война и мода: от Петра I до Путина. – М., 2018. С. 138.

британских солдат. Мужская мода в парадигме функционального направления намного опережала тенденции развития женского костюма.

В рационалистической ветви модерна зарождались принципы геометризации, которые затем воплотились в стиле ар деко<sup>156</sup>. Тот факт, что модерн в Санкт-Петербурге довольно быстро завершился неоклассикой в своих наиболее ярких произведениях, помог формированию конструктивизма на следующем этапе. Стиль модерн постепенно перешел в свою позднюю, «конструктивную» стадию. Подобные примеры развития предметно-художественной среды эпохи модерна свидетельствовали о взаимодействии и взаимовлиянии стилеобразующих и средоопределяющих факторов в петербургской моде первых десятилетий XX столетия.

Стилистика позднего модерна нашла отражение в петербургской архитектуре, интерьере и костюме. Классицистическая тенденция стала определяющей для формирования предметно-художественной среды Санкт-Петербурга. Ее черты минималистических форм, элегантной цветовой гаммы, выверенных пропорций и строгих силуэтов стали определенным камертоном для формирования основных признаков петербургского стиля в материально-художественной культуре города.

---

<sup>156</sup> Подробнее об см. в статье: Ванькович С.М. Предпосылки появления нового женского образа в моде Art Deco // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XV международной науч. конф. – СПб., 2012. С. 267–274.

## ГЛАВА 6

### Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века

В главе рассматривается феномен развития «русского стиля» в европейском женском костюме первых десятилетий XX века, инспирированный различными причинами: уникальностью придворного дамского костюма; успехом театральных «Русских сезонов»; созданием модных домов представителями русской эмиграции и коллекциями зарубежных модельеров, выполненных в «русском стиле». Исследуются разные факторы, активно влияющие на формирование интернационального характера «русского стиля» в европейском женском костюме этого периода.

#### *6.1. «Русский стиль» в придворном дамском костюме*

Стиль модерн в начале XX столетия во многих европейских странах настойчиво обращался к национальному наследию в культуре. Россия не была исключением в этом направлении. Так называемый «национальный романтизм» проявлялся в русской архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, музыке, живописи. Проблема национального своеобразия в искусстве вообще и в отечественной моде, в частности, была необычайно актуальна для конца XIX – начала XX века. Более того, уже в первые десятилетия XIX столетия, в русском искусстве наблюдались активные поиски «национального стиля». «Растущий интерес к проблеме национальной отечественной самобытности на рубеже 1820–1830-х годов переплетался с поисками новой идеологической правительственной доктрины, знаменитой Уваровской триады: “самодержавие – православие – народность”. Таким образом, официальный заказ наряду с комплексом идейно-эстетических предпосылок оказывал на развитие искусства периода романтизма мощное воздействие»<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Цит. по: Ванькович С.М. Костюм в плену эклектики. – М., 2015. С. 79



Мода всегда откликалась на значимые исторические события и своевременно отражала их в costume. Придворный дамский наряд оказался в определенном смысле зеркалом, демонстрирующим это состояние.

Значительные перемены в истории русского придворного костюма произошли в период царствования Николая I (1825–1855). При российском дворе в течение длительного периода еще со времени правления Екатерины II предпринимались попытки внедрения национальных русских элементов в светский костюм, но устоявшийся канон придворного женского платья не был принят. Его силуэт, крой, цвет и характер отделки соответствовали существующей европейской моде, сильное влияние на которую оказывала Франция. Но уже в первые годы правления Николая I были утверждены указы, строго регламентирующие внешний вид придворного женского костюма. Для церемонии коронации – 22 августа 1826 года – было издано предписание относительно облика дамского костюма<sup>158</sup>. Такие парадные женские придворные платья официально называли в это время «шлейфы» или «сарафаны». И если первый термин всегда принадлежал словарю мод высшего сословия, то сарафан был заимствован из ассортимента народного костюма.

Буквально через восемь лет после первого указа, 27 февраля 1834 года был издан новый указ, регламентировавший новый тип придворного женского платья, где законодательно были утверждены детали, присущие традиционному русскому костюму. Эскизы костюмов парадных нарядов для придворных статс-дам, камер-фрейлин и фрейлин великих княжон и Его Императорского Величества были представлены в альбоме «Придворных дамских нарядов», выпущенном в этом

---

<sup>158</sup> См. цит. по: Ансело Ф. Шесть месяцев в России. Письма к Ксавье Сентину, сочиненные в 1826 году, в пору коронации его императорского величества. – М., 2001. С. 151,152: «Женщинам полагалось явиться в национальном costume, и лишь немногие ослушались этого предписания. Национальный наряд, кокетливо видоизмененный и роскошно украшенный, сообщал дамским костюмам пикантное своеобразие. Женские головные уборы, род диадемы из шелка, расшитый золотом и серебром, блистали брильянтами. Корсаж, украшенный сапфирами и изумрудами, заключал грудь в сверкающие латы, а из-под короткой юбки видны были ножки в шелковых чулках и вышитых туфлях. На плечи девушек спадали длинные косы с большими бантами на концах».

же году, где рисунки моделей изображены в двух ракурсах: анфас и профиль (ил. 219–221). Высочайшее утвержденное 27 февраля 1834 г. «Описание дамских нарядов для приезда в торжественные дни к Высочайшему Двору» с резолюцией императора Николая I: «Быть по сему»<sup>159</sup> стал первым документом, строго определяющим покрой, фактуру, цвет ткани и характер отделки придворного женского платья.<sup>160</sup> Этот указ, вошедший в Свод законов Российской империи, просуществовал вплоть до 1917 года.

Согласно новому утвержденному придворному этикету, парадный женский костюм представлял собой наряд из нижнего и верхнего платья и головного убора. Из перечисленных деталей костюма именно кокошник (или повойник) в большей степени соответствовал русскому национальному головному убору. Нижнее платье на европейский манер состояло из корсажа на корсете и широкой юбки. Характерной особенностью отделки этого платья, носившей национальный характер, являлась вертикальная линия по центру переда, подчеркнутая *золотным шитьем* и планкой с декоративными пуговицами. Подобный вариант использовался в русском народном сарафане, а также повсеместно встречался в боярском национальном платье. Различие состояло лишь в том, что в исторических национальных и народных костюмах трапециевидного силуэта это была функциональная застежка, а в придворном платье 1830-х годов – сугубо декоративная деталь. Фасон нижнего платья из белой шелковой ткани атласного

<sup>159</sup> РГИА. Ф. 1329. Оп. 1. Д. 507. Л. 421.

<sup>160</sup> См. цит. по: Шепелев Л.Е. Чиновный мир России: XVIII – начало XX в. СПб., 1999. С. 430: «Такой наряд состоял из бархатного вечернего платья, имевшего разрез спереди к низу от талии, который открывал юбку из белой материи “какой кто пожелает”. По “хвосту и борту” платья шло золотое шитье, “одинаковое с шитьем парадных мундиров придворных чинов”. Аналогичное шитье полагалось “вокруг и на переди юбки”. Платье гофмейстерины должно было быть малинового цвета, платья статс-дам и камер-фрейлин – зеленого, платья фрейлин – пунцового. Такие же парадные платья полагались наставницам великих княжон (синего бархата), фрейлинам великих княгинь (как у фрейлин цариц, но с серебряным шитьем) и фрейлинам великих княжон (светло-синего бархата). Нормировался и головной убор придворных дам: замужние должны были “иметь повойник или кокошник”, а девицы – “повязку”, – в обоих случаях произвольного цвета, с белой вуалью. <...> Покрой платья у прочих дам, приглашенных ко двору, по закону 1834 года должен был соответствовать тому же образцу, “как на рисунке показано”. Платья эти могли быть “различных цветов, с различным шитьем, кроме, однако же, узора шитья, назначенного для придворных дам”».

переплетения был принят для всех придворных дам. Отличительными особенностями являлись длина рукава, открытая или закрытая часть горловины и ширина узора золотного шитья. Верхнее распашное платье было выполнено из бархатной ткани с длинными откидными (так называемыми ложными или боярскими) рукавами и открытой проймой щелевидного покроя. По краю бортов на полочке располагалась золотная вышивка. Подол верхнего платья переходил в декорированный также золотным шитьем шлейф, длина которого определялась званием придворной дамы. Цвет бархата и узор золотного шитья, как и длина шлейфа, зависели от статуса обладательницы, т. е. чина ее супруга. Орнаментальный узор шитья был строго регламентирован<sup>161</sup>.

В первое время после утвержденного указа 1834 года любые отклонения от фасонов придворных платьев и головных уборов не допускались. Однако тенденции изменяющейся европейской моды постепенно вносили некоторые коррективы в русский придворный дамский костюм. Важный документ эпохи – иконография того времени, демонстрирует примеры небольших отступлений от утвержденных фасонов, прежде всего, в выборе декоративных элементов (ил. 223). Примером свободной интерпретации национального костюмного комплекса в придворном платье XIX века являлся, например, кокошник. На дамском портрете кисти Н.П. Орлова высокий кокошник традиционной формы декорирован жемчужным меандром (ил. 222). Меандр, как классицистический мотив, был популярен в XIX веке и часто применялся в качестве орнамента в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре и живописи. Таким образом, традиционный головной убор, сохраняя свою аутентичную форму кокошника, преобразовывался под влиянием современного европейского стиля «классицистического оттенка». Пример неоготического мотива, столь популярного в искусстве историзма первой трети XIX столетия, можно видеть на портрете фрейлины 1840-х годов (ил. 226). Ее кокошник декорирован фестонами, такой вид отделки был актуальным в средневековой европейской моде. Популярность «русского платья» не

---

<sup>161</sup> Об этом см.: РГИА. Ф. 1409. Оп. 10. Д. 37. Л. 9.

ограничивалась отечественными костюмами, чему свидетельствовали зарубежные живописные работы, на которых у портретируемых покроя, отделка и детали были идентичными (ил. 224, 225).

Прототипы стилей прошлых эпох, внедряясь в дамскую придворную моду, не исключали, тем не менее, роскоши и дорогой стоимости платьев в «русском стиле». Парадный костюм будущей российской императрицы Марии Александровны Гессен-Дармштадской (в 1840 году еще принцессы) при торжественном въезде в Санкт-Петербург по воспоминаниям сопровождающей ее фрейлины был в высшей степени великолепным: «После приема принцесса вернулась в свои покои, где мне пришлось снимать с ее головы и шеи драгоценнейшие бриллиантовые уборы, какие я видела первый раз в жизни. На принцессе было голубого цвета шлейф, весь вышитый серебром и белый шелковый сарафан, перед которого был вышит серебром, а вместо пуговиц нашиты были бриллианты с рубинами; повязка темно-малинового бархата, обшитая бриллиантами; с головы спадала вышитая серебром вуаль»<sup>162</sup>.

Несмотря на регламентацию национальных элементов в придворном женском платье, мода к середине XIX века в России обладала определенными интернациональными чертами, которые, в свою очередь влияли на придворный костюм. Поэтому все чаще нивелировались некоторые детали дамского придворного наряда. На портрете Генриетты Бодиско 1844 года портретируемая запечатлена в придворном платье без вертикального пластрона на полочке, а декоративные пуговицы искусно заменены на имитирующей их размер и расположение золотной вышивкой (ил. 227). Не соблюдался также канон в выборе тканей. Верхние распашные платья в это время часто изготавливали не только из бархата, но из плотного шелка или глазета<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Цит. по: Яковлева А.И. Воспоминания бывшей камер-юнгферы императрицы Марии Александровны // Александр Второй: Воспоминания, дневники. СПб., 1995. С. 87.

<sup>163</sup> См. об этом: Ванькович С.М. Интерпретация национального стиля в российском придворном костюме XVIII–XIX веков // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 2. С. 3–9.

Чем ближе к концу столетия, тем чаще нарушались в придворных костюмах принятые критерии 1834 года. Это было естественным явлением и объяснялось не потерей чувства патриотизма, а характером изменчивой моды, которая, несомненно, влияла на придворный дамский костюм, который по-прежнему оставался роскошным. Еще более убедительным доказательством обращения к национальной теме в костюме привилегированных сословий были маскарадные наряды. Интересно описание костюмированного бала 25 января 1883 года в Санкт-Петербурге во дворце великого князя Владимира Александровича<sup>164</sup>. В 1895 году прием в Зимнем дворце по случаю представления придворных и светских дам императрице Александре Федоровне выглядел подобным образом<sup>165</sup>.

К концу XIX – началу XX века придворный дамский наряд претерпел определенные изменения вследствие активного влияния современного светского европейского костюма (ил. 233, 235). Возможны были также примеры, которые диктовались индивидуальными предпочтениями заказчицы. Великая княгиня Александра Петровна на одном из портретов изображена в русском придворном платье из белого атласного шелка, вышитого золотной нитью, без бархатного трена, но с неизменными боярскими рукавами и роскошным кокошником с

---

<sup>164</sup> См. цит. по: Всемирная иллюстрация. СПб., 1883. №737. С.182, 183: «<...> На парадной лестнице, ея площадке и в дверях малой столовой стояла прислуга, одетая в живописные костюмы разных эпох, имеющие связь с русской историей: то были скифы, варяги, бермяты, стрельцы новгородские и московские <...> ЕВ великий князь был одет в кафтан русского боярина XVII века <...>, великая княгиня Мария Павловна изволила быть в праздничном, роскошном костюме русской боярыни того же века. – Вскоре гостиная и танцевальная зала наполнились русскими боярами, боярынями и боярскими детьми обоего пола, воеводами, витязями, думными и посольскими дьяками, кравчими, сокольничими, ловчими, рындами, конными и пешими жильцами (времени Иоанна IV), варягами, печенегами, запорожцами, казаками: явился думный дьяк с чернильницей и пером за поясом – П.А. Васильчиков, гусяр с гусями и другие. Казалось, вся допетровская Русь воскресла и прислала на этот бал своих представителей <...> Все костюмы были роскошны, изящны и исторически верны. Оружие и некоторые к ним принадлежности были настоящие, сохранившиеся от тех времен».

<sup>165</sup> См. цит. по: Всемирная иллюстрация – СПб., 1895. № 1358. С. 111: «Великолепная белая Николаевская зала к половине второго часа наполнилась дамами. Тут во всем блеске выказались красота и богатство оригинального русского костюма. Картинность собрания <...> просилась под кисть художника. Какие тут были роскошные кокошники, <...> какие богатые сарафаны из бархата, шелка, индейских тканей, какие богатые парча, меха на оторочках, цветы, кружево, какое разнообразие цветов и оттенков от темно-зеленых, синих до нежных и светло-зеленых, розовых, лиловых».

поднизью из мелкого жемчуга (ил. 228). В конце XIX – начале XX века придворные дамы в подобных моделях «русских платьев» запечатлены на многочисленных фотографиях, которые, аналогично произведениям живописи, являются неоспоримым документом эпохи.

Парадные платья придворных дам изготавливались в известных отечественных и зарубежных мастерских (ил. 234, 236), наибольшей популярностью среди которых пользовалась основанная в середине XIX века петербургская мастерская Ольги Николаевны Бульбенковой<sup>166</sup>. В ателье Бульбенковой заказывали платья (или только отдельные трены с вышивкой) три последние русские императрицы: Мария Александровна (1824–1880), Мария Федоровна (1847–1928) и Александра Федоровна (1872–1918). При выполнении заказа требовалось строгое соблюдение особенностей кроя и отделки (ил. 230, 231, 232). В журнале «Модный свет» (1894. №1) описана часть приданого Великой княгини Ксении Александровны, изготовленного в мастерской Бульбенковой: «Платье – фасон придворного сарафана – сделано из серебряной матовой парчи и вышито серебром гладью. Перед юбки вышит сверху донизу <...> Этот сарафан дополняется другой юбкой с трэном <...> Трэн подбит белым атласом и оторочен густой рюшкой из белых атласных лент. Открытый корсаж с шнипом вышит также серебром. Длинные висящие открытые рукава с вышивкой подбиты белым атласом

---

<sup>166</sup> «Госпожа Ольга» – модный дом Ольги Николаевны Бульбенковой. Адреса: набережная реки Мойки, дом 8; Екатерининский канал, дом 68, квартира 4; – Миллионная улица, дом 25–27, квартира 13. Шифр модного дома напечатан золотой (или зеленой) краской на белой шелковой ленте: Г-жа ОЛЬГА ПЛАТЬЯ С.-Петербургъ Мойка № 8; Г-жа Ольга придворные шлейфы и платья Екатерининский канал д. 68, кв. 4. Модный дом «Госпожа Ольга», основанный Ольгой Николаевной Бульбенковой (1835–1918), – один из первых крупных модных домов России, специализировавшийся на изготовлении парадных женских костюмов и придворных платьев и шлейфов. Между тем ни в одном списке поставщиков Высочайшего двора название «Госпожа Ольга» не упоминается, хотя известно, что три российские императрицы – Мария Александровна, Мария Федоровна и Александра Федоровна – являлись его клиентками. Несмотря на широкую известность модного дома «Госпожа Ольга», его услугами пользовались лишь избранные лица. Используемые при пошиве ткани – бархат, парча, атлас – поставлялись русскими фабриками, а золотошвейные работы исполнялись московскими и петербургскими мастерскими И.А. Васильева и мастерицами из Торжка и Иванова. С 1910 по 1917 год, вплоть до закрытия, делами модного дома фактически занималась Ариадна Константиновна Виллим (1890–1976) – племянница О.Н. Бульбенковой.

и оторочены белым марабу. Особенный блеск и великолепиие придают этому наряду бриллианты, которые расположены на швах, отделяющих жилет от корсажа, и на фате, идущей от ворота и до подола. Шейный вырез окаймлен цепочкой а-ля грек, состоящей из бриллиантов. Венчальный наряд добавляется еще роскошной порфирой из малинового бархата, опушенной горностаевой пелериной <...> Порфира сдерживается на груди большим *аграфом* – застежкой из бриллиантов»<sup>167</sup>.

Не менее важными мероприятиями для популяризации «русского стиля» были придворные балы. Самым выдающимся из них представляется костюмированный бал-маскарад эпохи царя Алексея Михайловича, проходивший в Зимнем дворце в феврале 1903 года (ил. 237, 238, 239). Подготовка к этому событию была основательной: специалисты изучали костюмы XVII века, исследовали архивные материалы, зарисовывали оригинальные образцы нарядов. Эскизы для императора и императрицы выполнил Евгений Пономарев, художник, занимавшийся профессионально историей русского костюма. Эскизы для других нарядов создавал художник Сергей Соломко, который помимо живописи увлекался декоративно-прикладным искусством. Для изготовления исторических костюмов приглашали именитых портных (ил. 240, 241, 242). Дворцовый комендант В.Н. Воейков в мемуарах об этом событии оставил такие воспоминания: «Впечатление получалось сказочное от массы старинных национальных костюмов, богато украшенных редкими мехами, великолепными бриллиантами, жемчугами и самоцветными камнями, по большей части в старинных оправках. В тот день фамильные драгоценности появились в таком изобилии, которое превосходило всякие ожидания»<sup>168</sup>.

Статья о знаменитом русском бале с фотографиями была опубликована в декабре 1903 года во французском «Journal des voyages», где образ Александры Федоровны сравнивали с императрицей Феодорой на византийской мозаике в

<sup>167</sup> Цит. по: Хорошилова О.А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Александра II и Александра III. – М., 2015. С. 458.

<sup>168</sup> Цит. по: Хорошилова О.А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Николая II. – М., 2012. С. 45.

базилике Сан-Витале в Равенне. Парижу еще предстояло пережить «русский бум» – через пять лет начались «Русские сезоны» С.П. Дягилева<sup>169</sup>.

После 1834 года несмотря на влияние общеевропейских модных тенденций, придворный женский костюм на протяжении многих лет изменялся незначительно и принципиально носил национальный характер.

Петербургский придворный дамский костюм представлял собой художественное явление, ставшее примером взаимодействия отечественных традиций и элементов западноевропейской культуры, что делало придворный этикет костюма российского двора неповторимым и не похожим на другие европейские страны. Уникальность придворного дамского костюма, существовавшего при российском дворе с 1834 по 1917 год, его национальный колорит и неподдельная роскошь были одной из важных причин интереса, популяризации и активного подражания «русскому стилю» в европейской моде.

## ***6.2. Влияние искусства петербургских художников на развитие зарубежной моды в костюме***

Влияние русской культуры на европейскую моду начала XX века наиболее активно наблюдалось в 1900-х годах. Именно в этот период формирования «неорусского стиля», явившегося национальным проявлением модерна в России, русское искусство получило широкое распространение за рубежом. В течение первых десятилетий XX века отечественные художники, артисты и модельеры демонстрировали свое творчество на мировой художественной арене и оказывали значительное влияние на развитие европейской моды.

На рубеже столетий, до начала революционных событий и гражданской войны, знакомство европейских стран с русским искусством происходило благодаря международным выставкам. Как правило, экспозиционные павильоны возводились архитекторами в «русском стиле», где демонстрировались разные экспонаты и произведения декоративно-прикладного искусства. Наиболее

---

<sup>169</sup> См. об этом: Маслаков Д. Последний бал Российской империи: сказка в стиле XVII века накануне великих потрясений: <http://knife.media/last-russian-ball> (дата обращения 29.12.2022).



известными отечественными центрами, объединяющими художников и мастеров, работавших в «неорусском стиле», являлись художественные мастерские С.И. Мамонтова (Абрамцево) и княгини М.К. Тенишевой (Талашкино). Помимо этого, в Петербурге создавались художественные студии, центры кружевоплетения и ткачества, воссоздающие и сохраняющие народные традиции. Организовывались художественные конкурсы на создание современных моделей по мотивам русского костюма.

Однако наиболее сильное воздействие на европейское искусство и моду начала XX века оказали «Русские сезоны», созданные С.П. Дягилевым (1908–1929-е). Важным событием, способствующим популяризации отечественной культуры и распространению моды на «все русское» были, несомненно, зарубежные постановки Дягилева. Благодаря его деятельности и организаторскому таланту, в рамках выездных гастролей работали лучшие отечественные художники, модельеры и артисты, демонстрирующие русское искусство за рубежом. «Никто не сделал для искусства столько, сколько великолепный Сергей Дягилев, и никто не смог так же глубоко повлиять на нравы своего времени <...> Дягилев обладал невероятным чутьем и умел предугадывать веяния в искусстве на годы вперед»<sup>170</sup>.

Первым масштабным событием, познакомившим парижских зрителей с русским искусством, явилось открытие Дягилевым выставки изобразительного искусства, где были представлены работы ведущих российских мастеров XVIII–XIX веков. Серж Лифарь в своей книге «Дягилев» так писал об этом событии: «Выставка живописи блестяще удалась, русские художники были поняты и оценены, многие бывшие сотрудники «Мира искусства» были приглашены в члены Осеннего салона, Дягилеву хотели дать Почетный легион, но он отказался от него в пользу Бакста, – не может ли также удастся манифестация и другого неведомого Парижу русского искусства – русской музыки?»<sup>171</sup>.

И такая манифестация случилась: уже весной 1908 года Дягилев продемонстрировал парижской публике оперную постановку «Борис Годунов»

<sup>170</sup> Цит. по: Битон С. Зеркало моды. – М., 2015. С. 129.

<sup>171</sup> Цит. по: Лифарь С.М. Дягилев. – СПб., 1993. С. 39.

М.П. Мусоргского. К созданию костюмов и декораций для этого спектакля, выполненных в Эрмитажном театре, были привлечены художники А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин и А.Я. Головин. Их задача состояла в создании подлинной обстановки Московской Руси периода конца XVI – начала XVII века. По воспоминаниям Сержа Лифаря, для достижения поставленной цели, Дягилев предпринял несколько поездок по стране, в ходе которых собирал оригинальные образцы народной материальной культуры: одежду, вышивки и ювелирные украшения.

Спектакль был с восторгом встречен парижанами. Костюмы, воссоздающие наряды представителей привилегированных сословий допетровского времени, удивили зрителей экзотичностью. «Особенно поражает воображение костюм, изготовленный в 1908 году для Федора Шаляпина, исполнявшего главную партию в опере “Борис Годунов”. Наряд, изображенный на известной картине А.Я. Головина и выполненный по его же эскизу, представляет собой внушительное царское одеяние, роскошно отделанное вышивкой, выполненной металлической нитью, бисером и жемчугом»<sup>172</sup>. Организация художественной выставки русского искусства, несколько проведенных концертов и эта опера пробудили интерес европейской публики к русскому искусству, что позволило коллективу продолжить работу над новыми театральными постановками.

В 1909 году состоялись первые гастроли балетной труппы «Русских сезонов». Главным хореографом выступил М.М. Фокин, а художественным оформлением спектаклей занимался А.Н. Бенуа. В состав балетной труппы входили лучшие танцовщики и балерины своего времени: Вацлав Нижинский, Анна Павлова, Тамара Карсавина и другие не менее известные имена. Следующими наиболее популярными постановками, представленными в рамках первого сезона, были: опера А.П. Бородина «Князь Игорь»; опера Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка»; сюита русских танцев на музыку М.И. Глинки «Пир»; «Сильфида» и «Клеопатра».

---

<sup>172</sup> Цит. по: Смит П. Дягилев и золотой век русского балета // Теория моды: одежда, тело, культура. № 18. 2010–2011. С. 334–337.

Наибольшим интересом у зрителей среди перечисленных спектаклей пользовались «Половецкие пляски» из второго действия оперы «Князь Игорь», где был представлен образ Древней Руси и кочевых племен. Как замечал Александр Бенуа: «До чрезвычайности убедительны были и костюмы, для которых Дягилев обобрал все восточные магазины Петербурга и которые поражали никогда еще не виданной (особенно в Париже) цветистостью»<sup>173</sup>.

Балет на музыку А.С. Аренского «Клеопатра» представлял историю известной египетской царицы. Один из многочисленных отзывов французской прессы приводил Анри Готье-Виллар: «В этой хореографической драме могучий темперамент русской нации как-то чудовищно-прекрасно сочетался с восточной чувственностью, с египетской стилизацией, и из всего этого появилась картина изумительной красоты»<sup>174</sup>. Партию Клеопатры исполняла Ида Рубинштейн, которая впоследствии стала одной из знаменитых танцовщиц этого времени. Обладая нестандартной для балерины фигурой и пластикой, она, тем не менее, являлась самой стильной актрисой и законодательницей европейской моды.

Влияние театральных костюмов на современную моду известно давно, как, впрочем, очевидна их взаимная роль. Проведение первого сезона русских балетов и реакция на них парижской публики позволяют отметить влияние двух тенденций «Русских сезонов» на европейскую моду. С одной стороны, художники и постановщики, обращаясь к народной русской культуре, демонстрировали в сценических постановках наиболее яркие черты национального характера, с другой – апеллируя к восточным темам, представляли ориентальную культуру, как составляющую некой большой внеевропейской цивилизации, которая воспринималась через призму российского менталитета. Благодаря «Русским сезонам», в европейскую моду начала XX века вошли элементы русского

---

<sup>173</sup> Цит. по: Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Т. 2. Кн. 4, 5 / Отв. ред. Д.С. Лихачев. – М., 1990. С. 511.

<sup>174</sup> Цит. по: Цит. по: Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. – М., 1988. С. 68.

народного костюма и ориентальные мотивы, которые объединились у зарубежного зрителя в единый экзотический образ<sup>175</sup>.

Следующий сезон балетов Дягилева прошел в 1910 году. Спектаклем-открытием стал «Карнавал» Фокина на музыку Роберта Шумана, представленный 4 июня на сцене «Гранд-Опера». Костюмы к спектаклю были выполнены Львом Бакстом, и, как отмечает историк моды А.А. Васильев, во многом предвосхитили женскую моду периода Первой мировой войны. «В эскизах, созданных Львом Бакстом, появился силуэт, модный в 1915–1916 годах, с укороченными юбками и “испанскими воланами”, ощущалось пристрастие к тканям в горошек и к белому цвету»<sup>176</sup>. Это предвидение тенденций на пять лет вперед было нестандартным явлением, тем более что ситуация в женской моде первого десятилетия XX века была весьма далека от резких перемен. Время (1900–1910) находилось во власти изысканных линий, изящных силуэтов и утонченных манер. Часто в это время дамы предпочитали длинные платья с тrenaми, устойчивые цветовые сочетания, максимальные декоративные элементы и огромные головные уборы утрированных форм. Современникам сложно было представить, что через пять лет не только дамский костюм, но и в целом эстетический идеал женской красоты будет претерпевать кардинальные изменения. Поэтому предвосхищение Львом Бакстом будущих тенденций в женском костюме на сценическом пространстве свидетельствовало о том, что он особенно воспринимал художественный стиль эпохи и тонко чувствовал пульс предстоящей моды.

«Мировая известность Льва Самойловича Бакста связана, прежде всего, с грандиозным успехом Русских сезонов Дягилева. Оформление балетов <...> вызвало буквально переворот в мироощущении парижан, а затем многих других европейцев и американцев. Бакст стал не просто известен, он стал модным. У художника брали бесчисленные интервью, стиль его театральных костюмов

<sup>175</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М.: Эволюция «русского стиля» в европейской женской моде первой трети XX века // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2021. № 5 (395) С. 255.

<sup>176</sup> Цит. по: Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. С. 19.

проникал в повседневную жизнь. На парижскую, а значит и на мировую моду стали влиять эстетические идеи и колористические находки Бакста. Сначала художнику казалась дикой мысль непосредственно включиться в процесс создания модных костюмов, тканей, аксессуаров. Летом 1910 года Бакст писал жене: “Слыхала ли ты про Poiret – портного (Поль Пуаре 1879-1944 – известный французский дизайнер и модельер, реформатор моды, в 1903 г. открыл в Париже свой дом мод) C’est le dernier cri (Это последний писк (фр.) На днях он мне предложил 12 тысяч франков за 12 рисунков модных туалетов. Художники мне отсоветывают соединять свое имя с его <...> Но будет чудно, если Петербург через два года (раньше не докатиться) будет носить мои фасоны” <...> Идея попробовать свои силы в сфере высокой моды не могла не вдохновить художника. Финансовые выгоды также склоняли его к положительному решению»<sup>177</sup>.

Однако внести кардинальные изменения в тенденции существующей европейской моды начала XX века удалось другому спектаклю Фокина, поставленного на музыку Н.А. Римского-Корсакова – «Шехерезада». Это была хореографическая драма по сюжету сказки из собрания рассказов «Тысяча и одна ночь». Основные партии исполняли Ида Рубинштейн и Вацлав Нижинский. Либретто, художественное оформление спектакля и эскизы костюмов были выполнены Львом Бакстом. Балет не оставил равнодушным парижского зрителя, представив ему оригинальные, яркие и новые решения, быстро нашедшие свое выражение в поисках стиля того времени. В моду буквально со сценических подмостков вошли ориентальные ковры, гаремные шаровары шинтиян, драпировки, тюрбаны, эгреты и перья, восточные подушки и абажуры. Стали, вполне естественно, восприниматься яркие, не свойственные стилю ар нуво цветовые сочетания: лилового и синего, желтого и красного, зеленого и оранжевого. Балет «Шехерезада» способствовал распространению восточных мотивов и включению их элементов в европейскую моду. «В России с интересом следили за успехами первого русского кутюрье, газета «Биржевые ведомости»

---

<sup>177</sup> Цит. по: Лев Бакст. Открытие материи Léon Bakst. Discovery of the material: каталог выставки, 25 января – 15 апреля 2013 г. [статьи: Дж. Боулт, В. Ермакова, Е. Теркель]. – СПб., 2013. С. 29.

писала: «Во всех модных магазинах появились галстуки “Bakst”. Да, вообще, самым неожиданным последствием нашего успеха явился переворот в области моды. Представьте себе, Бакст подвергается осаде парижанок, особенно артисток, выпрашивающих у “модного” художника рисунки для своих нарядов». В 1910-е годы костюмы “от Бакста” стали носить многие светские дамы, среди них – великая княгиня Елена Владимировна (внучка Александра II), французская актриса Ева Лавальер, русские аристократки Фекла Георгиевна Орлова-Давыдова, красавицы сестры Елена Павловна Олив и княгиня Наталья Павловна Горчакова, экстравагантная актриса-миллионерша Ида Рубинштейн, муза Габриэля Д’Аннунцио – итальянская маркиза Луиза Казати. Как правило, они заказывали туалеты по рисункам Бакста в Париже в самых престижных модных домах (“Пуаре” и “Уорт”) <...> Художнику заказывали не только отдельные туалеты, но и оформление целых балов. Для маркизы Казати Бакст декорировал большой бал Пьетро Лонги в стиле XVIII века, который состоялся в сентябре 1913 года в Венеции <...>»<sup>178</sup>.

В Санкт-Петербурге в эти годы также были организованы несколько тематических маскарадных балов, которые оформлял Лев Бакст. «Например, бал у графини Елизаветы Шуваловой. Мужчины и женщины были одеты в вечернюю одежду по моде 1914 года. На головах женщин были цветные парики, синие – в память о Клеопатре – Иде Рубинштейн, золотые – в память о нимфах из “Послеполуденного отдыха фавна”»<sup>179</sup>. Это свидетельствовало о его растущей популярности в роли, как бы мы сейчас сказали, арт-директора, который оформляет мероприятие в едином художественном стиле – от замысла пространства и декора интерьера до уникальных костюмов, соответствующего грима, причесок и париков.

В 1910 году в Париже состоялся премьерный показ спектакля в хореографии Михаила Фокина и художественном оформлении Александра Головина «Жар-

<sup>178</sup> Цит. по: Лев Бакст. Открытие материи Léon Bakst. Discovery of the material: каталог выставки, 25 января – 15 апреля 2013 г. [статьи: Дж. Боулт, В. Ермакова, Е. Теркель]. – СПб., 2013. С. 34, 35.

<sup>179</sup> Беспалова Е. Бакст и мода: прихоть художника // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010–2011. № 18. С. 28

птица», ставший еще одним из успешных постановок «Русских сезонов». Либретто к спектаклю было написано Фокиным по сюжету фантастической истории о Жар-птице. Постановка являлась еще одним ярким произведением, воплотившим в себе фольклорные мотивы сказочного образа русской культуры (ил. 243). При создании эскизов Головин обращался к национальному русскому костюму, выявляя наиболее характерные его элементы, умело их интерпретируя. Художник, создавая выразительные сценические образы, пользовался композиционными приемами оригинальных народных костюмов, изменив пропорции и усилив декоративный характер деталей (ил. 247). Головин предлагал мягкие цветовые сочетания, акцентируя крупные элементы орнамента и нивелируя его общий фон. На основе традиционных приемов оформления русского костюма художнику удалось создать театральный образ, отражающий национальные особенности и, в то же время, являющийся уникальным художественным объектом с элементами яркой индивидуальности.

Сценические костюмы для этого знаменитого балета также создавал Лев Бакст. Его варианты значительно отличались от видения Александра Головина. Художник объединил в нарядах восточные и русские национальные мотивы, тем самым создав уникальный образ гротеска, а порой – гипертрофированности, синтезирующий элементы обеих культур (ил. 248). Тем не менее, над национальной русской тематикой у Бакста превалировала тема востока, нашедшая свое выражение в орнаментальных и декоративных элементах. Головные уборы в каскадах перьев напоминали османские тюрбаны; ювелирные украшения, стилизованные косы и особенный грим придавали его образам необычное звучание.

При создании костюмов к постановке «Весна священная» Николай Рерих, напротив, обратился к архаичному славянскому костюму времен языческой Руси (ил. 245, 246). Премьера балета на авангардную музыку Игоря Стравинского в хореографии Вацлава Нижинского, состоялась в 1913 году на сцене театра Елисейских полей в Париже. Длинные белые холщовые рубахи, перевязанные поясом, были покрыты фантазийным ярким орнаментом, который располагался в

традиционной композиции: по линиям низа изделия, рукавов и по горловине. Танцовщицы были обуты не в пуанты, а в лапти, их длинные распущенные волосы удерживали круговые повязки-обручи. Такой вариант, в отличие от роскошного боярского костюма XVII века, демонстрировал европейским зрителям архаичный характер далекой русской старины. Прямой силуэт, сдержанное декоративное решение и характерная цветовая гамма создавали мистический образ языческой славянской древности.

Возможно, спорным покажется сравнение эскиза костюма девушки из балета «Весна священная» Н.К. Рериха 1913 года с тенденцией послевоенной европейской моды 1920-х годов, когда на смену затянутой в корсет женской форме придет новый геометрический силуэт, в пропорциях точно повторяющих данный сценический костюм. Но подтверждением этой мысли автора явилась статья А.П. Соболева, посвященная влиянию русского стиля на американскую моду 1920-х годов<sup>180</sup>. Рерих в 1922 году создавал декорации и костюмы для постановки «Снегурочка». «Эскизы костюмов по рисункам Николая Константиновича имели такой успех у публики, что линии и орнаменты их были введены в моду того сезона. Случилось это еще при подготовке оперы. Рерих вспоминал: “Много лет тому назад у меня была картина “Задумывают одежду”. В этой картине были выражены первые мысли женщины об одежде, первые орнаменты, первые руны украшения. Удивительно было сознавать, насколько эти первичные орнаменты были сходны с украшениями наших дней. <...> В 1922, в Чикаго, во время постановки “Снегурочки” мастерские Маршала Филда произвели интересный опыт, построив современные костюмы на орнаментах или линиях доисторических славянских одеяний. Поучительно было видеть, насколько многие современные формы естественно слились с древнейшими орнаментами”. И это действительно было так»<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> См. об этом: Соболев А.П. Костюмы и декорации Н.К. Рериха для чикагской «Опера Компани» (Влияние русского стиля на американскую моду) // Дельфис. 2014. № 2 (78). С. 139–154.

<sup>181</sup> Цит. по: Там же. С. 143.



Другую интерпретацию театрального русского народного костюма предложила Наталья Гончарова, создававшая костюмы и декорации для оперы «Золотой петушок», поставленной в 1914 году на музыку Н.А. Римского-Корсакова. Это театральное действо представляло новый необычный жанр, объединив в себе оперную и балетную постановки. Согласно воспоминаниям современников, Сергей Дягилев планировал задействовать на сцене только танцовщиков и отделить от них оперных исполнителей, поместив певцов к оркестру. Однако Наталья Гончарова предложила расположить симметрично на авансцене две лестницы, которые сливались бы с декорацией, и на них разместить исполнителей и хор в одинаковых боярских костюмах, которые не занимали бы много места на сцене. Антрепренер желал наиболее выигрышно представить публике оперу, хореограф стремился создать оригинальную балетную постановку на музыку своего любимого русского композитора. В итоге получился новый жанр – опера-балет, что впоследствии было повторено в постановках на музыку И.Ф. Стравинского «Байка про Лису» (1917), «История солдата» (1917), «Свадебка» (1923) и «Царь Эдип» (1927).

При создании костюмов для спектакля «Золотой петушок» Наталья Гончарова использовала как сарафанный «треугольно-трапециевидный», так и поневный «прямоугольный» комплексы русского народного костюма, максимально гипертрофируя его составные части: рукава рубахи, ширину юбки, пластрон с пуговицами. Но самым необычным приемом, кроме преувеличенных деталей одежды, являлись стилизованные, очень крупные национальные орнаменты в контрастных цветах. В некоторых моделях рисунок заполнял собой всю поверхность костюма. Элементы декоративной отделки, такие как бусы и пуговицы, также были утрированы. Наиболее часто встречающимися колористическими сочетаниями являлись открытые локальные: красный, желтый и синий цвета (ил. 244). Отчасти это роднило ее сценическую деятельность с увлечением авангардистской живописью. Подобный вариант, соединяющий в себе футуристические и русские национальные мотивы, можно встретить в костюмах к более поздним постановкам, например, к спектаклю «Русские сказки» 1917 года.

Созданные художницей театральные костюмы впоследствии оказали влияние на формирование собирательного образа женского русского национального костюма в зарубежных странах, культурно-символическими кодами которого стали сарафанный комплекс, яркая цветовая гамма, крупный орнамент, высокий кокошник, меховые отделки и большое количество ювелирных украшений.

В течение 1910–1920-х годов европейской публике были представлены балеты «Жизель», дивертисмент «Ориенталии», «Петрушка». Постановки «Видение розы», «Нарцисс», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна», «Лебединое озеро», ставшие культовыми спектаклями своего времени, каждый из которых оказал влияние на европейскую моду начала XX века. Французский писатель Луи Жилле так писал о «Русских сезонах»: «Это было событие, неожиданность, порыв бури, своего рода, потрясение. “Шахерезада”, “Князь Игорь”, “Жар-птица”, “Лебединое озеро”, “Видение розы”. Одним словом, я могу без преувеличения сказать, что моя жизнь делится на две части: до и после русских балетов. Все наши идеи, наши представления преобразились. Завеса упала с глаз»<sup>182</sup>.

На волне популярности парижских конкурсов красоты, в 1920-е годы журнал «Иллюстрированная Россия» начал проводить ежегодные смотры русских красавиц. В этом журнале широко освещались конкурсы, организованные в среде русских эмигранток. Победительницы на фотографиях были, как правило, запечатлены в стилизованном русском костюме с высоким кокошником. Таким образом, «Русские сезоны», организованные Дягилевым, представили миру русскую культуру, показав ее разнообразие и уникальность в различных сферах. «Дягилев стал первой ласточкой, который принес русское искусство не только, на сцены Франции, но и на сцены всей Европы. Он гастролировал в Берлине, Брюсселе, Монте-Карло, Вене и Будапеште. Это создало России огромную славу,

---

<sup>182</sup> Цит. по: Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. С. 16.

и уже в предвоенные годы русский балет доехал до Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айреса и Монтевидео»<sup>183</sup>.

«Русские сезоны» Дягилева, познакомившие зарубежных зрителей с национальным своеобразием русского костюма через театральные постановки, были убедительной демонстрацией пространственных видов искусства, повлиявших на тенденции зарубежной моды в костюме XX века. Благодаря этой масштабной культурной миссии Дягилева в сотрудничестве с петербургскими художниками-мирискусниками традиционные элементы национального отечественного костюма вошли в систему культурно-символических кодов, функционирующих и до сегодняшнего времени. Примечательно, что помимо национальной культуры, художники «Русских сезонов» обращались к ориентализму, что способствовало восприятию восточных мотивов, как части национального русского наследия. Впоследствии такая ситуация, сложившаяся в западноевропейской моде, оказала существенное влияние на деятельность многих зарубежных модельеров начала XX века.

### ***6.3. Русская тема в творчестве петербургских эмигрантов и зарубежных модельеров***

Важной причиной проникновения национального русского стиля в европейскую моду были события 1917 года в России, породившие мощную волну русской эмиграции, когда отечественные изгнанники открыли только в Париже десятки домов мод и ателье. Начиная с 1910-х годов влияние русской культуры на европейскую моду XX века усилилось, она пребывала во власти «Русских сезонов» Дягилева. Зарубежные модельеры, с разной степенью увлеченности находились под влиянием «русского стиля». Однако, помимо зарубежных модельеров, ввиду революционных событий 1917 года, на модной арене европейских стран зарождалось новое явление – мастерские, ателье и модные дома, организованные отечественными эмигрантами. Все частные предприятия в Санкт-Петербурге после

---

<sup>183</sup> Васильев А.А. Судьбы моды. – М., 2009. С. 201, 202.

революции были национализированы, а их владельцы, как правило, эмигрировали в другие страны. Таким образом, профессиональный опыт, знания и традиции отечественных мастеров в области создания костюма в Советской России были в одночасье потеряны. Они переместились в западноевропейские города, например, только в Париже, благодаря первой волне русской эмиграции, в 1920–1930-е годы было открыто более двадцати модных домов и ателье, основанных нашими соотечественниками. Эта масштабная история основательно и в полной мере была представлена историком моды А.А. Васильевым в его монографии «Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода», которая с 1998 года выдержала 16 переизданий и переведена на несколько иностранных языков<sup>184</sup>. Пользуясь архивными материалами, мемуарами эмигрантов, а также интервьюируя очевидцев тех событий, Александр Васильев, написал правдивую и патриотическую книгу, показав неоценимый вклад наших соотечественников в развитие французской индустрии моды первой половины XX века.

Лучшие представители российской эмиграции обеспечили в европейской моде тенденцию развития «русского стиля» на несколько лет. Следует заметить, что русская тема в костюме не ограничивалась восточнославянскими образами: кавказские, татарские, монгольские и другие национальные мотивы встречались в коллекциях российских модных домов, что расширяло диапазон художественных идей при создании современных моделей одежды.

Представители русской аристократии, вынужденные покинуть Санкт-Петербург, привозили с собой в эмиграцию памятные образцы в «русском стиле»: вышитые рушники и скатерти, придворные платья и кокошники, ювелирные украшения и другие аксессуары. Таким образом, часть подобных предметов в начале XX века оказалась за границей. Лишенные привычной прежней жизни, отечественные эмигранты пробовали свои силы в модной индустрии. Безупречный

---

<sup>184</sup> Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. – 480 с.

вкус, традиционное воспитание и хорошее образование позволяли многим изгнанникам заниматься как разными видами рукоделия, так и созданием моделей одежды.

В послевоенное время в европейских странах наблюдался текстильный дефицит вообще, и нарядных тканей, в частности. Возможно, этим объяснялась популярность такой отделки, как вышивка, поэтому в 1920-е годы в европейской моде широкое распространение получила ручная вышивка. Некоторые русские эмигрантки, блестяще владея этим ремеслом, занимались созданием вышивок для известных модных домов. Но, приобретя организационный опыт, вскоре наши соотечественники стали организовывать собственные ателье. Одним из самых знаменитых в Париже центров вышивки стал модный дом «Китмир», объединивший своей деятельностью русских вышивальщиц, работавших на дому. Модный дом был организован Великой княгиней Марией Павловной Романовой и существовал в период с 1921 по 1928 год (ил. 260). Судьба княгини в эмиграции была непростой, и она была вынуждена заняться работой, которой в совершенстве владела с детских лет – вышивка и вязание. Мария Павловна начала вязать свитера, жакеты и платья для реализации в магазин, за что получала небольшие деньги. Позже она самостоятельно освоила мастерство кройки и шитья и начала создавать первые модели. Осенью 1921 года Мария Павловна предложила свои услуги известному в Париже дому мод Габриэль Шанель, где выполнила заказ по декору дамских блуз с помощью машинной вышивки. Это были первые успешные шаги к созданию будущего ателье вышивки «Китмир». Модели с вышивкой для показа «Шанель» в 1921 году принесли мгновенную популярность новому модному дому и обеспечили его множеством заказов (ил. 259). Штат «Китмир» состоял из русских эмигрантов, в совершенстве владеющих мастерством вышивки. Мастерицы выполняли современные модели для клиенток, создавая вышивки в национальном русском стиле.

В 1925 году Мария Павловна участвовала в Выставке современного декоративного и промышленного искусства, проходившей в Париже. Арендовав целый зал в одном из главных павильонов, модный дом «Китмир» представил

публике широкий ассортимент своих изделий, которые обладали высоким уровнем мастерства. Модный дом «Китмир» заслуженно удостоился золотой медали и почетного диплома выставки. Дом вышивки «Китмир» стал первым предприятием, организованным русскими эмигрантами и получившим широкую известность. Однако его спецификой, как правило, было создание уникальной декоративной отделки моделей. Параллельно с деятельностью модного дома «Китмир» в Париже и других западноевропейских городах начали работу модные дома и ателье, также созданные русскими эмигрантами и выпускавшими полноценные коллекции моделей (ил. 262). Среди них можно выделить наиболее известные, которые при создании моделей обращались к русской традиционной одежде, а именно, такие модные дома как: «ТАО», «Итеб», «Ирфе».

Русский модный дом «ТАО» был основан княгинями М.С. Трубецкой, М.М. Анненковой и Л.П. Оболенской и существовал в период с 1921 по 1928 год (ил. 256, 257). Созданием эскизов для моделей будущих коллекций занималась М.М. Анненкова. Обладая хорошим художественным вкусом, Мария Митрофановна создавала лаконичные модели в сдержанной элегантной цветовой гамме. При формировании первых коллекций она обращалась к мотивам русской традиционной одежды. Как правило, это были дамские платья модного в то время прямого силуэта с заниженной линией талии, в декоративную отделку которых вводились элементы русской вышивки по старинным образцам. Модели 1923–1925-х годов сочетали в себе современный крой дамского платья и деликатную отделку в «русском стиле» (ил. 258). Также модный дом «ТАО» занимался созданием меховых изделий, в частности, замшевых манто с меховой отделкой, которые декорировались мотивами русского орнамента росписью красками по замше. Помимо верхней одежды, модный дом стал изготавливать люксовое нижнее дамское белье, модели для которого создавала родная сестра княгини Оболенской графиня С.П. Ламсдорф.

Модным домом, также обращавшимся к русскому декоративно-прикладному искусству при создании своих коллекций, был «Итеб», основанный в Париже Бетти Буззард (в девичестве баронесса Гойнинген-Гюне), которая ранее была фрейлиной

императрицы Александры Федоровны. Модный дом существовал в Париже с 1922 по 1933 год. В создании эскизов для коллекций принимал участие ее брат, барон Георгий Гойнинген-Гюне. Будучи виртуозным рисовальщиком, он выполнял эскизы оригинальных моделей, отличавшихся строгостью линий и лаконичностью рисунка.

При создании коллекций одежды модный дом «Итеб» активно использовал мотивы «русского стиля», сделав его в 1920-е годы весьма популярным, что способствовало привлечению внимания к его деятельности многочисленных состоятельных клиентов. Помимо этого, модный дом обеспечивал работой своих соотечественников. «Почти весь штат сотрудниц, начиная с портных и приказчиц и кончая манекенщицами, был русским. Первые модели “Итеба”, снискавшие ему популярность, были выполнены в “русском стиле”. Одна из моделей сезона 1923 года привлекла к себе внимание на скачках в Шантильи – платье в византийско-русском стиле с бармами и вышивкой по центру. Такого рода псевдоисторические модели были попыткой воссоздания костюмов русского бала в Зимнем дворце в феврале 1903 года. Эта модель больше всего напоминала платье, в котором была на этом балу Великая княгиня Ксения Александровна, мать княгини Ирины Юсуповой. Обратив на себя внимание древнерусской экзотикой, “Итеб” занялся пропагандой “русского стиля” в моде»<sup>185</sup>.

С 1925 года под воздействием стиля ар деко модели одежды модного дома «Итеб» начали упрощаться, их силуэт становился более строгим, вышитых деталей становилось меньше, в качестве декора часто использовалась меховая отделка по подолу, манжетам и вороту «на русский манер». Подобный вариант, восходящий к русскому боярскому костюму, пользовался большой популярностью у клиенток, и был широко распространен в это время. В западноевропейской моде наличие дорогостоящего меха традиционно ассоциировалось с «русским стилем». Успешная деятельность модного дома «Итеб» приобрела большую популярность

---

<sup>185</sup> Цит. по: Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. С. 241.

во второй половине 1920-х годов. Иллюстрации его коллекций публиковались в ведущих модных журналах «Харперс Базар» и «Вог».

Следующим модным домом, представлявшим костюмы в «русском стиле», являлся дом «Ирфе». Его создателями были супруги Юсуповы: княгиня Ирина и князь Феликс. Модный дом успешно существовал в Париже с 1924 по 1931 год (ил. 249, 250)

Открытие нового русского модного дома для широкой публики было ознаменовано в 1924 году модным дефиле в отеле «Ритц». В этот вечер, представленная русскими эмигрантами, коллекция буквально поразила парижских зрителей (ил. 251). Во французском модном журнале напечатан следующий комментарий относительно этого события: «Оригинальность, рафинированность вкуса, тщательность работы и художественное видение цвета сразу поставили это скромное ателье в ранг больших домов моды»<sup>186</sup>.

Следует, однако, признать, что успеху «Ирфе» в немалой степени способствовала скандальная репутация самого князя. Некоторые клиентки посещали этот роскошный дом в центре Парижа с целью лично познакомиться с Феликсом Юсуповым, «убийцей Распутина». В первые годы своей деятельности модный дом «Ирфе» активно обращался к «русскому стилю», который являлся своеобразным приемом привлечения клиентов на волне популярности одежды *à la russe*. Это были многочисленные заказы состоятельных (часто американских) клиенток на русские кокошники с ювелирным декором и тканые цветные пояса работы русской художницы Маревны, которая создавала пояса-кушаки с ручным тиснением и узорами по старинным русским образцам. Более тонкое цитирование элементов русского костюма наблюдалось в моделях 1925–1926-х годов. Эти платья напоминали по форме русскую крестьянскую рубаху удлиненного прямого силуэта с декором в «русском стиле». Успешная реклама и большое количество состоятельной клиентуры предоставили возможность модному дому открыть три филиала: в Нормандии, Лондоне и Берлине.

---

<sup>186</sup> Цит по: Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. С. 272.



Деятельность основателей модного дома «Ирфе» не ограничивалась лишь изготовлением предметов одежды. Князь Юсупов принимал участие в оформлении трех парижских ресторанов, один из которых был решен в русском крестьянском стиле. «Совместно с бельгийским бароном Эдмондом де Зуйленом, Феликс открыл магазин юсуповского фарфора <...> “Юсуповомания” настолько широко распространилась в те годы, что один лондонский ресторан предлагал “пулярку по-юсуповски”»<sup>187</sup>.

Сезон 1927–1928 годов был довольно успешен для модного дома «Ирфе». В этот период они создавали более простые, скорее, минималистические костюмы, отличающиеся функционализмом и утонченностью, эстетика которых была продиктована новым стилевым направлением ар деко. Особенности таких нарядов, можно назвать спокойные линии вытянутых силуэтов, мягкие расцветки близких и сложных полутонов, новаторские дамские модели для спорта. В декоре одежды использовались: роспись по шелку, вышивка бисером, тканые и тисненные пояса-кушаки.

Были и другие примеры сотрудничества и взаимодействия русских эмигрантов и французских предпринимателей. Например, модным домом «Мырбор» руководила француженка мадам Куттоли, а модели для клиентов рисовала известная русская художница Наталья Гончарова. Модный дом «Шапка», специализировавшийся на меховых отделках, принадлежал русской княгине М.А. Путятиной и выполнял заказы для Габриэль Шанель.

Модные дома, ателье и мастерские, созданные отечественными эмигрантами – яркое и уникальное явление в мире европейской моды начала XX века. Будучи в тяжелом положении и вынужденные покинуть свою родину, представители русской аристократии обратились к домашнему ремеслу вышивки и вязания, а затем – к созданию моделей одежды. Этому способствовали домашние навыки владения мастерством традиционных видов декоративного оформления тканей. Основав первые ателье и мастерские, большинство эмигрантов-модельеров в

---

<sup>187</sup> Цит по: Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода. – М., 1998. С. 276, 277.

начале своего пути обращались к русской традиционной культуре, тем самым способствуя ее популяризации за рубежом. Художники выявляли для себя наиболее характерные элементы русского костюма и внедряли их в современный контекст существующей моды. В основном это были стилизованные вышивки в «русском стиле» или вышивки, воссозданные по старинным русским образцам; геометрический крой изделий; прямой силуэт по типу крестьянской русской рубахи; отделка мехом; дополнительные аксессуары, такие как пояс-кушак или кокошник. Стоит отметить тенденцию обращения большинства модных домов к «русскому стилю» в моделях, созданных для первых коллекций. «Успех этих домов был очень большой. Главной темой был осовремененный русский народный и дворянский, боярский костюм. Кокошники, двуглавые орлы, петухи, всевозможные вышивки, кружево и лен – все это увидела столица Франции»<sup>188</sup>.

Интересной в этом контексте представляется деятельность уже упоминаемого нами известного художника Льва Бакста. «В свой первый приезд в Америку (ноябрь 1922 – апрель 1923) Бакст познакомился с представителем нью-йоркского текстильного бизнеса Артуром Селигом. Тот заказал художнику серию рисунков на индейские темы для шелковых тканей. Возможно, сам Бакст предложил также варианты в русском стиле. В начале 1920-х ностальгия художника по России привела к созданию большого количества эскизов русской тематики <...> Работы такого рода Бакст привез и в Америку, они были показаны на выставке в Галерее Недлера в 1923 году, в каталоге значится работа «Собор Василия Блаженного»; изображение собора художник впоследствии использовал в дизайне материи»<sup>189</sup>. И если вначале своей блистательной сценической карьеры, он считал несерьезным занятием в области моды, недостойным звания художника, то в 1920-е годы мнение Бакста изменилось. Опыт работы с театральным костюмом, чтение лекций о современном стиле в одежде, практическая деятельность в сфере индустрии моды инициировали знаменитого художника к профессиональным

<sup>188</sup> Цит. по: Васильев А.А. Судьбы моды. – М., 2009. С. 209.

<sup>189</sup> Цит. по: Лев Бакст. Открытие материи: Каталог выставки // Теркель Е. Мода и дизайн ткани от Леона Бакста. Пересекая Атлантику. СПб., 2012. С. 39

занятиям в этой области. «<...> он сам делал рисунки модной одежды и имел свой собственный стиль. В Париже он все подготовил для открытия своего Дома мод (был составлен договор с мадам С. Липска, которой Бакст помог встать на ноги и создать собственное ателье), и только преждевременная смерть художника помешала осуществлению этих планов»<sup>190</sup>.

Таким образом, русские эмигранты, оказавшись за рубежом, открыли только в Париже десятки мастерских, ателье и модных домов. Их деятельность способствовала мощной волне интереса к русской культуре во всех ее проявлениях. Стилистическое тождество традиционного геометрического народного кроя и европейской эмансипированной дамской моды 1920-х годов в стиле *à la garçon* определили во многом успех русских модных домов. Впоследствии, каждый из них нашел собственный стиль, выбрал индивидуальный ассортимент, прошел свой творческий и коммерческий путь, но объединяющим началом создания всех этих предприятий было не только бедственное положение изгнанников на чужбине, но чувство национального самосознания и живая память о самобытности отечественной культуры. Такая ситуация, несомненно, способствовала популяризации в западноевропейских странах моды на «все русское».

Следующей причиной интеграции отечественной культуры в европейскую моду было распространение «русского стиля» среди зарубежных модельеров. Одним из первых модельеров начала XX века, обратившихся к русской культуре и искусству, стал создатель парижской моды Поль Пуаре. Начав работать в 1898 году в качестве модельера в модном доме «Раудниц», а позже – в студии Жака Дусе, к 1901 году талантливый кутюрье перешел в один из крупнейших модных домов конца XIX века «Ворт». Дом моды Чарлза Фридерика Ворта был основан в 1857 году. Именно этот кутюрье, под влиянием историзма, воссоздал каркасные конструкции кринолина на обручах и кожаных лентах, а затем – турнюра, ставших основой для силуэта дамских платьев середины и второй половины XIX века. Его клиентками на протяжении нескольких десятилетий были не только

---

<sup>190</sup> Цит. по: Лев Бакст. Открытие материи: Каталог выставки // Теркель Е. Мода и дизайн ткани от Леона Бакста. Пересекая Атлантику. СПб., 2012. С. 45

представительницы русской аристократии, но и члены императорской семьи. Ворт исполнял заказы для трех русских императриц: Марии Александровны, Марии Федоровны и Александры Федоровны. Во время работы в модном доме «Ворт» у Поля Пуаре была возможность познакомиться с русскими клиентками. Этот опыт пригодился ему в будущей профессиональной деятельности.

В 1903 году модельер открыл собственный салон-магазин, стремительно набиравший популярность. Именно Поль Пуаре в первое десятилетие нового века одним из первых создавал дамские платья в стиле «antique» плавного вытянутого силуэта с завышенной линией талии и без привычного корсета. Его коллекции были обращены к эстетике неоклассицизма, стилистического направления, широко распространенного в это время во всех видах искусства.

Наибольшая популярность пришла к Полю Пуаре в 1910-е годы, что по времени совпадало с активной творческой деятельностью С.П. Дягилева и открытию им для парижских зрителей «Русских сезонов». Совершенно очевидно, что необычные театральные костюмы русских художников повлияли на творчество Поля Пуаре: модельер при создании дамских нарядов обращался к восточным мотивам, предлагал объемные шаровары, тюрбаны и ориентальные узоры. В своих воспоминаниях Поль Пуаре давал следующий комментарий относительно влияния «Русских сезонов» на его творчество. «На меня, как на многих французских художников, русский балет произвел неизгладимое впечатление, допускаю, что в какой-то мере я находился под его влиянием. Но не надо забывать, что к тому времени я уже создал себе имя и приобрел известность задолго до появления в Париже месье Бакста. Только иностранные журналисты, не сумев (или не захотев) разобраться, что к чему, могут объявлять меня последователем Бакста. При всем восхищении, которое вызывал у меня Бакст, я неизменно отказывался работать по его эскизам. <...> Многие клиентки приходили ко мне с красивой акварелью, купленной у Бакста за большие деньги, но всякий раз их ждало разочарование: я отказывался воплотить в жизнь чужую идею. Люди считали это проявлением зависти, но они заблуждались. У меня не было причин завидовать Баксту,

напротив, я считал, что не все его идеи можно принимать безоговорочно»<sup>191</sup>. Если сравнить эти слова Поля Пуаре с текстом из письма Льва Бакста к супруге в 1910 году, то становится очевидной определенная доля ревности «императора парижской моды» к отечественному художнику. Как правило, творческие люди вообще, а модельеры в особенности, крайне редко признавали элементы заимствования в создании своих моделей. Но если исключить откровенный плагиат, то идеи ожидаемого стилистического направления ар деко, присутствуя в атмосфере ар нуво, могли почти одновременно явиться каждому из художников, готовых к восприятию этих новаций.

Тем не менее, следует признать, что экзотическая ориентальная культура театральных костюмов в смелой интерпретации русских художников, несомненно, оказала влияние на знаменитого парижского кутюрье. В его коллекциях появились контрастные цветовые сочетания, характерные для костюмов, созданных Львом Бакстом: лилового и синего, желтого и красного, зеленого и оранжевого. Свои наряды Поль Пуаре щедро дополнял бахромой, мехом, крупной объемной вышивкой и стразами. Такие приемы декоративной отделки были характерны для театральных костюмов «Русских сезонов». Известный денди и эстет, знаменитый английский фотограф Сесиль Битон так отзывался об этом явлении. «Восток проник в европейскую моду в 1909 году, задолго до того, как им заразился высший свет Лондона, Парижа и Нью-Йорка: пришел он к нам из России, и передовой отряд возглавил юный Дягилев и близкий к нему художник Леон Бакст. Бакстовский творческий порыв вдохновил начинающего парижского кутюрье по фамилии Пуаре, и он сумел донести его до широкой публики»<sup>192</sup>.

Триумфальным событием, культивировавшим восточный стиль в моде, стал организованный Полем Пуаре костюмированный бал «Тысяча вторая ночь» 24 июля 1911 года в своем парижском особняке. Основной тон мероприятию, несомненно, задавала постановка «Русских сезонов» «Шахерезада» (1910). Гости явились на торжество в восточных костюмах, многие из которых создавал Поль

---

<sup>191</sup> Цит. по: Пуаре П. Одевая эпоху. – М., 2011. С. 229, 230.

<sup>192</sup> Цит. по: Битон С. Зеркало моды. – М., 2015. С. 127.

Пуаре; здесь были султаны, одалиски, персидские послы и восточные танцовщицы. Большинство костюмов были созданы самим модельером. В подобной эстетике был оформлен интерьер дома, в котором проходил бал. Полы покрывали персидские ковры, таинственным светом горели лампы под абажурами, играла восточная музыка, как в настоящей сказке.

Однако, помимо интереса к ориентальной тематике, кутюрье создавал костюмы, вдохновленные национальной русской культурой. В 1911–1912-е годы Поль Пуаре, движимый интересом к постижению восточноевропейской культуры, совершил продолжительный вояж, посетив несколько стран и городов, в том числе, Москву и Санкт-Петербург. Во время поездки в Москву модельер встретился с Надеждой Петровной Ламановой – выдающимся отечественным кутюрье своего времени, с которой он был знаком еще в Париже. В ее московском ателье Поль Пуаре прочел несколько лекций о моде и продемонстрировал наряды из своих коллекций. В предисловии к русскому изданию мемуаров Поля Пуаре «Одевая эпоху» А.А. Васильев писал: «Москву он полюбил! Ламанова <...> показала ему Кремль, Щукинский музей современной живописи и блошинный рынок на Сухаревке. Пуаре был в восторге от народных русских костюмов – сарафанов, косовороток, кокошников, кичек, шалей и платков – и привез их в Париж изрядное количество»<sup>193</sup>.

После поездки в Россию Поль Пуаре создал знаменитую коллекцию «Казань», в которой присутствовали модели с национальными русскими мотивами. Несколько платьев он выполнил буквально из традиционных льняных скатертей, приобретенных в Москве. Силуэт, пропорции и декоративная вышивка этих моделей повторяли формы русских крестьянских сарафанов и рубах (ил. 253).

Впоследствии Поль Пуаре неоднократно обращался в своем творчестве к образам русской культуры. Пальто с меховым воротником стойкой 1919 года, по обеим сторонам которого от центральной застежки расположены аппликации из белой филигранно перфорированной замши, напоминающей рельефное русское

---

<sup>193</sup> Цит. по: Пуаре П. Одевая эпоху. – М., 2011. С. 11

кружево в виде солярных знаков (ил. 254, 255). В этом же году модельер создал роскошное вечернее платье «Самовар», тем самым обращаясь к наиболее популярным и визуализированным кодам русской материально-художественной культуры. Идея платья 1921 года из трикотажного полотна также была инспирирована историей десятилетней давности, во время посещения Полем Пуаре России. Минималистичной формы, оно имело свободный прямой силуэт, талия акцентирована узким поясом с кистями. В декоративном оформлении модели присутствовали геометрические узоры, восходящие к древней славянской вышивке (ил. 252).

Анализируя коллекции Поля Пуаре, выполненные в стиле *à la russe*, можно проследить влияние русской культуры на творчество этого модельера. В ранних вариантах его модели были выполнены с большой долей ориентального вкуса, чему способствовала популярность «Русских сезонов» С.П. Дягилева. После посещения Полем Пуаре России, в его арсенале появились модели, в основе которых лежали формы народного русского костюма, а декоративную отделку представляли традиционные русские вышивки.

Во многих зарубежных городах в 1920-е годы наблюдался горячий интерес к русскому искусству и культуре. Постепенно и другие модные дома Парижа, Лондона и Берлина начали изготавливать коллекции в «русском стиле». Одним из популярных салонов, создающих модели в этом направлении, был парижский модный дом «Сестры Калло». В его коллекциях можно встретить популярные в то время юбки-шаровары, вечерние платья с экзотическими и этническими мотивами ярких цветовых сочетаний с уникальной вышивкой, имитирующей исторические парчовые ткани.

В Германии до прихода к власти нацистов работало много русских ателье и салонов моды. В Берлине модный дом «Дреколь» создавал верхнюю одежду в «русском стиле»: это были пальто, отделанные мехом по подолу, рукавам и воротнику и декорированные фантазийным орнаментом. Их называли «русскими шубами» по аналогии со статусными одеждами московских бояр.

С парижскими модными домами «Пакен» и «Шеруи» в эти годы сотрудничал известный художник костюмов Лев Бакст. Он создал для них серию дневных и вечерних платьев, отличающихся богатством и выразительностью декоративной отделки, смелыми цветовыми сочетаниями и яркими аксессуарами.

Еще одним модельером, очарованным русской культурой и сыгравшим значительную роль в судьбе «Русских сезонов», стала Габриэль Шанель. Уже в начале профессиональной деятельности этой талантливой портнихи (в 1913 году она открывает бутик в Довиле, а в 1916 году – свой первый модный дом в Беаррице) в моделях можно заметить элементы будущей женской моды, демократичной и элегантной одновременно. В отличие от многих своих современников (в том числе Поля Пуаре) Габриэль Шанель не воспроизводила модели в ориентальном стиле, хотя с интересом посещала спектакли «Русских сезонов». Талантливые эмигранты из Санкт-Петербурга сыграли важную роль в ее судьбе, впрочем, их взаимодействие было обоюдно плодотворным. Будучи близкой подругой С.П. Дягилева, она не только помогала ему материально, но и участвовала в создании театральных костюмов для некоторых постановок. Габриэль Шанель являлась художником по костюмам к балету «Голубой экспресс» (1924), продемонстрировав новаторский пример использования спортивных трикотажных костюмов для танцовщиков. А после безвременной кончины С.П. Дягилева в 1929 году именно Габриэль Шанель организовала и полностью оплатила его похороны на острове Сан-Микеле в Венеции.

Революционные события 1917 года в России определили судьбы соотечественников, многие из которых оказались за рубежом. Бывшие именитые представители высшего общества в изгнании начали работать в сфере французской модной индустрии. На протяжении своей жизни Габриэль Шанель близко общалась и сотрудничала с известными русскими эмигрантами и деятелями культуры. В частности, князь Кутузов, бывший губернатор Крыма работал у нее администратором, а дочь художника Н.Н. Ге создавала эскизы для коллекций Габриэль Шанель. Лучшие манекенщицы ее модного дома также были выходцами из России: красавицы Мари Эристова и Гали Баженова. В парижском модном доме



часто слышалась русская речь. «Русские завораживали меня <...> русские открыли для меня Восток <...> Их врожденная властность опьяняла меня. Все славяне такие яркие, такие самобытные, даже самые неприметные и смиренные из них никогда не бывают заурядными личностями»<sup>194</sup>.

После окончания Первой мировой войны в Биаррице Габриэль Шанель познакомилась с Великим князем Дмитрием Павловичем. С этим романом были связаны смелые планы устройства ее личной жизни. Естественно, что любовь ко всему русскому распространялась и на деятельность Габриэль Шанель в области моды. Вдохновившись русскими народными костюмами, французская кутюрье создавала блузы-туники в стиле *à la russe*, в основу которых был положен силуэт традиционной русской рубахи, ею было выполнено несколько вариантов подобных моделей свободной формы из шелковой ткани (ил. 264). В деталях также присутствовали элементы народной крестьянской рубахи: воротники-стойки и пояса-кушаки, свободно акцентирующие линию талии. В качестве декоративной отделки применялась стилизованная вышивка различных техник по мотивам русского орнамента. Известны также в этот период модели дамских платьев из бархата, вышитые в «русском стиле» (ил. 263, 265). Но, как ни велико было ее увлечение русским фольклором, Габриэль Шанель не допускала в своем творчестве исторического эскапизма. Она являлась знаковой фигурой в развивающейся европейской модной индустрии и создавала стиль будущего. Все модели Габриэль Шанель отличались демократичным характером и элегантной функциональностью, соответствуя новому эстетическому идеалу женской красоты XX века.

Русская культура, получившая большое распространение в странах западной Европы благодаря «Русским сезонам» С.П. Дягилева, существенно повлияла на деятельность зарубежных модных домов первых десятилетий XX века. Модельеров вдохновляли идеи экзотического стиля *à la russe*, который по их представлениям включал самобытные элементы костюма всех народностей, населявших Российскую империю (ил. 261). Поэтому диапазон интерпретаций «русского

---

<sup>194</sup> Цит. по: Делэ Клод. Одинокая Шанель. – М., 2009. С.112.

стиля» был достаточно широк и разнообразен, что позволяло зарубежным модельерам создавать полноценные коллекции, которые пользовались большой популярностью у современников.

Интернациональный характер «русского стиля» в европейской моде первых десятилетий XX века формировался под воздействием русской культуры постепенно. В XIX столетии представители привилегированных сословий в Петербурге хорошо знали французское искусство, нравы, обычаи, наконец, язык, в то время как Парижу (наравне с другими западноевропейскими городами) удалось близко познакомиться с русской материально-художественной культурой лишь на рубеже XIX–XX веков.

Следует выделить несколько важных причин, инициировавших популяризацию «русского стиля» в европейской моде в первые десятилетия XX века:

- Уникальность придворного костюма, существовавшая при российском дворе с 1834 по 1917 год и выраженная в аутентичных элементах национального стиля.

- «Русские сезоны» С.П. Дягилева, познакомившие зарубежных зрителей с национальным своеобразием русского костюма через новаторские театральные постановки (1908–1929-е годы)

- События 1917 года в России, породившие мощную волну русской эмиграции, когда отечественные изгнанники открыли только в Париже более двух десятков модных домов, ателье и мастерских.

- Изготовление коллекций моделей, инспирированных стилем *à la russe*, известными зарубежными модельерами в первые десятилетия XX века.

Таким образом, исследовав интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме, следует отметить, что проблема национального своеобразия в петербургском искусстве вообще и в костюме, в частности, была необычайно актуальна для этого периода. Интернациональный характер «русского стиля» в европейском костюме первой трети XX века был инициирован популярностью придворного дамского костюма, а также влиянием искусства

петербургских художников начала XX века на развитие зарубежной моды в костюме. Русская тема в творчестве петербургских эмигрантов и зарубежных модельеров оказалась актуальной в это время по причине значимых общественно-политических событий, произошедших в России, одновременно отвечая западноевропейским модным тенденциям 1920-х годов.

## ГЛАВА 7

### Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920–1990-х годов

Европейский костюм после Первой мировой войны стремительно упрощался по форме и декору, что способствовало переходу к массовому промышленному изготовлению одежды, начало которого во многом было связано с многолетним опытом производства военной формы. Однако в советской России на эту мировую тенденцию наслаивалась роль идеологии нового государства.

Особенность формирования костюма в петроградско-ленинградской моде периода 1920–1990-х годов заключалась в двойственном характере развития советской индустрии моды. С одной стороны, тенденции отечественного костюма развивались в русле единых мировых стилистических направлений, осваивая зарубежный опыт, а с другой – следовали иным идеологическим установкам и новому социалистическому принципу построения экономических отношений.

#### *7.1. Влияние предметно-художественной среды на стилеобразование костюма*

Период военного коммунизма в Петрограде (1918–1920) был предельно аскетичным не только в костюме, но и во всех сферах жизни. Это было обусловлено, прежде всего, революционным характером социалистического мировоззрения, но также реальными причинами: гражданской войной, повсеместной разрухой и тяжелейшими экономическими условиями. Ленинские декреты о конфискации, реквизиции и уплотнении квартир «богатых для облегчения нужд бедных» за четыре года изменили в корне обстановку центральных районов города: за это время с рабочих окраин переселились около 300 тысяч человек. Одежда жителей Петрограда олицетворяла суровое и непростое время, которое не располагало вспоминать о моде (ил. 268, 270). «Дамы донашивали то, в чем провожали на фронт Великой войны братьев и мужей <...> Некоторые вытаскивали из нафталина “хромые” юбки Пуаре, а в юбках на “кринолинах”, популярных в 1915–1917 годах, и серых валенках отправлялись в

театр <...> шили нарядные платья из занавесок, а из драпировок – шубы, и не думали, что через несколько лет Соня Делоне и Эльза Скиапарелли сделают то же самое в авангардной и свободной Европе»<sup>195</sup>.

В мужском костюме эпохи военного коммунизма наблюдалась подобная картина с той лишь разницей, что самой популярной стала кожаная одежда комиссаров, которая во время Первой мировой войны служила профессиональным костюмом для летчиков и шоферов. Популярными стали военного кроя кители (ил. 271). Костюм из «бывших» особенно для мужчин являлся неопровержимым доказательством враждебной классовой принадлежности. Поэтому даже поэтенди Владимир Маяковский в это время носил кепку (ил. 280). Не удостоверение личности, а внешний вид человека был определенным маркером «свой-чужой». Мужчина в шляпе-котелке в лучшем случае подвергался обструкции представителей пролетариата, а в худшем – мог поплатиться за это жизнью.

Именно в эти годы разрухи и смещения всех принятых норм культуры повседневности под сильным воздействием социалистических идей зарождалось новое направление в искусстве. Разрушались границы между понятиями произведение искусства и бытовой предмет, что называлось на языке идеологов-социалистов пролетаризацией искусства. Новое искусство, прогрессивная наука и промышленная техника должны были объединиться в стремлении создать предметно-пространственное окружение общества новой общественно-политической формации. Художественное творчество, равно как и проектная деятельность в теории построения будущего социалистического общества подчинялись принципу социально-технической и общественно-эстетической целесообразности, в том числе в женском костюме (ил. 279). Ключевые признаки отечественной эстетики функционализма осуществлял В.Е. Татлин. Он был универсальным проектировщиком материальной культуры XX века, автор новаторской концепции создания целостной предметно-пространственной среды.

---

<sup>195</sup> Цит. по: Хорошилова О.А. Молодые и красивые. – М., 2016. С. 338

Развитие социально-общественной жизни молодого социалистического государства приводило представителей художественной и технической интеллигенции к воплощению смелых, новаторских проектов (ил. 266, 267). В материально-художественной культуре Петрограда 1920-х годов направление, определившее задачи конструирования предметно-пространственной среды в новом советском обществе, отличалось функциональным и подчеркнуто целесообразным характером. Эти годы стали эпохой смелых идей и столь же очевидных иллюзий, оказавших существенное влияние на перемены в культурно-идеологической жизни Петрограда, что повлекло за собой поиски новых методов, приемов и средств выразительности в формировании окружающей предметно-художественной среды города. Идейным воплощением конструктивизма в 1919 году стал проект памятника III Интернационалу В.Е. Татлина. Неосуществленная четырехсотметровая башня с вынесенной наружу несущей конструкцией явилась своеобразным манифестом советского авангарда. Но, в то же время северная столица сохраняла уникальный архитектурно-художественный стиль классицистических ансамблей, который вдохновлял современных архитекторов создавать здания в трактовке классической традиции революционного романтизма (арх. И.А. Фомин, В.А. Щуко). В этом заключалось своеобразие формирования пространственной среды города, который в 1924 году стал именоваться Ленинградом, городом, в котором продолжали экспериментировать талантливые зодчие-конструктивисты: Н.А. Троцкий, Я.Г. Черников, Е.А. Левинсон (ил. 281, 282).

Для искусства, архитектуры и костюма был характерен полный отказ от заимствований из исторических стилей прошлого. Образная система в костюме конструктивизма должна была, с одной стороны, служить выражением социальной идеологии, а с другой стороны – заключать в себе определенную эмоциональную нагрузку. Модный костюм этого периода в своей стилистике ориентировался на беспредметное искусство представителей супрематизма и конструктивизма, обращаясь к простым формам, лишенным декора и геометрическим силуэтам (ил. 269). В женском костюме утверждается принцип крепления одежды на плечевом

поясе с преобладанием прямого силуэта и новых пропорций, что соответствовало тенденциям в архитектуре конструктивизма. Но подобно примерам архитектуры «пролетарской классики», эстетический идеал женской красоты стремился к сохранению классического стиля в сложных условиях военного времени (ил. 286).

Весной 1921 года в стране была объявлена новая экономическая политика (нэп), но только осенью 1922 года в Петрограде закончилось распределение одежды и обуви по талонам, носившее классовый характер. Снова открылись магазины, ателье, парикмахерские, мастерские. В Петрограде не только сторонники пролетариата, но и частные собственники мелких предприятий, и представители творческой интеллигенции имели возможность приобретать модные костюмы (ил. 274, 275).

Вместе с тем открывались престижные салоны по индивидуальному изготовлению костюмов высокого класса. В московском знаменитом журнале «Ателье мод» (1923) на последних страницах была размещена рекламная публикация ателье мод, которое находилось в Петрограде по адресу: проспект 25 Октября (в настоящее время Невский проспект), дом 32. В тексте обозначен большой выбор выполняемого ассортимента: платья, меховые манто, костюмы. Сообщалось также, что в ателье еженедельно проходят показы последних моделей. Анализируя многочисленные документы и характеристику интерьеров, удалось установить, что популярная фотография, странствующая на просторах интернета из статьи в статью с информацией «Салон ателье “Смерть мужьям” Невский, 12» изображает названный люксовый салон ателье на проспекте 25 Октября (Невский проспект), дом 32. Возобновили свою работу и другие известные ателье: И. Даттеля (Михайловская улица, д. 17, дом Европейской гостиницы); И.Н. Слонимского (ул. Петра Лаврова, д.10)<sup>196</sup>.

Эпоха этого контрастного десятилетия со свойственными ей смелыми надеждами и одновременно практиками властных и идеологических структур не могла длиться долго. В 1928 году был взят курс на индустриализацию страны.

---

<sup>196</sup> Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1923 год. С.127. РНБ // URL: [https://vivaldi.nlr.ru/bx000020031/view/?#page=81/\(дата обращения 20.09.2020\)](https://vivaldi.nlr.ru/bx000020031/view/?#page=81/(дата%20обращения%2020.09.2020)).

Архитектура Ленинграда 1930-х годов была стилистически весьма разнообразна: кроме отдельных проектов в конструктивистском стиле здесь получила популярность неоклассика и неоренессанс, воплощенные в стилистическую основу сталинского ампира (ил. 283). Советская власть, способствуя созданию особой академической предметно-пространственной среды оставленной былой столицы невольно сравнивала ее с примерами дореволюционного петербургского зодчества, счастливо сохранившегося после переноса столицы СССР в Москву (ил. 276).

К развитию реалистических форм и более определенного, понятного массам выразительного языка тяготело и пролетарское искусство. Это направление постепенно становилось официальным проводником социалистической идеологии. Авангардные решения конструктивизма и в архитектуре, и в костюме ассоциировались с предельной простотой и бедностью, поэтому не имели шансов к дальнейшему развитию. После 1932 года, когда был провозглашен единственно верным метод социалистического реализма, проповедовалась выработка новых форм, доказывающих преимущества социалистического образа жизни в полной мере соответствующих новому, советскому государству (ил. 285, 286). Этим критериям в архитектуре Ленинграда отвечали декоративные фасады, колонны, скульптурные композиции, а в костюме – широкое привлечение классического наследия и национальных мотивов (ил. 287). Еще до 1917 года тема возрождения национального костюма была в Петрограде весьма актуальна. Первый конкурс на представление эскизов моделей в русском стиле, объявленный Союзом русских женщин, состоялся в 1916 году. За ним последовали другие конкурсные проекты, и эта практика продолжалась вплоть до конца 1930-х годов. Как замечает исследователь костюма Ю.Б. Демиденко, одной из главных причин появления конкурсов на проекты костюмов в советское время был острейший кадровый голод в сфере моделирования одежды<sup>197</sup>. В 1930-е годы подобные конкурсы объявляли, как правило, ленинградские журналы мод, идеологической позицией которых был

---

<sup>197</sup> См. об этом: Демиденко Ю.Б. Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между мировыми войнами // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 3. 2007. С. 38.



ориентир на создание советской антибуржуазной моды с использованием национальных традиций. «Предполагалось, что это один из верных способов помочь профессиональным швейникам в области моделирования создать подлинную “народную” моду. <...> В соответствии с принципами организации конкурса творцом новой советской моды должен был стать народ»<sup>198</sup>.

Кроме идеологических установок, острая нехватка текстильных материалов, оборудования и технологических потоков на швейных предприятиях тормозила включение ленинградской моды в контекст мировых тенденций. 1930-е годы в некогда модной северной столице были удивительным временем, сочетающим в костюме авангардные идеи конструктивизма, народные мотивы, классический стиль; буржуазные наряды непманов и скромную одежду простых трудящихся (ил. 272, 273, 277, 278). Население победившего пролетариата, составлявшего основной процент городских жителей (в Ленинграде в 1930-е годы проживало около трех миллионов человек), необходимо было не только расселить, накормить, но и одеть. С этой задачей могла справиться только индустриализация легкой промышленности (ил. 266, 267). В 1924 году для управления текстильными и швейными предприятиями в Ленинграде был организован территориальный трест ленинградской швейной промышленности «Ленинградодежда»<sup>199</sup>. Массовый выпуск одежды был незначительным и не обеспечивал спрос населения, поэтому в 1936 году был образован Швейный Дом моделей имени Н.К. Крупской, находившийся с 1938 года в ведении Управления индивидуальных заказов и реорганизованный в 1939 году в Опытно-модельную швейную фабрику имени Н.К. Крупской Ленинградского областного управления легкой промышленности, которая располагалась в Апраксином дворе в корпусе 35<sup>200</sup>. Это был первый адрес будущего Ленинградского дома моделей одежды (ЛДМО). Но поступательному развитию индустрии моды помешала война. С 1941 по 1945 год Ленинград

<sup>198</sup> См. об этом: Демиденко Ю.Б. Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между мировыми войнами // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 3. 2007. С. 46, 47.

<sup>199</sup> См. об этом: ЦГА СПб. Фонд Р-1728.

<sup>200</sup> Об этом см.: ЦГАЛС СПб. Фонд Р-552.

находился в наиболее сложном положении среди всех советских городов и выстоял вопреки тяжелейшим испытаниям.

День Победы СССР в Великой Отечественной войне 9 мая 1945 года ленинградцы отмечали особенно горячо и торжественно. Салют Великой Победы в городе на Неве знаменовал конец страданиям и смерти, провозгласив жизнь и созидание. Еще в период военной обстановки образ женщины – защитницы города трактовался художниками как беспрецедентный пример отваги и мужества жительниц блокадного Ленинграда, которые служили в подразделениях местной противовоздушной обороны. Более шестнадцати тысяч женщин во время авианалетов несли дежурство, обеспечивая работу этих команд (ил. 289). Масштабное, выразительное полотно художника передает обобщенный героический и в то же время, пронзительный женственный образ, который своей монументальностью на фоне выдающегося здания Адмиралтейства напоминал античную богиню победы.

Выдержанный строгий стиль архитектуры города на Неве, классицистические художественные образы городской и парковой скульптуры, уникальная атмосфера городского пространства способствовали воспитанию в жителях Ленинграда особенного свойства, выраженного в мужском и женском образе чувством сдержанной гордости, достойной строгости и элегантности. Различные исторические и политические события, безусловно, влияли в той или иной степени на подобное проявление повседневной культуры, но основная сущность этой характеристики в целом была неизменна.

Характеризуя 1945–1955 годы, известный петербургский искусствовед А. Боровский отмечал: «Десятилетие начиналось на волне энтузиазма и гордости, естественных следствий Победы. В обществе нарастало ожидание позитивных изменений, ослабления бюрократического гнета, уважения к отдельному человеку как полноправному представителю победившего народа. Пропагандистское клише “всенародный подвиг”, “всенародная победа” обретало реальное демократическое наполнение: рядовой гражданин ощущал собственное значение как часть

всенародности и собственное индивидуальное бытие, хотя бы в связи с войной и победой, как бытие историческое»<sup>201</sup>.

Искусство в широком понимании (от изобразительных до прикладных видов) транслирует эстетический идеал конкретного периода времени, освещая важные процессы культурного развития общества. И если раньше идеалы общественного преобладали над индивидуальным, то сегодня для полноценного понимания того или иного явления в жизни общества, важным является изучение не только программных произведений «высокого стиля», но и вопросов повседневности. Автор проекта выставки «Победа. Стил ь эпохи», исследователь этого феномена Т.Л. Астраханцева во вступительной статье убедительно обозначила самостоятельный и законченный архитектурно-художественный стиль великой эпохи: «Сегодня наша задача – взглянуть на это явление не как на сумму идеологических и событийных коннотаций, мрачную амбицию, воплощенную ретроспективными и эклектичными художественными средствами, но как на законченный историко-художественный стиль, самобытный, величественно-торжественный, который отражает не просто дух времени, но, самое главное, дает законченный образ эпохи, а следовательно, самоидентификацию как залог психологического комфорта нации. И показать его комплексно: через архитектуру, монументально-декоративное искусство и театральн о-декорационное искусство, живопись, скульптуру, плакатную графику, через предметный мир <...> через театр и музыку, архивные документы, фотографии и кино, через орнамент и декоративно-прикладное искусство как “стержневые”, стилеобразующие элементы, показать его неповторимые и, в то же время, типические черты. Представить не с позиций заимствования и переработки европейских пластических мотивов, а с точки зрения его художественного качества, масштаба эпохи, органичности вхождения в окружающий мир, взаимосвязанности с человеческим

---

<sup>201</sup> Цит. по: После войны. Каталог. Выставка учебных работ воспитанников института имени И.Е. Репина, 1945–1956. – СПб., 2015. С. 82, 83.

существованием, как результат соединения творческих инноваций с историческим культурным наследием»<sup>202</sup>.

На волне общего позитивного настроения в послевоенном Ленинграде появлялась новая живопись, скульптура, литература, фотография, мода. Этот период в Ленинграде характеризовался подъемом позитивного отношения к жизни, утверждением значимости отдельной личности в истории своей страны. И это состояние зримо и явственно отражалось во внешнем облике ленинградцев, их поведении и позиционировании себя представителем народа-победителя в священной освободительной войне.

После Победы в 1945 году, невзирая на существующие проблемы и годы лишений, женщины в Ленинграде сохраняли свойственный им элегантный стиль доступными минимальными средствами. Произведения живописи и фотографии рассматриваемого периода являются неоспоримым документальным свидетельством того времени (ил. 293, 294). Бытовые семейные фотографии этого времени дополняют образы ленинградских актрис, имидж которых не только на сцене, но и в обычной жизни был примером для большинства женщин. Так, например, Л.А. Колесникова – Заслуженная артистка РСФСР, актриса Ленинградского театра музыкальной комедии (1946 год) была запечатлена на фотографии в шелковом платье «в горошек» (по моде тех лет), с белым муслиновым воротником, талию подчеркивает кожаный контрастный пояс с эффектной пряжкой. Прическа и макияж соответствовали тенденциям моды середины 1940-х годов (ил. 291).

На фотографии 1950-х годов дама с аккуратно уложенной прической, легким макияжем, подчеркивающим выразительный взгляд и модную линию тонких бровей (ил. 290). Естественное очертание губ оттенено яркой помадой. Нарядное платье, лиф которого можно характеризовать на фотографии, возможно выполнено по индивидуальному заказу, потому что декоративной отделкой горловины и фасонной линии кокетки являются рельефные мелкие цветочные бутоны,

---

<sup>202</sup> Астраханцева Т.Л. «Победа. Стиль эпохи»: Каталог выставки.– М., 2010. С. 11.

изготовленные ручным способом. Создание одежды индивидуальным методом во время всеобщего дефицита было в Ленинграде явлением обычным. Часто женщины учились шить, вышивать и вязать самостоятельно. Студент Института И.Е. Репина, ученик известного художника В.М. Орешникова в живописном задании «двойной женской постановки» изобразил процесс домашней примерки белой шелковой блузки: ее приталенный силуэт решен за счет притачной баски, которую внимательно поправляет мастерица (ил. 296). Сюжет ученической работы свидетельствует о том, что такая обычная бытовая ситуация, возможно, происходила в его семье. Те из женщин, кто не мог освоить приемы нелегкого ремесла швеи, искали профессиональных портних и заказывали у них костюмы. Фасоны передавали «из рук в руки», копировали с образов киногероинь трофейных и отечественных фильмов, знакомились с тенденциями современной моды на страницах немногочисленных журналов мод. Ленинградский Дом моделей определенной периодичностью выпускал большими тиражами «Альбом мод» с иллюстрациями художников, а также печатную продукцию в виде зарисовок и фотографий моделей, выкроек и лекал, которые пользовалась большим спросом у населения (ил. 297, 298). В конце 1940 – начале 1950-х годов в женской одежде преобладал приталенный силуэт. Для ленинградских женщин акцент на линии талии не создавал дополнительных проблем, они были стройными по причине недоедания во время блокады. В некоторых моделях (по инерции тенденций военного времени) встречались расширенные плечи, но образ в целом всегда решался в соответствии с существующим идеалом красоты (ил. 295). Этому способствовали различные аксессуары и дополнения: широкие пояса, маленькие сумочки, элегантные головные уборы, обувь. Дамские туфли выпускал «Скороход». «В середине 1950-х годов особенно элегантную отечественную обувь выпускали в Ленинграде на обувной фабрике “Восход”. Модели этого предприятия были разработаны армянским художником-дизайнером А.К. Оганесовым»<sup>203</sup>. В непогоду на баретки или туфли дамы обували резиновые ботики на кнопках с

---

<sup>203</sup> Васильев А.А. Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М. 2004. С. 297.

полым каблуком. В Ленинграде женщины всегда носили шляпы: драпированные тюрбаны, фантазийные декоративно оформленные композиции, маленькие шляпки-«менингитки». Это отличает некоторых возрастных дам и сегодня на петербургских улицах. Дамская шляпка в истории костюма всегда являлась обязательным дополнением к каждому ансамблю одежды. Но к середине XX столетия этот аксессуар постепенно стал выходить из употребления, чему способствовала общая демократизация европейской женской моды. В Ленинграде этот процесс происходил значительно медленнее из-за традиционного представления о том, что законченный женский костюм должен дополнять соответствующий стилю головной убор. На портретной бытовой фотографии 1953 года запечатлена молодая двадцатилетняя девушка в соломенной шляпке, эффектно декорированной искусственными цветами. Ее обаятельный образ, искренняя улыбка передают зрителю энергию торжества жизни, вселяют надежду на будущее (ил. 292).

В создании художественного образа костюма особую роль играли все его составляющие: одежда, аксессуары, дополнения, прическа стиль поведения, косметика, парфюм. В рассматриваемый период главным парфюмерным предприятием в Ленинграде, наследницей дореволюционной «Санкт-Петербургской химической лаборатории», основанной в 1860 году, становится фабрика «Северное сияние». Известными ее легендарными духами в послевоенные годы была «Белая сирень» (1947). Авторство этих духов принадлежало двум парфюмерам Б.Л. Гутцайт и И.Г. Вольфсон. Как пишет в статье «Советская парфюмерия» ее автор Марина Колева: «Появление этого аромата стало очень значительным событием в советской жизни: страдания людей, переживших холод и голод блокады, были очень острыми, и вдруг – этот удивительный запах! Дуновение русского приусадебного сада на исходе мая, когда повсюду цветет сирень. Такая радость, такая красота!»<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> Цит. по: Советский стиль. – М., 2011. С. 82.

При наличии объективных причин, объясняющих медленное развитие индустрии отечественной моды, следует признать факт непреодолимого стремления ленинградских женщин доступными и возможными средствами сохранять культ интеллигентного образа. Это было неукоснительное следование стилю, формирующему предметную жизненную среду, в которой была важна и форма, диктуемая модой, и содержание во всем его разнообразии: от манеры общения, проведения досуга, речи, осанки, пластики движений. Ленинградская мода в целом следовала архитектурно-художественному стилю города и пребывала с ним в гармоничном сочетании.

В это время для женских костюмов использовались натуральные ткани: *креп-сатин, креп-жоржет, крепдешин, тафта, кашемир*. Они были дорогостоящими и по этой причине доступными небольшой группе потребителей. В основном модели изготавливали из *ситца*, поплина, популярного штапеля. Большим спросом пользовались набивные ткани с мелким цветочным рисунком, а также в клетку и полоску. Текстиль из искусственных волокон еще не получил у нас в стране массового распространения, хотя следует отметить, что в 1950-е годы для женщин самой модной становится капроновая ткань. Из белой капроновой ткани популярны были прозрачные блузки романтического стиля с присборенными по линии оката рукавами и завязывающимся впереди бантом. Ткань из капрона хорошо держала форму, что удачно подходило для широких женских юбок, постепенно распространяющихся в моде. Особенную актуальность этот искусственный материал приобрел после утверждения в ленинградской моде стилового направления *new look*<sup>205</sup> (ил. 309–311).

Существенная разница в восприятии советской и продвижении западноевропейской моды заключалась в том, что военную оккупацию Парижа и почти трехлетнюю блокаду Ленинграда отличала пропасть, продиктованная

---

<sup>205</sup> *New look* – (англ.) – «новый взгляд»; «новое направление», которое появилось в Париже после показа коллекции Кристиана Диора под названием «Венчик» в 1947 году. Французский модельер показал дамам форму, ассоциирующуюся с образом цветка, предложив ретроспективный Х-образный женственный силуэт, что было вполне ожидаемо в европейской моде после суровых военных событий.

гитлеровскими идеологами, на практике осуществившими чудовищный геноцид советского народа. В то время в Париже работали многие Модные дома, ателье и салоны, где немецкие офицеры приобретали стильные подарки своим дамам, тогда как Ленинград планировали стереть с лица земли, а жителей уничтожить физически. Поэтому, как минимум, некорректным будет сравнение состояния моделирования одежды в странах западной Европы и в СССР в послевоенные годы.

С фотографий 1950-х годов на нас смотрят ленинградские женщины, пережившие это ужасное (без преувеличения) время. Их лица не просто красивы, они внутренне одухотворены и полны собственного достоинства (ил. 299, 300). Внешний облик женщин находится в полной гармонии с их внутренним состоянием. Причем, портретируемые могли быть людьми любого возраста, разных профессий, различного образа жизни, что свидетельствовало о едином ленинградском стиле в моде этого периода.

А.Б. Боровский справедливо отмечал, что искусство послевоенного десятилетия по сей день является предметом дискуссионным и глубоко интересным в историко-культурном отношении. Анализируя сложившуюся ситуацию в послевоенное время в ленинградской моде, можно также отметить противоречивые явления, происходившие в этой области. Но вместе с тем, нельзя игнорировать тот факт, что ленинградская мода 1945–1955 годов была примером самостоятельного стилевого явления и представляет несомненный интерес для изучения эволюции отечественной материально-художественной культуры. Анализируя особенности развития ленинградского костюма, необходимо отметить его формирование не только в контексте индустрии отрасли, но важно оценить культурологический масштаб восприятия этого сложного явления. В городской архитектурно-предметной среде послевоенного десятилетия ленинградская мода в полной мере отражала социально-экономические, исторические и политические события посредством транслирования художественного образа современного костюма, включающего не только предметы одежды, но и весь сформировавшийся комплекс мировоззрения и мироощущения людей. Важнейшей характеристикой ленинградской моды периода 1945–1955 годов являлась сохранение особого стиля



и распространение стандартов нравственности и высокой культуры через художественный образ костюма (ил. 303, 304).

Последствия войны для Ленинграда были трагическими. Только к 1960-м годам численность населения в городе достигла довоенных показателей. Во второй половине XX века искренняя любовь жителей к восстановленному городу была всеобщей, это проявлялось в характере, в отношениях, в поведении. Городское пространство часто сравнивали с музеем (ил. 312). Однако в архитектуре 1960-х годов стремление приблизиться к достижениям «интернационального стиля» вылилось в использование однотипных стеклянных фасадов, что было характерно для проектов крупных ленинградских гостиниц, в том числе проект архитекторов Е.А. Левинсона, А.И. Прибульского и др. гостиницы «Советская» (1966–1967), нарушающий исторический облик города (ил. 313), или Дом быта «Кристалл» (1968–1974), воздвигнутый под руководством О.Б. Голынкина (ил. 323). Наиболее удачно с точки зрения ассоциативного восприятия образа здания с его назначением решен проект Морского вокзала (1977–1982) коллективом петербургских авторов (ил. 322) Компактный призматический объем сооружения гармонично сочетает функциональную целесообразность, конструктивную эффективность и художественную выразительность, что является определяющим критерием для всех архитектурных искусств, в том числе для костюма (ил. 319–321).

В эти годы в Ленинграде продолжал работать ЛДМО (ил. 307, 308, 314, 315), готовилось открытие Дома моделей трикотажных изделий, расширялась сфера деятельности ателье по индивидуальному изготовлению одежды. Большой перечень услуг жителям Ленинграда оказывали домашние портнихи, работа которых трактовалась как частная деятельность и находилась под запретом властей. «Можно с уверенностью говорить, что в советскую эпоху мир портных и их заказчиц существовал как особая субкультура»<sup>206</sup>. В ленинградской однокомнатной квартире в свободное от основной работы время так трудилась известная сегодня модельер, основатель престижного модного дома Татьяна

<sup>206</sup> См. об этом: Вайнштейн О.Б. «Мое любимое платье»: портниха как культурный герой в Советской России // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 3. М., 2007. С.124.

Котегова, самостоятельно создавая модели от эскиза до их воплощения в материале. Конечно, у нее был ограниченный круг клиентов, но качество работы было очень высоким, что позволило впоследствии (с 1992 года до настоящего времени) официально продолжить творческую деятельность в одноименном модном доме (ил. 336, 337).

Помощью в домашнем изготовлении одежды для ленинградских жителей стало издание на русском языке немецкого журнала для домохозяек «Бурда моден» с выкройками в натуральную величину. Ответом на просьбу генерального директора совместного советско-западногерманского предприятия «Бурда моден» В.С. Мелентьева председателю Ленинградского городского совета народных депутатов В.Я. Ходорову о выделении помещения для салона в Ленинграде, в 1988 году в историческом здании у метро «Черная речка» был открыт салон «Бурда Моден»<sup>207</sup>. В СССР в 1990-е годы начали закрываться советские моделирующие организации, поэтому информации о тенденциях моды, конструкторских и технологических решениях изготовления одежды становилось все меньше. На этом фоне журнал «Бурда Моден» пользовался спросом, хотя несовершенные лекала выкроек требовали коррекции ввиду разницы антропологических особенностей фигур.

Альтернативой государственным проектным учреждениям в области создания костюма в 1985–1995 годах являлись спонтанно возникающие театры мод. В ленинградской субкультуре культивировались самобытность и в определенной степени претенциозность, что отчасти объяснялось базовым уровнем культуры бывшей северной столицы. Переименованный за XX столетие три раза, Санкт-Петербург благодаря архитектурно-художественной среде, сохранил основной уникальный стиль, предпочитающей минимализм и отточенность формы в объектах зодчества, произведениях прикладного искусства и дизайна. Петербургскому костюму всегда была присуща сдержанность формы, особая цветовая гамма, продиктованная не только природными особенностями северной

---

<sup>207</sup> См.: ЦГАИПД СПб. Ф. Р-24. Оп. 258. Д. 26. Л. 40.

столицы, но и архитектурной элегантностью городского облика в целом (ил. 324, 325).

Подводя итог советскому периоду развития городского костюма, необходимо отметить его важные эволюционные этапы:

– Советский конструктивизм 1920-х годов оказал значительное влияние на развитие современной архитектуры и дизайна костюма, несмотря на то что большая часть петербургских архитектурных проектов оказалась нереализованной.

– Минимализм и определенный аскетизм проявлялись во внешнем и внутреннем облике зданий, а также в форме и декоре костюма. В авангардном петербургском костюме наблюдался отказ от декора в традиционном понимании: украшение непосредственно было связано с конструкцией. В костюме декоративную роль стали играть подчеркнутые конструктивные линии, швы, детали контрастного цвета, функциональные застежки.

– В 1930-е годы с возвращением классицистического стиля в архитектуре в ленинградском костюме наблюдаются подобные тенденции к использованию элементов национальных мотивов.

– Важнейшей характеристикой ленинградской моды периода 1945–1955 годов являлось сохранение особого стиля и распространение стандартов нравственности и высокой культуры через художественный образ костюма.

– В 1970–1980-е годы стилю коллекций моделирующих организаций Ленинграда всегда была присуща сдержанность формы, элегантный минимализм и особая цветовая гамма, продиктованные не только природными особенностями, но также характером архитектурно-художественной городской среды. Но полномасштабная деятельность ЛДМО, открытие Ленинградского дома моделей трикотажных изделий (ЛДМТИ), двух домов моды, многочисленных ателье в целом не решали проблему дефицита современного костюма.

– 1990-е годы вошли в историю петербургской индустрии моды не только как время перехода к рыночным отношениям, но и как период системного кризиса. Одновременно ленинградцами культивировалась самобытность и в некоторой

степени – претенциозность, что отчасти объяснялось базовым уровнем культуры бывшей северной столицы.

– Альтернативная мода в Ленинграде (1985–1995) продемонстрировала полемику политических акционерных высказываний и социально-культурных дискурсов посредством создания коллекций костюма не профессиональными коллективами, а равнодушными представителями творческих профессий.

### ***7.2. Пути модернизации легкой промышленности и роль моделирующих центров в создании костюма***

Начало XX столетия было сложным периодом для развития легкой промышленности в России. В результате Первой мировой войны двух революций и Гражданской войны темпы выпуска продукции всех отраслей промышленности в значительной степени снизились. Кроме социально-политических причин, главными проблемами легкой промышленности по-прежнему оставалась слабая сырьевая база и отсталость машиностроения. Требовалась перестройка самих основ экономики страны, начавшаяся с первых дней существования советского государства.

Одним из основных направлений модернизации народного хозяйства СССР стала индустриализация, которая предполагала создание и развитие во всех отраслях экономики, в частности, в легкой промышленности, крупного машинного производства. Политику, проводимую в сфере легкой промышленности Ленинграда, можно выделить в несколько этапов. В 1920–1930-е годы проводилось объединение мелких кустарных предприятий в более крупные производства. В период с 1930-х по 1960-е годы планировалось создание научной базы в легкой промышленности, что выразилось в организации новых научных и образовательных учреждений для подготовки высококвалифицированных кадров и ведению научных разработок по приоритетным направлениям легкой промышленности. Третий период, длившийся до начала 1990-х годов, характеризовался созданием научно-производственных объединений, территориально-производственной кооперации и территориально-

производственных комплексов, где планировалось развивать подотрасли легкой промышленности на научной основе. Чрезвычайно важным аспектом в развитии ленинградской легкой промышленности этого периода стало установление взаимодействия между научно-исследовательскими, образовательными учреждениями и выпускающими предприятиями легкой промышленности. На рубеже XX–XXI веков легкая промышленность в Санкт-Петербурге оказалась в сложном положении, но, тем не менее, в последние десятилетия происходят определенные позитивные изменения, характеризующие развитие отрасли.

Затянувшаяся Первая мировая война, революционные события 1917 года, переросшие в Гражданскую войну, сказались в полной мере на экономике Петрограда – одного из крупнейших промышленных центров на протяжении XVIII и XIX веков. С ноября 1917 года стали закрываться первые заводы. К 1 апреля 1918 года в городе прекратили работу 265 предприятий. Вся промышленность была подчинена работе по обороне страны.

В 1921 году в советской России была объявлена новая экономическая политика. Постепенно происходил процесс восстановления текстильных мануфактур и швейных мастерских. Частично отменялись государственные монополии на эти виды продукции и товаров. Для мелких предприятий был установлен упрощенный порядок регистрации и пересмотрены в сторону увеличения количество работников наемного труда – до двадцати человек на одно предприятие. Осуществлялась денационализация мелких и кустарных предприятий. Появились первые хлопчатобумажные ткани с печатным рисунком: *ситец*, сатин, фланель. Снова открылись магазины, ателье, парикмахерские, мастерские. По данным адресным книгам того времени известно, что в Петрограде работали фабрики по изготовлению дорожных вещей, военного снаряжения, кожаной галантереи и одежды для занятий спортом; многочисленные швейные артели по изготовлению одежды и белья; мастерские по пошиву обуви и ателье головных уборов<sup>208</sup>. Из частных мастерских стали организовываться швейные

---

<sup>208</sup> См.: Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1923 год. С.127. РНБ // URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020031/view/?#page=81/> (дата обращения 14.07.2020).

артели, открывались также салоны по индивидуальному изготовлению костюмов высокого класса.

Параллельно в мае 1921 года 3-я сессия ВЦИК VIII созыва рассмотрела вопрос о состоянии петроградской промышленности и приняла решение о ее возрождении. Реформы 1920-х годов в промышленности сказались в первую очередь на предприятиях, производящих продукцию массового спроса, где быстро росла производительность труда. Во второй половине 1921 года возобновили свою работу фабрика «Скороход», завод резиновых изделий «Треугольник», текстильные фабрики и предприятия швейного массового производства. Из крупных швейных предприятий 1920-х годов наиболее эффективно работали фабрики им. Володарского, «Красный швейник», «Большевичка». В 1927 году ленинградская промышленность по объему выпущенной продукции приближалась к довоенному уровню.

Ленинград как крупнейший в СССР промышленный центр снова стал играть огромную роль в восстановлении экономики страны. Принятый партией большевиков курс форсированного построения социализма стал ориентироваться на политику ускорения темпов развития экономики. Начала осуществляться коренная реконструкция индустриальной базы Ленинграда, потребовавшая обновления основных фондов промышленности. В 1930-е годы активно развивалась легкая промышленность. Из годового отчета треста «Ленинградодежда» за 1935 год<sup>209</sup> в Ленинграде в это время работали 9 основных швейных предприятий, выпускающих одежду: Фабрика им. Володарского (пальто, костюмы, брюки мужские); Большевичка (пальто женские и детские); фабрика им. Мюнценберга (женский, мужской и детский ассортимент); «Красный швейник» (женский, мужской ассортимент); «Комсомолка» (мужской и детский ассортимент); «Красная работница» (белье женское, мужское, детское, постельное); Фабрика им. 8 марта (головные уборы женские и для девочек);

---

<sup>209</sup> См. : ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 1. Д. 290. Л. 67.

Фабрика им. Самойловой (головные уборы мужские и для мальчиков); Фабрика «Красный парус» (спецодежда).

Согласно статистическим данным продукция трикотажной промышленности Ленинграда выросла в 1938 году по сравнению с 1913 годом в 26 раз, швейная – в 51,2 раза, обувные фабрики «Скороход», «Пролетарская победа» № 1 и «Пролетарская победа» № 2 выпустили в 1938 году 31450 тысяч пар обуви, в то время, как в 1913 году все обувные фабрики царской России выпускали лишь 8300 тысяч пар. В основном, эта продукция выполнялась из доступного сырья и была ориентирована на массовый спрос населения. Выпуск изделий в натуральном выражении швейной фабрики им. Мюнценберга за 1935 год демонстрировал увеличение женского ассортимента по сравнению с мужским, а также увеличение выпуска изделий из дешевых материалов и сокращение предметов одежды из шерстяных и шелковых тканей<sup>210</sup>.

Важнейшими вопросами развития легкой промышленности оставались техническая реконструкция старых и строительство новых предприятий, создание новых отраслей производства, расширение ассортимента и повышение качества продукции. Учитывая возросший спрос населения на ткани, обувь и другие товары народного потребления, план развития легкой промышленности Ленинграда намечал значительное увеличение производства этих промышленных изделий.

В связи с реконструкцией предприятий легкой промышленности и их оснащением новой техникой возникла задача подготовки обученных кадров, способных эффективно использовать новые машины, станки, аппараты. В профессиональной подготовке текстильщиков, обувщиков, швейников происходили существенные сдвиги; появились новые профессии, повышался культурно-технический уровень рабочих, увеличивалось число инженеров и техников.

С началом Второй мировой войны работа большинства ленинградских предприятий была переориентирована для выполнения военных заказов: все

---

<sup>210</sup> См. : ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 1. Д. 273. Л. 80.

предприятия легкой промышленности были переведены на изготовление обмундирования, белья, тканей для авиационной промышленности, шинельного сукна, гранатных и патронных сумок, заплечных мешков, чехлов для фляг, парусиновых плащ-палаток. Завод резиновой обуви наладил производство оболочек для аэростатов воздушного назначения. Менее чем через месяц после начала войны на обувной фабрике «Скороход» был сдан в эксплуатацию цех, производящий армейскую обувь, а на базе механической мастерской изготавливали пулеметные ленты. Несмотря на то, что большое число рабочих отвлекалось на строительство оборонительных сооружений (иногда до 50%), работники предприятий легкой промышленности за счет роста производительности труда и уплотнения рабочего дня полностью выполняли фронтные заказы. Положение осложнялось тем, что возникла острая необходимость эвакуации промышленных предприятий на восток.

Особенно тяжелым периодом для ленинградской промышленности оказалась зима 1941–1942 года, когда из-за отсутствия топлива и выхода из строя электростанций перестала подаваться электроэнергия, нарушилось водоснабжение, помещения перестали отапливаться. В январе 1942 года почти все предприятия прекратили производство – из 68 в рабочем состоянии оставались только 18. Продолжал трудиться коллектив одной швейной фабрики, остальные предприятия легкой промышленности находились в состоянии консервации.

Весной 1942 года в одном из цехов фабрики «Красное знамя» начали работу 14 кругловязальных автоматов и 60 швейных машин. В это же время после четырехмесячного перерыва частично возобновилась работа на Фабрике им. Веры Слуцкой и Комбината им. Кирова. Текстильщики фабрики «Рабочий», используя сырье и другие полуфабрикаты, собранные на всех родственных предприятиях, сумели во второй половине 1942 года изготовить 3 млн метров суровых тканей, которые были нужны осажденному городу и его защитникам.

Восстановление Ленинграда крупнейшего индустриального центра страны имело огромное значение для послевоенного развития СССР. В целом довоенный уровень производства в Ленинграде был восстановлен к 1950 году. Ассортимент



продукции предприятий легкой промышленности к концу восстановительного периода был еще крайне ограниченным. Выпускались преимущественно хлопчатобумажные и грубошерстные ткани, трикотаж, а также самая простая обувь. Удовлетворялись лишь первоочередные потребности населения.

Начиная с конца 1950-х годов, шел непрерывный процесс освоения ленинградской промышленностью новых образцов продукции, поиск наиболее эффективных форм организации производства и внедрения новой техники. И уже в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе 40 ленинградских предприятий показали около 400 изделий, составлявших одну четвертую всей экспозиции советского павильона, 60 из них были отмечены премиями, а за 38 лучших образцов ленинградцы получили высшую награду выставки Гран-при (ил. 301, 302). Высокую оценку получили изделия ленинградских текстильщиков. Почетный диплом был присужден Комбинату тонких и технических сукон им. Тельмана за высокое качество шерстяных тканей, серебряную медаль получила ситценабивная Фабрика им. Веры Слуцкой за красивые ткани с набивным рисунком.

Со второй половины 1950-х годов стало очевидно, что механизм хозяйствования, которым располагало государство, в значительной мере устарел. Он сложился в период с конца 1920-х по 1930-е годы в чрезвычайных, во многом экстремальных условиях. Возникшая в годы первых пятилеток мобилизационная система хозяйствования оправдала себя во время войны, определенный эффект дала она и в послевоенный период восстановления народного хозяйства. Однако с 1950-х годов перестали действовать факторы чрезвычайности, во многом сложилась новая экономическая ситуация, изменились масштабы экономики. В конце 1960-х – начале 1970-х годов ленинградская промышленность начала получать новое оборудование – как отечественное, так и импортное. В легкой промышленности известность получили такие предприятия как «Ленвест» (производство обуви), «Ленкожинвест» (кожа и галантерея), «Ампетротек» (швейные изделия), «Нева-Гард» (гардинное полотно) и другие.

Для развития индустрии моды и обеспечения швейной отрасли проектно-технологическим оснащением и профессиональными рекомендациями в

послевоенные годы в крупных городах СССР, в том числе, в Ленинграде формируются централизованные моделирующие организации.

История создания Ленинградского Дома моделей берет свое начало еще в середине 1930-х годов после череды объединений швейных фабрик Ленинграда в Опытно-модельную швейную фабрику Ленинградского областного управления легкой промышленности, которая впоследствии станет ЛДМО. Во время войны в осажденном городе на фабрике по адресу: Апраксин двор, корпус 35. непрерывно работали мастера (а некоторые работницы здесь же и жили), они изготавливали одежду и обмундирование для фронта. Условия во время блокады были тяжелыми, но фабрика не прекращала работу и к лету 1944 года произошла масштабная реорганизация в области швейной индустрии и моделирования одежды. Приказом Народного комиссариата легкой промышленности РСФСР №362 от 14.08.1944 года<sup>211</sup> в системе Ленинградского областного Управления легкой промышленности организован Ленинградский Дом Моделей для обеспечения художественного руководства в деле моделирования и производства моделей мужского, дамского и детского платья, обуви, трикотажных и кожгалантерейных изделий. года. В 1946 году Дом Моделей вышел из состава Треста «Ленинградодежда», вновь организованного в 1944 году и начал работать как отдельная организация.

Таким образом, к 1945 году в городе был создан Ленинградский Дом моделей. Некоторое время он находился по известному адресу в Апраксином дворе, затем предприятие переехало на проспект Майорова, дом 46 (сейчас Вознесенский проспект) и только через несколько лет Дом моделей обосновался на Невском проспекте, дом 21, где и просуществовал до закрытия в 1994 году. На протяжении всего периода работы Ленинградского Дома моделей в основу моделирования было заложено освоение образцов народной одежды по первоисточникам и их конструктивная и композиционная переработка с ориентацией на модные формы. Это обстоятельство особенно актуальным было для послевоенных лет. В помощь художникам-модельерам по созданию моделей

---

<sup>211</sup> См. : ЦГА СПб Ф. Р-1857 Оп.7 Д. 94 Л. 79

одежды с элементами народного костюма был заключен договор о творческом сотрудничестве с Государственным музеем этнографии народов СССР. Художники-модельеры систематически посещали музеи и под руководством научных сотрудников знакомились с имеющимися экспонатами. Наряду с изучением народного творчества, модельеры анализировали спрос населения: проводили конференции и встречи с покупателями в торгующих организациях и на промышленных предприятиях. Уже в марте 1945 года пять ленинградских художников К.В. Кудряшов, Ф.К. Алексеев, М.Н. Ярцева, Г.А. Александров, П.П. Поганкина представили эскизы своих моделей вместе с авторами из других советских городов (Баку, Рига, Саратов, Тбилиси, Ташкент, Алма-Ата, Свердловск, Челябинск, Горький, Ереван, Казань, Таллин) в объединенном альбоме, изданном московским Домом моделей «Модели всесоюзного просмотра»<sup>212</sup>. Сотрудники ленинградского Дома моделей регулярно организовывали показы в демонстрационном зале. Образцы лучших изделий этого предприятия были представлены на постоянно действующей выставке продукции, выпускаемой предприятиями легкой промышленности Ленинграда и области. Интенсивная работа ленинградского Дома моделей была высоко оценена на Всесоюзном просмотре образцов продукции швейных предприятий, который проходил с 9 по 14 августа 1948 года в Москве, где творческий коллектив занял второе место в СССР по качеству моделирования<sup>213</sup>.

Первым послевоенным модным изданием в Ленинграде стал «Альбом мод: осень-зима 1952–1953 гг.». На 40 страницах красочного журнала были размещены рисунки женских, мужских и детских моделей одежды на фигурах, краткое описание и номер модели, а также имена их авторов. На оборотах обложек уже в середине 1950-х годов размещали рекламу производств обуви и аксессуаров. В приложении к журналу вскоре появилось описание построения одной из представленных в номере моделей и схемы остальных. «Альбом мод» выходил два

---

<sup>212</sup> Альбом мод: осенне-зимний сезон. 1936–1937 гг. / Дом моделей, трест Ленинградодежда. 1936. – 38 с.

<sup>213</sup> Журнал мод: весна-лето 1937 / Дом моделей треста Ленинградодежда. Л., 1937. – 40 с.

раза в год: один номер посвящался моделям осенне-зимнего сезона, второй – весенне-летнего (ил. 305, 306). По содержанию альбома можно предположить, что издание было ориентировано на профессиональный круг читателей, но тиражи номеров по 25000–30000 экземпляров указывали на более широкую аудиторию. Большой интерес в это время представляли работы ведущих художников Ленинградского Дома моделей: Н.И. Царева, В.И. Залевской, В.Я. Люманиса, М.Г. Васильевой М.С. Финкельштейна, Е.С. Буренковой, О.Ф. Белоноговой, Л.К. Панкевич, М.А. Евтушенко, В.Н. Соловьевой, Г.И. Капитоновой, Е.А. Дерюгиной (ил. 309, 310, 311).

Отмечая значительные успехи ленинградской индустрии моды в первые послевоенные годы, становление этой отрасли происходило медленными темпами, в Доме моделей разрабатывали около 500 моделей в год<sup>214</sup>. Спустя десятилетие в 1954 году сотрудники ленинградского Дома моделей проектировали уже 1500 «фасонов мужского и женского платья, верхней одежды и головных уборов»<sup>215</sup>. Но такого количества моделей было все равно недостаточно. Следует учитывать факторы: неуккомплектованности специалистами в этой отрасли, устаревшее оборудование, а также плановую экономику (пятилетние планы) и массовое производство, где технологические процессы не всегда соответствовали изменениям, происходившим в тенденциях моды. «Не лучше обстояло дело и с индивидуальным пошивом. В 1954 году Плановая комиссия Ленгорисполкома, обследовав трест “Ленинградодежда”, выяснила, что он имеет всего 24 пошивочных ателье, тогда как в 1941 году их было 26»<sup>216</sup>.

Но первоклассные ателье в Ленинграде все-таки были. Прежде всего, это ателье по адресу: Невский проспект, 12. Формально ателье считалось

<sup>214</sup> ЦГАЛС СПб Ф. Р-552 Производственное Объединение пошива и ремонта одежды им. Н.К. Крупской Куйбышевского района. Справочная информация.

<sup>215</sup> ЦГА СПб Ф. Р-1728 Государственный Трест Ленинградской швейной промышленности «ЛЕНИНГРАДОДЕЖДА» Ленинградского Областного Управления Местной промышленности. Справочная информация. С 204.

<sup>216</sup> ЦГА СПб Ф. Р-1728 Государственный Трест Ленинградской Швейной промышленности «ЛЕНИНГРАДОДЕЖДА» Ленинградского областного управления местной промышленности. Справочная информация. С. 205.

общедоступным, но попасть в него было непросто. Позже из-за высокой стоимости заказов получил оправданное народное название «Смерть мужьям». Не менее известным в 1950-е годы было ателье по улице Садовой, дом 53. Как отмечают авторы исторических очерков повседневной жизни города Н.Б. Лебина и А.Н. Чистиков, директор ателье М.Д. Кирсанова, отвечая на вопросы корреспондентов «Ленинградской правды», с достаточным основанием заявляла в августе 1955 года о том, что они предлагают заказчикам только самые лучшие, новые фасоны одежды, которые будут рекомендованы домом моделей к сезону следующего года<sup>217</sup>

Следует признать, что подобные ателье высокого класса в Ленинграде были немногочисленны. Такая ситуация стимулировала домашнее индивидуальное изготовление одежды. Сохранили профессиональный навык так называемые надомные портнихи, адреса которых передавали только близким людям из-за опасности преследования за запрещенную частную деятельность.

Для увеличения массового выпуска трикотажного ассортимента в 1976 году открылся Дом моделей трикотажных изделий (ЛДМТИ) при Ленинградском главном управлении трикотажной промышленности (Лентрикотажпром), который подчинялся Министерству легкой промышленности РСФСР. Задачи Дома моделей были направлены на обслуживание предприятий северо-западного региона трикотажными моделями и соответствующей технической документацией. Изделия Дома моделей создавались для 14 трикотажных комбинатов и фабрик. В их числе были: Ленинградское промышленное трикотажное объединение, фабрика «Красное знамя», экспериментальная трикотажная фабрика, а также фабрики Гатчины, Петрозаводска, Архангельска, Новгорода, Печоры, Боровичей, Вологды и других городов.

Первыми инженерами дома моделей стали выпускники ленинградского института текстильной и легкой промышленности (ЛИТЛП). В феврале 1977 года

---

<sup>217</sup> См. об этом: Лебина Н. Б., Чистиков А. Н. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и хрущевского десятилетия. – СПб., 2003. С. 206.

на Московском проспекте в доме №10/12 была создана Центральная художественная мастерская, где работали специалисты ленинградских производственных трикотажных объединений и фабрики «Красное знамя». Первыми технологами швейного отдела были Надежда Бондарь, Елена Купцова, Валентина Казакова, Ирина Каськович, Ольга Калугина. Технологией производства трикотажного полотна под руководством Веры Захаровой занимались Елена Лысенко, Елена Агеева, Татьяна Бурлакова, Наталья Тхоржевская, Елена Шатунова и другие молодые талантливые сотрудники. Их задачей являлось создание оригинальных переплетений, выполнение орнаментальных композиций для машин, предложение новых вариантов трикотажного полотна для модельеров. Среди работавших в Доме моделей художников-модельеров: Лариса Ткаченко, Ирина Чуйкова, Ирина Гаджелло, Татьяна Блум. Модельеры работали в тесном сотрудничестве с технологами по изготовлению трикотажного полотна, а также с технологами-швейниками. Творческая деятельность модельера в определенной степени зависела от профессионализма технолога, который создавал фактуру и структуру полотна будущей модели. В этом заключалась уникальность работы с трикотажным ассортиментом.

В демонстрационном зале ЛДМТИ новая модель проходила технический совет, на котором присутствовали представители трикотажных предприятий, заинтересованных в обновлении ассортимента и внедрении моделей. Специалистам Дома моделей часто приходилось выезжать на предприятия для оказания помощи по внедрению изделий в производство. Как правило, на фабриках нивелировалась оригинальность модели. Это было общей практикой, фасон часто упрощался, менялись детали, фурнитура, пряжа. В результате творческая идея модельера почти полностью изменялась, отражаясь на низком качестве изделий. Промышленное производство предполагало массовое тиражирование моделей, созданных специалистами ЛДМТИ, но технические возможности, экономическое планирование и технологические процессы на фабриках не всегда соответствовали современному состоянию.

В 1992 году изменился статус дома моделей и вид собственности, было утверждено «товарищество с ограниченной ответственностью» – производственно-коммерческая фирма «Дом моделей». В 1998 году предприятие было реорганизовано снова в «общество с ограниченной ответственностью» «Дом моделей». Согласно статистической информации по состоянию на январь 1998 года в Доме моделей на Московском проспекте работали 258 человек. Продукцию составляли трикотажные изделия. Постепенно прекратились поставки пряжи, снижалось качество сырья, стали увольняться сотрудники, а в 2010 году предприятие было окончательно ликвидировано<sup>218</sup>.

Возрастающий спрос на качественную одежду населения Ленинграда инициировал появление двух домов моды, которые работали по индивидуальным заказам населения и входили в систему бытового обслуживания. Дом мод, открывшийся в 1986 году на проспекте Маршала Тухачевского, дом 22 выполнял индивидуальные заказы ассортимента женской, мужской и детской одежды. Здание включало ряд швейных производственных и административных помещений. После 1992 года дом мод закрылся и до 2014 года его помещения принадлежали швейной фабрике ЗАО «Русская мода».

Дом мод, созданный в 1968 году на Кировском (ныне Каменноостровском) проспекте, 37 имел более длительную историю и сегодня обрел вероятный шанс вернуться к творческой деятельности в области моды. Участок этого дома к началу XX века был занят доходными домами Э.А. Роста и Ф.Ф. Нидермейера. Несмотря на факт освобождения площадки для строительства станции метро «Петроградская», вступившей в эксплуатацию в 1963 году, новое здание, построенное в 1968 году, предназначалось для дома моды (арх. А.К. Андреев, Е.А. Левинсон, Я.Е. Москаленко, инж. В.И. Акатов)<sup>219</sup>. Архитектурный объект они выполнили из стекла и бетона, совместив его с вестибюлем станции метро, что органично вписывалось в архитектурный ансамбль. Подземный переход,

---

<sup>218</sup> ЦГАЛС СПб. Фонд Р-1333.

<sup>219</sup> Вержбицкий Ж.М. Ленинградский Дом мод // Строительство и архитектура Ленинграда. 1968, № 8. с. 14–17.

дополненный витражом, состоял из шести картин с изображением мужского и женского исторического костюма, различных эпох, что свидетельствовало о назначении здания. Инициатором появления дома мод была Зинаида Петровна Дубровина, которая являлась хозяйственным деятелем, руководителем треста индивидуального пошива и ремонта одежды «Ленинградодежда». Дубровина была участницей войны и награждена Орденом «Красная звезда», и «Отечественной войны» 2-й степени, медалями «За оборону Ленинграда», «За взятие Варшавы», «За взятие Берлина», «За победу над Германией». А еще – вторым Орденом «Отечественной войны 2-й степени» она была удостоена к 40-й годовщине Победы, а Орденом «Трудового Красного знамени» – уже за мирно-трудовую деятельность. В 1956 году она в составе первой промышленной делегации СССР во главе с А.И. Микояном (министр внутренней и внешней торговли СССР) посетила Париж с целью ознакомиться с системой работы ведущих французских домов моды<sup>220</sup>.

Вдохновившись увиденным, Дубровина способствовала открытию современного для того времени дома мод в Ленинграде, но на это потребовалось более десяти лет. На четырех этажах общей площадью в 13 000 кв. метров размещались экспериментальные производства, примерочные, торговые залы и склады. Интерьерным проектированием и пространственно-планировочными решениями занимались финские строители. На первом этаже располагался большой демонстрационный зал на 300 человек, созданный по типу амфитеатра с хорошей акустикой. Подиум необычной формы, состоящий из круглого постамента и примыкающий к нему узкой дорожки для прохода манекенщиц, завершал демонстрационное пространство. В доме мод часто проходили показы коллекций отечественных модельеров и дефиле модельеров из зарубежных стран. Первым директором дома мод в 1968 году была назначена Нина Николаевна Соколова, а экспериментальный цех возглавила Луиза Николаевна Фалеева<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> Christian Dior в ритме политрука Зинаиды / <https://47news.ru/longreads/christian-dior-v-ritme-politruka-zinaidi> (дата обращения 10.12.2021).

<sup>221</sup> См.: [Б/а]. Дом мод // Вечерний Ленинград, 19.03.1968.



Дом мод, как и ЛДМО, стал законодателем основных модных тенденций в Ленинграде. Все ателье, которые работали по индивидуальным заказам населения, начали использовать лекала и техническую документацию, разработанные специалистами дома мод, которые проводили обучение и повышение квалификации мастеров и закройщиков города.

В период 1970–1980-х годов в штате дома мод числилось около 1000 работников. Среди модельеров, конструкторов и закройщиков: Т. Дьякова, Ю. Макаревич, Т. Семенова, Л. Басалаева, А. Солярова, О. Демидова, А. Анкудинова, А. Анисимова, Н. Майзелис<sup>222</sup>. В списке именитых художников-модельеров дома мод числится известная сегодня создательница уникальных костюмов Татьяна Парфенова, где она работала в период с 1985 по 1988 год. Дом мод имел штат манекенщиц около 20 человек. Среди известных имен: Татьяна Котова, Тамара Петрова, Галина Кривцова, Галина Куликова, Валентина Чернова, Галина Большакова, Павел Андросов и Евгения Куракина. Многие из них совмещали работу с демонстрациями моделей в ЛДМО.

Важным периодом в развитии дома мод были 1970–1980-е годы. В это время сформировалась группа перспективного моделирования костюма, основные задачи которой заключались в создании новых современных моделей. Руководителем группы являлась Т. Прохорова. Она же моделировала женскую верхнюю одежду. Модельером мужской одежды была Г. Суслопарова. Модельерами группы легкого платья работали Л. Романова и Н. Алексеева. В полной мере можно предположить, что проектная деятельность перспективной группы моделирования вместе с технологами и экономистами была началом развития дизайнерского подхода к решению производства современного костюма.

Дом мод на Петроградской стороне был альтернативой массовому производству одежды, здесь работали в основном с индивидуальными клиентами, но специфика плановой системы не предполагала контрастной ценовой дифференциации, что не позволяло развиваться в сторону повышения качества, а

---

<sup>222</sup> Арсеньева З. Здесь одевались все модники Ленинграда // Вечерний Петербург, 05.04.2013.

количественные показатели решались выпуском конфекциона малыми сериями по умеренным ценам. Кроме того, следующее десятилетие в общественно-политической жизни города и всей страны принесло большие перемены. Трест «Ленинградодежда», к которому относился дом мод, в 1988 году был реорганизован в территориальное производственное объединение индивидуального пошива и ремонта одежды «Ленинградодежда», а с осени 1993 года преобразован в Государственное предприятие Центр-сервис «Мода». После 1990-х годов здание дома мод долгое время использовалось для сдачи торговых мест в аренду мелким арендаторам. Время возвращения этого культового здания в городскую предметно-художественную среду наступило только в 2020-е годы.

Фотографии моделей на протяжении ряда лет выполнял один из ведущих фотографов города, немало снимавший для дома мод и ЛДМО, мастер модельной фотографии Петр Сегаль, сотрудничавший с журналами «Служба быта», «Мода», «Наши новые модели». Будучи автором ряда альбомов модной одежды и головных уборов. В сферу его деятельности также входило изготовление фотографий большого размера для оформления витрин и салонов ателье мод.

Расцвет деятельности ЛДМО как ведущей моделирующей организации пришелся на 1970–1980-е годы, когда на предприятии сформировался штат профессиональных сотрудников, с определенной периодичностью издавались журналы мод, а коллекции моделей готовили для отечественных и международных выставок (ил. 316–318). В этот период ведущие специалисты ЛДМО проводили обучающие семинары, внедряя на швейных предприятиях современные модели костюмов (ил. 324, 325).

В историю ленинградской индустрии моды 1990-е годы вошли не только как время перехода к рыночным отношениям, но и как период промышленного кризиса. Это были последние годы работы ведущей моделирующей организации ЛДМО (ил. 326–329). Спад производства носил не структурный, а всеобщий характер. Наибольшее падение производства в Петербурге произошло в легкой промышленности (94,5%), которая находилась в более сложном положении по сравнению с промышленностью в целом. Отечественные товары по многим

показателям оказались не конкурентноспособными. Государство не принимало никаких мер по защите российского товаропроизводителя.

Одной из первых среди предприятий швейной промышленности акционировалась фабрика «Первомайская заря» и в 1992 году получила свидетельство о собственности на приватизационное предприятие №4. Уроки рыночной экономики осваивались буквально на ходу. Учились у японцев, шведов, французов. В 1993 году на «Первомайской заре» были открыты фирменные магазины «Зарина». В конце 1990-х годов торговая марка «Зарина» стала брендом. В ходе приватизационных и рыночных реформ швейное предприятие «Большевичка» сумело сохранить имя, коллектив, собственность. К концу 1990-х годов фабрика выпускала 350 тысяч изделий в год.

На рубеже XX–XXI веков легкая промышленность в Санкт-Петербурге оказалась в сложном положении. Она не только не вышла из спада 1990-х годов, но и продолжала снижать объемы производства. Сумели выжить и занять устойчивые позиции на рынке лишь несколько предприятий по пошиву модельной мужской и женской одежды средней ценовой категории. Обувные, прядильно-ниточные, трикотажные, галантерейные производства находились в состоянии стагнации или были полностью ликвидированы.

Самой очевидной причиной упадка этой отрасли стал огромный приток в Россию импорта. Дешевые товары, пользующиеся наибольшим спросом, завозились из Турции, Вьетнама, Китая, Гонконга, других азиатских стран, зачастую без таможенного оформления. Дорогие товары, рассчитанные на сконцентрированную в мегаполисах публику с высокими запросами, поставлялись из стран Западной Европы, имеющих значительный опыт и технологии продвижения их на рынок. Вал дешевых низкокачественных товаров поставил швейную промышленность на грань разорения.

С приходом иностранного капитала и изменением моделей управления предприятиями стали открываться сети собственных магазинов. Тем самым удалось не только увеличить объемы реализации своей продукции, но и удержать цены на приемлемом для петербургских покупателей уровне. Именно по такому

пути пошла «Первомайская заря», осуществляющая разные виды бизнеса, из которых одно из важнейших мест принадлежало производству и продаже женской одежды. За 2006 год «Первомайская заря» открыла 15 магазинов в Москве и в Санкт-Петербурге.

В условиях глобализации рынков сложилась система международного разделения труда (дешевый труд, дешевое сырье в Азии). Отечественной тенденцией стал вывод предприятий легкой промышленности из города на периферию. Поскольку массовое производство товаров легкой промышленности по объективным причинам наиболее дешево в развивающихся странах Азии и в Турции, прямая конкуренция с ними была вряд ли целесообразна, а импорт из этих стран вполне отвечал потребностям нашего населения. В этой ситуации никаких специальных действий на сворачивание в городе легкой промышленности не проводилось. Опыт в целом успешных «Фабрики одежды Санкт-Петербурга» (бывшая фабрика им. Володарского), «Первомайской зари», «Большевички» показывал, что отечественная легкая промышленность может активно развиваться, выпуская сложную качественную продукцию, соответствующую по уровню западноевропейским образцам, но по более дешевым ценам.

Основу отрасли составляли более тридцати крупных и средних предприятий, осуществляющих производство одежды, готовых текстильных и трикотажных изделий, чулочно-носочных изделий, швейных ниток, тюля, кружев и вышивок, прядение текстильных волокон. Продукция поставлялась как на потребительский рынок, так и для государственных нужд. Ведущие предприятия отрасли: ОАО «ПНК им. С.М. Кирова», ОАО «ПНК «Красная нить», ЗАО «Фабрики одежды Санкт-Петербурга», ЗАО «Салют».

Как известно, в XX веке промышленность Ленинграда развивалась экстенсивным путем, пополняя трудовые ресурсы за счет притока населения из других городов и сельской местности. Каждый год город принимал до 60 тысяч человек. Увеличение объемов производства достигалось расширением старых и строительством новых предприятий. Такой характер производства сохранялся вплоть до 2001 года, когда оживающая промышленность поглотила излишки

рабочей силы, оставшиеся с 1990-х годов, и ощутила нехватку рабочих. Система профессионально-технического образования резко снизила объемы подготовки квалифицированных рабочих, которые могли бы трудиться на этом оборудовании.

И, тем не менее, в легкой промышленности Санкт-Петербурга в последнее десятилетие происходило позитивное изменение критериев показателей от падения к росту. Подобная тенденция была незначительной, поскольку индустрия моды ориентирована на конечного потребителя и объемы продаж находятся в прямой зависимости от платежеспособности населения.

Новый импульс в развитии проблемы возрождения индустрии моды представляла программа «Санкт-Петербург – центр легкой промышленности и индустрии моды», принятая в феврале 2017 года и вошедшая в состав приоритетных проектов города. Она была заявлена на Международном экономическом форуме, проходившем в Петербурге. Проект формировал многопрофильный кластер как центр модной индустрии России. Планировалось, что он объединит в общем комплексе города разработку брендовых моделей, широкое производство, выставочные мероприятия и форумы, ритейл, подготовку кадров в рамках петербургских учебных заведений.

Таким образом, единая цель возрождения индустрии моды в Санкт-Петербурге под общей координацией правительства может быть решена. Как пример – история дома мод на Каменноостровском проспекте, которая получила позитивное продолжение. В 2020 году петербургский ритейлер «Иригато Групп» объявил о долгосрочной аренде четырех этажей этого легендарного здания. Компания намерена открыть в нем fashion-пространство с международными и российскими брендами, фуд-холл, шоу-румы и коворкинг. Демонстрационный зал после ремонта может быть использован для дефиле, проведения тематических мастер-классов и лекций. Планируется также создать музей дома мод с архивными материалами и сохранившимися артефактами. Создатели проекта находятся на пути возрождения петербургской легенды, сохраняя петербургскую уникальность дома моды, и продолжая реконцепцию проекта согласно современным тенденциям.

Итак, пути модернизации легкой промышленности Ленинграда прошли три периода развития. В 1920–1930-е годы проводилось объединение мелких кустарных предприятий в более крупные производства, что отчасти решало насущную проблему выпуска необходимой одежды для населения города.

В период с 1930-х по 1960-е годы все предприятия приобрели государственный статус, планировалось создание научной базы в легкой промышленности, что выражалось в организации новых научных и образовательных учреждений для подготовки высококвалифицированных кадров и ведения научных разработок по приоритетным направлениям легкой промышленности. В это время несмотря на тяжелые последствия войны в городе создается моделирующий центр – Ленинградский дом моделей одежды, призванный решать проблемы развития индустрии моды не только в Ленинграде, но и на всей северо-западной территории СССР.

Третий период, длившийся до начала 1990-х годов, характеризовался созданием научно-производственных объединений, территориально-производственной кооперации и территориально-производственных комплексов. Для увеличения массового выпуска трикотажного ассортимента в 1976 году в Ленинграде был Дом моделей трикотажных изделий. Возрастающий спрос на качественную одежду населения Ленинграда инициировал появление двух Домов моды, которые работали по индивидуальным заказам населения. Положительная роль этих моделирующих организаций для развития ленинградской индустрии была очевидной. Швейная и трикотажная промышленность, благодаря деятельности ЛДМО и ЛДМТИ, выпускала современные модели массового спроса. Два Модных дома (на Кировском проспекте и на проспекте Маршала Тухачевского) работали по заказам населения и решали для потребителей проблему создания индивидуального костюма.

В историю петербургской индустрии моды 1990-е годы вошли не только как время перехода к рыночным отношениям, но и как период промышленного кризиса. Спад производства носил не структурный, а всеобщий характер. Наибольшее падение производства произошло в легкой промышленности.

Отечественные товары по многим показателям стали неконкурентоспособными. Период, который приходится на первые десятилетия XXI века, представляется в эволюции легкой промышленности Санкт-Петербурга наиболее противоречивым. Индустрия моды вынужденно приостановила свое развитие с приходом иностранного капитала и изменением моделей управления предприятиями. Успешный предпринимательский подход, как правило, ориентировался не на производство, а на продажи. И если сегодня швейные и трикотажные производства в Санкт-Петербурге возрождаются благодаря частным предпринимателям, то производство сырья является государственной задачей. Возродить индустрию моды без текстильной промышленности и сырьевой базы не представляется возможным.

### ***7.3. Становление, формирование и развитие профессионально-образовательной системы***

В профессиональном образовании и освоении мастерства создания костюма в Санкт-Петербурге следует обозначить три периода: XVIII – начало XX века; 1920–1960-е годы; 1970–2000-е годы.

В начале XVIII столетия развитие школы портновского мастерства в Петербурге осуществлялось на основе московского опыта индивидуального изготовления одежды. Пошивом костюмов для высших сословий занимались иностранные специалисты в Немецкой слободе и отечественные портные, которые работали в Мастерских палатах при царском дворе. Особенностью раннего периода обучения европейскому ремеслу кроя и пошива являлся зарубежный опыт. Портных, так же, как и других специалистов (архитекторов, скульпторов, ткачей) Петр I приглашал из-за границы, одновременно отправляя молодых соотечественников обучаться ткацкому и портновскому делу. Для исполнения костюма были известны в это время такие профессии, как портной, перчаточник, специалист по изготовлению шляп, цветов, пуговиц, лент, вееров, создатель каркасных конструкций (фижм и корсетов), специалист по кружевоплетению и вышивке. Портновское ремесло рассматривалось как индивидуальное занятие, а

текстильные мануфактуры в Петербурге планировалось развивать масштабно. Отсюда были расставлены основные приоритеты обучения, но даже спустя столетие в этой области прогресс не был очевиден.

В XIX веке отношение к профессиональной подготовке специалистов для мануфактурно-художественной промышленности иллюстрирует пример петербургской Императорской академии художеств. В 1846 году там рассматривали возможность открытия «школы орнаментики», где планировали обучать составлению образцов для художественно-промышленных производств, декларируя важность объединения художественного образования с политехнической (инженерной) школой для совершенства произведений, выпускаемых промышленностью. При этом подчеркивалась академическая иерархия видов между высокими и прикладными искусствами. Поэтому предполагалось обучать орнаментальным приемам учеников посредственного таланта, тогда как наиболее подающих надежды талантливых юношей приобщали к высоким видам искусства. Эта картина объясняет сложный путь формирования профессионального образования в текстильном и, тем более, портновском деле, как минимум, еще на столетие, вплоть до XX века.

В XVIII–XIX веках приобретение навыков разнообразных профессий портного, вышивальщика, скорняка, отделочника, закройщика одежды реализовывалось на ремесленно-практическом уровне. У мастеров всегда были ученики. Подмастерья выполняли различную работу по дому, и портные не стремились создавать последовательную систему их обучения ремеслу кройки и шитья. Профессиональные ремесленные навыки осваивали не все подмастерья и до середины XIX века это была подготовка, которую можно обозначить лишь относительно профессиональной. Процесс ученичества мог занимать от двух до шести лет; средняя продолжительность обучения в портновской профессии составляла 4–5 лет. Хотя за это время дети должны были освоить азы портновского мастерства, большинство учеников не допускались до практических операций вплоть до последнего года обучения.



В отсутствие единых принципов индивидуального конструирования одежды существовали приближенные методы построения модели: муляжный и расчетно-графический способ. Наиболее ранний муляжный метод заключался в моделировании изделия на человеке или манекене, что требовало больших временных затрат, продолжительных экспериментов и примерок. Им пользовались для моделирования женской одежды, так как каркасная форма женского костюма не отвечала анатомическим особенностям фигуры. Несмотря на кажущуюся простоту и отсутствие расчетов этот метод требует и сегодня большого профессионального мастерства. Расчетно-графическое построение костюма в большей степени было связано с ассортиментом мужской одежды в начале XIX века, когда мужской костюм стал приобретать строгие очертания силуэта, ориентированного на естественное анатомическое строение фигуры и формирование интернационального стиля в мужском костюме<sup>223</sup>.

Во второй половине XIX века в Санкт-Петербурге начинают организовываться школы кройки и шитья. Многочисленные частные школы шитья и рукоделия конца XIX в. можно классифицировать по следующему признаку: школы, пользующиеся субсидиями Городской Думы и школы, находящиеся на самообеспечении. Например, Мариинская практическая школа кружевниц (1883–1917) находилась на полном государственном обеспечении. Ее открытие было проявлением политики правительства, направленной на развитие крестьянских кустарных промыслов. В школе обучались молодые крестьянские кружевницы уже знакомые с этим ремеслом. В зависимости от времени обучения (от 1 года до 4 лет) они совершенствовались в технологии рукоделия, учились разрабатывать рисунки для вышивки, постигали основы преподавания вышивальщиц, ковровщиц и ткачих.

---

<sup>223</sup> В 1800 году лондонский закройщик Мишель разработал систему кроя, получившую название Дриттель. Автор делил половину обхвата груди на три равные части (по 1/3 для ширины спинки, проймы и переда) и в каждом прямоугольнике со стороной 1/3 проводились графические построения приближенных разверток деталей одежды. Такой метод позволял создавать однородность покроя одежды для различных размеров. Это была первая «сетка» для графических построений чертежа конструкции одежды. См. об этом: Fashion Academy / Академия моды. URL: [https://vk.com/wall-102184123\\_9329](https://vk.com/wall-102184123_9329) (дата обращения 21.02.2022).

В Санкт-Петербурге на тот момент за счет городского бюджета существовало около двадцати профессиональных частных школ в сфере шитья и рукоделия. В такой школе обучалось, обычно, от 30 до 50 учениц. В конце XIX столетия появлялась узкая специализация, например, в 1892 году открывается школа шитья шляп мастерицы Ц. Кизиневич. В 1895 году подобную школу открывает О.А. Добровольская. В Санкт-Петербурге действовали многочисленные зарубежные курсы. Реклама парижской школы на Невском проспекте, 88 обещала обучить развитию вкуса при мастерских по парижским моделям. При курсах также существовала мастерская дамских нарядов. По выкройкам из журналов мод женщинам изготавливали модели по индивидуальному заказу или предлагали приобрести готовое платье. Специальная школа кройки и шитья Ксаверия Глодзинского располагалась на углу Невского и Литейного проспектов, дом 64/78. Автор активно рекламировал свой курс, ибо его методика кроя была удостоена на всемирных выставках золотыми и серебряными медалями. Как результат эмансипации в Петербурге на рубеже XIX–XX веков наблюдалась тенденция открытия курсов иностранцами, среди которых преобладали женщины. В основном это были портнихи из Бельгии и Германии, так в 1911 году появляется прошение о разрешении германской подданной А. Валь об открытии своей школы, а в 1913 году бельгийская подданная Е. Лангфис обращается с той же просьбой. Годом раньше были учреждены академические курсы кройки и шитья, так мы можем судить о становлении профессионального уровня обучения. Обучение стандартно длилось 3 месяца, после окончания выдавались соответствующие свидетельства. В качестве рекламы школ и курсов давали объявления в многочисленных модных журналах этого времени<sup>224</sup>. В 1869 году была открыта частная школа Ольги Александровны Суворовой (в 1873 она перевела ее в Москву)<sup>225</sup>. Хотя методы преподавания, положенные в основу ее школы, были заимствованы из Вены, в

---

<sup>224</sup> Обучение женщин шитью в России в XIX веке. Появление курсов кройки и шитья. URL: <https://grasser.ru/blog/obuchenie-zhenshhin-shityu-v-19-veke/> (дата обращения 20.04.22).

<sup>225</sup> Пособия школы О.А. Суворовой. URL: <https://lamanova.com/&.html>. (дата обращения 25.12.21).

течение практических занятий эта система постепенно изменялась и исправлялась самой портнихой. Имея непосредственно дела с многочисленными ученицами различных категорий, как у себя в специальной школе кройки и шитья, так и во многих частных и правительственных учебных заведениях, где она состояла преподавательницей, после ряда лет, О.А. Суворова пришла к убеждению, что в деле преподавания кройки, как и всякого предмета, простота приемов, ясность и краткость изложения играют существенную роль для лучшего и скорейшего усвоения кройки ученицами. Поэтому при изменении и исправлении венского метода О.А. Суворова имела главной целью значительно облегчить и упростить приемы кройки, приспособить их к уровню понятий большинства учениц, отнюдь не теряя при этом из виду изящества покроя и требований современной моды. О.А. Суворова выпускала пособия для изучения кройки и шитья в 1894 и 1899 годах.

К 1870 году шитье стало обязательным предметом для всех учениц начальных и средних школ. Всего в период между 1860 и 1914 годом были основаны сотни школ и швейных мастерских, в которых девочек и женщин обучали ремеслу шить, вязать, вышивать и изготавливать шляпки и искусственные цветы. Однако опираясь на собственный подход к профессиональному образованию, подобные школы подрывали старую ремесленную систему, готовившую швей и портных. Работа, считавшаяся квалифицированной, перестала быть таковой. Настаивая на том, что все женщины должны уметь шить, правительственные чиновники при поддержке образованных слоев населения превратили шитье в универсальное женское умение, которое нивелировало само понятие профессионального мастерства<sup>226</sup>.

Одним из центров многопланового художественно-ремесленного образования была Школа при Императорском Обществе поощрения художеств (ИОПХ), основанная с целью предоставления всем желающим возможности изучения художественной деятельности в различных областях. Основателем

---

<sup>226</sup> См. об этом: Обучение женщин шитью в России в XIX веке. Появление курсов кройки и шитья. URL: <https://grasser.ru/blog/obuchenie-zhenshin-shityu-v-19-veke/> (дата обращения 20.04.22).

Школы был К.Х. Рейссиг (1839–1914), ее попечителем с 1857 по 1864 год – князь Ф.Ф. Львов (1819–1895), директором с 1864 по 1881 год – М.В. Дьяконов (1807–1886). В 1906 году на должность директора Школы ИОПХ был назначен художник Н.К. Рерих (1874–1947). При котором были организованы классы для обучающихся художественно-ремесленным профессиям: рисование узоров для ткани (Бильдштейн); орнаментальный класс (В.И. Зарубин); класс вышивки и стилизации цветов (А.Э. Линдеманы); класс рисования цветочных орнаментов (А.М. Максимов); Первые мастерские Школы при ИОПХ начали работать еще в 1896 году, в 1908 году по предложению Н.К. Рериха. были основаны ткацкая и рукодельная (под руководством А.Э. Линдеманы). Проблемы подготовки специалистов для текстильной и швейной промышленности ощущались все настойчивее. С 1898 по 1903 год в ОПХ издавался иллюстрированный журнал «Искусство и художественная промышленность». Как пишет Н.Е. Макаренко в книге, посвященной 75-летию ОПХ (1914), «Одни, как учредитель Школы К.Х. Рейссиг, заботливой рукой приближали искусство к широким рабочим массам, желая облагородить различные производства, дав художественно развитых мастеров специалистов по различным родам художественной промышленности. Другие, как члены недавно учрежденного Общества Поощрения Художников, принятого вскоре под непосредственное Высочайшее покровительство, группировались вокруг деятельности в области искусства, направленной в сторону поощрения «высокого» искусства – живописи, скульптуры, гравюры и литографии»<sup>227</sup>.

С 1898 по 1903 год при ИОПХ издавался иллюстрированный журнал «Искусство и художественная промышленность» (редактор Н.П. Собко), на страницах которого, публиковались статьи известных критиков и искусствоведов, а в приложении печатался анонс предстоящих выставок.

Тем не менее проблемы подготовки специалистов для текстильной и швейной промышленности ощущались все настойчивее.

---

<sup>227</sup> Цит. по кн.: Художественное училище имени Николая Рериха: Страницы истории. – СПб., 2001. С. 13

В 1876 год в Санкт-Петербурге было основано Центральное училище технического рисования (ЦУТР) – один из самых известных центров художественной направленности, цель которого состояла в образовании и подготовке художников такого уровня и специализации, которые позволили бы сделать отечественную художественно-промышленную продукцию конкурентоспособной на мировом рынке.

Финансирование училища осуществлялось выдающимся меценатом эпохи банкиром и промышленником бароном Александром Людвиговичем Штиглицем (1814–1884)<sup>228</sup>. Значение этого учебного заведения для Санкт-Петербурга нашло отражение в том, что в его создании, формировании и дальнейшем развитии принимали участие выдающиеся деятели культуры и искусства, крупнейшие государственные деятели и представители промышленного производства. Среди них следует особенно отметить секретаря Государственного Совета А.А. Половцова, председателя Археологического общества графа А.А. Бобринского, художника М.В. Добужинского, скульптора М.М. Антокольского. Автором первых учебных программ и руководителем училища в течение двух десятилетий был Максимилиан Егорович Месмахер (1842–1906), который являлся значимой фигурой для нового учебного заведения, так как совмещал глубокие теоретические знания в области искусства с практической деятельностью архитектора, рисовальщика и педагога. Именно по проекту Месмахера было построено здание учебного корпуса и музея ЦУТР.

Учебное заведение было организовано по принципам, характерным для ведущих зарубежных институций подобного рода – художественно-промышленных учебных заведений Австрии, Англии, Германии и Франции<sup>229</sup>. Кроме того, большое значение в процессе образования придавалось возможности

---

<sup>228</sup> См. документы: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4469; ЦГИА СПб. Ф. 232. Оп. 1. Д. 73; ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 1. Д. 286.

<sup>229</sup> В основе обучения и подготовки лежала концепция, предложенная Готфридом Земпером (1803–1879), в ней немецкий архитектор и теоретик искусства предлагал объединить творческую и техническую составляющие с опорой на практическое применение.

изучения оригинальных образцов декоративно-прикладного искусства разных исторических эпох, поэтому при учебных заведениях формировались коллекции таких произведений и соответствующие музеи.

Давая общую характеристику программам ЦУТР барона А.Л. Штиглица, следует отметить, что воспитанники осваивали комплекс предметов общеобразовательного цикла, художественные и технические дисциплины. Разностороннее образование и освоение художественного ремесла формировали поистине уникальную творческую среду, в которой обучающиеся были способны воспринимать новейшие достижения в сфере искусства, а также создавать собственные оригинальные и новаторские проекты с ориентацией на классическое понимание процессов эволюции исторических стилей прошлого и отечественной материально-художественной культуры.

Соляной городок, территориально объединивший весь комплекс, стал одним из общественно-культурных центров Санкт-Петербурга конца XIX века. Там располагался ряд музеев, функционировало Петербургское техническое общество, проводились публичные лекции и масштабные художественно-промышленные выставки). Период до 1917 года характеризовался активным формированием и развитием школы художественно-технического профиля. В это время были заложены основы педагогической деятельности, оборудованы мастерские и открыты классы майолики, ксилографии, живописи на фарфоре, орнаменту для вышивки и созданию узоров для текстиля. После освоения основной образовательной программы выпускники могли дополнять и совершенствовать свои знания за рубежом. Среди ведущих педагогов, которые осуществляли образовательную деятельность в указанный период, были известные критики, архитекторы и художники: А.В. Прахов, А.А. Парланд, К.А. Савицкий, М.П. Клодт, А.А. Чижов, В.В. Матэ. Высокий профессиональный статус и признание позволили им внести существенный вклад в формирование традиций образования ЦУТР. Также с училищем была связана деятельность известных художников рубежа веков (А.П. Остроумова-Лебедева, К.С. Петров-Водкин, А.А. Рылов, А.Т. Матвеев, С.В. Чехонин и др.), благодаря которым после революции сохранилась

преемственность образовательных технологий и принципов обучения. Выпускники ЦУТР фактически становились создателями образцов продукции, выпускавшейся ведущими заводами и фабриками Санкт-Петербурга, Петрограда и России. Их работы получали признание, в том числе, на международных выставках (Глазго, Вена, Париж и др.).

Таким образом, с начала 1900-х годов школа ЦУТР определяла направление развития новых форм и декора изделий прикладного искусства. В первую очередь, это мастерские Императорских фарфорового и стекольного заводов. Более половины художников всемирно известной ювелирной фирмы К. Фаберже составляли также выпускники училища. Расширение стилистики петербургских тканей стало возможным именно благодаря художникам, которые работали на текстильных производствах. Рисовальные мастерские ситценабивных фабрик и мастерские ткацкого рисования пополнялись выпускниками ЦУТР. Программа училища предполагала знакомство со стилями различных исторических эпох, умение компоновать мотивы орнаментов и рисунки тканей в различной стилистике. В свободных композициях учащиеся более всего интерпретировали стиль модерн, прочно утвердивший свои позиции в художественно-эстетических предпочтениях эпохи. Одним из подготовленных художников этой школы был рисовальщик О.П. Грюн (1874–1935), окончивший ЦУТР в 1897 году. Его работы отражали фундаментальную подготовку, знание специфики технологических возможностей ситцепечатания. Следует отметить, что в области моделирования и проектирования костюма как вида декоративно-прикладного искусства, таких успехов в образовательном процессе ЦУТР не наблюдалось по причине отношения к созданию костюма как индивидуальному ремесленному процессу.

История ведущего учебного учреждения, связанного с профессиональным образованием в области индустрии моды (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна) берет свое начало в структуре Санкт-Петербургского практического технологического института. Документы,

отражающие различные этапы его развития, хранятся в собрании федеральных и региональных архивов<sup>230</sup>.

Подготовка специалистов-текстильщиков в Санкт-Петербургском практическом технологическом институте, который при основании был предназначен для подготовки мастеров мануфактурной промышленности по текстильному делу, начала осуществляться в 1828 году. Инициатором создания института был министр финансов Е.Ф. Канкрин. Предложение об учреждении в Санкт-Петербурге практического Технологического института с указанием тех основных начал, которые должны были служить для целей создания и развития промышленности, было внесено в Комитет министров 13 августа 1828 года.

28 ноября 1828 года император Николай I обратился к Сенату с именованным посланием, в котором заострилось внимание на том, что «учение воспитанников должно состоять из: <...> в том числе – курса технологии, в особенности тех частей, которые ближайшим образом относятся до цели учреждения института, как то: а) красильного искусства б) аппретуры ткацких материй в) построения разного рода машин; а притом общие показания тех произведений, которые составляют первоначальные материалы для фабрик»<sup>231</sup>.

С 11 октября 1831 года в институте начались учебные занятия. В первые 33 года своего существования, до преобразования в высшее учебное заведение, Технологический институт был средней технической школой, назначение которой вначале состояло в том, чтобы готовить мастеров для мануфактурной промышленности как по механической, так и по химической части.

В 1849 году Государственный Совет разрешил присваивать выпускникам звания инженеров-технологов, а в 1861 году Петербургский (к тому времени – Николаевский) технологический институт был преобразован в высшее учебное

---

<sup>230</sup> Основные фонды: ЦГА СПб. Ф. Р-9492; ЦГА СПб. Ф. Р-3025.

<sup>231</sup> Высочайшее утвержденное положение об устройстве Санкт-Петербургского Практического Технологического института // Полное собрание законов Российской Империи. Т. 3. 1828. №2463.



заведение. В начале XX века на пяти его курсах обучалось уже более тысячи студентов.

Таким образом, практика обучения в частных и государственных школах – ИОПХ, в Училище технического рисования А.Л. Штиглица и в Технологическом институте – свидетельствовала об активном поиске приемов и форм образования для применения знаний обучающихся в художественно-промышленном секторе Петербурга. Однако в учреждениях художественной направленности весьма очевидной была дифференциация видов искусства на высокие и второстепенные (прикладные), а в техническом вузе недоставало обучения художественным дисциплинам. Но следует отметить, что в первой четверти XIX века в стенах технологического института была заложена научная, педагогическая и техническая школа текстильной промышленности Санкт-Петербурга, и ее дальнейшее развитие привело к формированию образовательной системы, готовящей специалистов в области дизайна костюма.

Второй период в истории бывшего Училища барона Штиглица – 1920–1940-е годы – был связан с общественно-политическими изменениями в стране. Цели обучения в сфере художественно-промышленного образования этого периода были направлены на получение пролетарскими студентами специальностей, применяемых для восстановления художественной промышленности СССР.

В Ленинграде в статусе вуза оставался ВХУТЕИН (1922–1930), созданный на базе Петроградского ВХУТЕМАСа – Высших художественно-промышленных мастерских – результата объединения летом 1921 года бывшей Академии художеств и Училища барона А.Л. Штиглица<sup>232</sup> В апреле 1930 года на базе Ленинградского высшего художественно–технического института (ВХУТЕИНа) был создан институт Пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ), который

---

<sup>232</sup> Подробнее см.: Глинттерник Э.М. Ленинградский ВХУТЕИН как учебное заведение нового типа (1921–1930) // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: Материалы Всероссийской научн. конф., 17–19 ноября 2010 г. // Москва: МАРХИ: МГХПА им. С.Г. Строганова. 210. С. 39–43.

был преобразован в Институт живописи, скульптуры, архитектуры Всероссийской академии художеств. Однако на образование, становление и развитие ленинградской индустрии моды эти перемены никак не повлияли. Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, оставаясь в ведении с начала Всероссийской академии художеств, затем Академии художеств Советского Союза, а с 2020 года – Министерства культуры России вплоть до сегодняшнего времени остается оплотом классического художественного образования и реалистических традиций.

В канун Великой Победы 5 февраля 1945 года Постановлением № 256 Совета Народных Комиссаров СССР «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ» бывшее училище А.Л. Штиглица было восстановлено как многопрофильное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального, декоративно-прикладного и промышленного искусства. В 1948 году училище стало вузом – Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем (ЛВХПУ). В 1952 году в состав училища вошел Московский институт декоративно-прикладного искусства, а в 1953 году ЛВХПУ было присвоено имя народного художника СССР Веры Игнатьевны Мухиной.

Основной задачей первых послевоенных лет явилась подготовка специалистов-реставраторов для восстановления разрушенных войной памятников истории и культуры. Преподаватели, студенты и выпускники училища воссоздавали дворцово-парковые ансамбли в Павловске, Пушкине, Петергофе, Ломоносове. Были возвращены к жизни многие архитектурные памятники Ленинграда. После 1945 года школа стремилась возродить свои традиции: широкий диапазон образовательных функций (в том числе распространение художественной культуры в российской провинции), высокую проектную подготовку, сочетающую в традиционный подход с элементами новаторства.

Большие заслуги в возрождении училища принадлежат профессору Иосифу Александровичу Ваксу (1899–1986) – первому ректору ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, одному из создателей школы ленинградского дизайна, организатору кафедры

дизайна и промграфики и инициатору создания факультета промышленного искусства (ныне факультет дизайна). Более двадцати пяти лет училище им. В.И. Мухиной возглавлял известный архитектор, профессор Яков Николаевич Лукин (1909–1995). Среди преподавателей в эти годы работали выдающиеся деятели искусств, профессора: Н.Б. Баранов, П.Д. Бучкин, С.В. Васильковский, А.Н. Гегелло, В.И. Ингал, А.М. Любимов, А.С. Никольский, В.С. Симонов, В.А. Синайский, В.Ф. Марков, В.Л. Рыбалко, В.А. Петров и др.

Выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной внесли большой вклад в развитие художественной культуры города и страны. Они стали авторами таких работ как: памятники Пояса Славы вокруг Ленинграда, памятник-надгробие Павшим в блокаду на Серафимовском кладбище, скульптурный ансамбль в городе Навои, монумент «Легендарная тачанка» под Каховкой, роспись Музея-панорамы «Бородинская битва» в Москве.

В послереволюционный период, благодаря курсу на индустриализацию, возникла необходимость в новых кадрах инженеров и техников, в том числе для текстильной промышленности. В Технологическом институте, несмотря на тяжелые условия как для преподавателей, так и для студентов, выпуск инженеров не прекращался. С 1918 года по 1928 год институт подготовил 116 инженеров-текстильщиков, которые поступали главным образом на фабрики Петрограда-Ленинграда.

С 1929 года подготовка специалистов в Ленинградском технологическом институте начала осуществляться на базе выделенного в самостоятельное структурное подразделение текстильного факультета. Первыми студентами нового факультета стали студенты механического факультета, а также рабфаковцы.

В развитие постановления Президиума ВСНХ СССР от 15 февраля 1930 года о реорганизации ВТУЗов в отраслевые институты, ВСНХ СССР 26 апреля 1930 года издает приказ №1287, в соответствии с которым для организации Ленинградского текстильного института был выделен механический (текстильный) факультет Технологического института им. Ленсовета, включая весь

состав студентов, профессорско-преподавательский состав и сотрудников, обслуживающих этот факультет.

В мае 1930 года структура вновь созданного Текстильного института включала единственный технологический факультет, на котором числилось 200 студентов, 24 преподавателя и 3 аспиранта, переведенных из Технологического института им. Ленсовета. Первым руководителем факультета был назначен Антоний Георгиевич Прокошев, специалист по текстильному материаловедению.

Вместе со штатом преподавателей и студентами поменяла адрес и текстильная лаборатория со всем оборудованием по испытанию волокон, пряжи и тканей. Заведующим лабораторией, получившей название «Испытательная лаборатория технологии волокнистых материалов», был назначен Е.А. Санков, который одновременно проводил занятия по дисциплине «Учение о волокнистых материалах». В этот период лаборатория являлась базовой для подготовки студентов по всем текстильным специальностям. Несколько позднее, в июле 1930 года в Текстильный институт были переведены студенты экономического факультета Политехнического института (62 человека) и студенты экономического факультета Института промышленности и труда (бывший ИНХ) (45 обучающихся). Таким образом, на 1 сентября 1930 года в Ленинградском текстильном институте (ЛТИ) насчитывалось 573 студента, и были созданы два факультета: технологический и инженерно-экономический. На технологическом факультете организована подготовка по специальностям «прядение» и «ткачество». Первый выпуск текстильного института состоялся в 1931 году. Начиная с 1932 года, для чтения курсов специального цикла по ткачеству привлекались по совместительству инженеры-технологи, работавшие на ткацких фабриках Ленинграда.

В 1930-е годы в ЛТИ им. С.М. Кирова началась подготовка инженеров-трикотажников. Лекции читал единственный ученый-теоретик в данной области – профессор Московского текстильного института А.С. Далидович. Лабораторные занятия вели инженеры-практики на базе фабрики «Красное Знамя». В этот период было выпущено две группы специалистов, но из-за организационных трудностей от этой практики вскоре пришлось отказаться.

В 1935 году в ЛТИ им. С.М. Кирова функционировали уже пять факультетов, в том числе три – текстильного профиля. В 1938 году, благодаря активной и настойчивой деятельности дирекции ЛТИ, удалось получить помещения для учебно-производственных лабораторий на проспекте Майорова, д. 46 (ныне Вознесенский пр., 46), куда были переведены все специализированные текстильные лаборатории, которые в короткие сроки были оснащены самой современной техникой, позволяющей осуществлять полный цикл текстильного производства (ил. 284).

За 10 лет своего самостоятельного существования (1930–1940) ЛТИ им. С.М. Кирова превратился в крупный отраслевой технический вуз, активно включившийся, наряду с Московским, Ивановским и Костромским институтами, в подготовку инженерных кадров для текстильной промышленности СССР.

За это время было выпущено более 200 инженеров и экономистов для текстильной промышленности, многие профессора и сотрудники института приобрели в отечественной текстильной промышленности заслуженный авторитет своими научными исследованиями и техническими разработками, которые во многом опережали уровень зарубежной текстильной науки тех лет (ил. 288).

В феврале 1942 года из Наркомата текстильной промышленности СССР поступил приказ об эвакуации ЛТИ им. С.М. Кирова в Ташкент. В эвакуации профессора, преподаватели и сотрудники института помимо учебных занятий активно вели научную работу, оказывая помощь текстильным предприятиям по выпуску продукции для фронта. В частности, в лабораториях проводили испытания материалов для парашютов и др.

После возвращения из эвакуации, в 1948 году ЛТИ им. С.М. Кирова получил от Министерства высшего образования задание на организацию швейно-трикотажного факультета. Однако при организации нового факультета возникли значительные трудности в связи с почти полным отсутствием преподавателей по основным специальностям и недостаточностью материально-технической базы. В результате подготовка инженеров-технологов для швейной и трикотажной отраслей промышленности была начата только в 1950 году. В 1957 году из швейно-

трикотажной кафедры была выделена самостоятельная кафедра технологии швейного производства, заведующим которой был назначен доцент В.К. Карасев. Вскоре из швейно-трикотажного факультета был выделен швейный факультет во главе с деканом М.И. Сухаревым.

В 1962 году по инициативе ленинградских организаций и по указанию Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР на технологическом факультете началась подготовка инженеров по специальностям технология изделий из кожи и технология кожи и меха. Расширение профиля института, развертывание подготовки кадров для легкой промышленности привели к изменению его наименования. В соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР от 15 июня 1963 года и приказом МВ и ССО РСФСР текстильный институт был переименован в Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С.М. Кирова (ЛИТЛП). С 1965 года на кафедре технологии швейного производства была организована специализация группы студентов по конструированию одежды, а в 1967 году открыт прием по новой специальности «конструирование швейных изделий», что являлось следующим шагом к освоению промышленного проектирования одежды.

Третий этап формирования профессиональной школы относится к последней четверти XX века. В этот период два ведущих вуза Ленинграда продолжали самостоятельный путь развития в области обучения специалистов для индустрии моды. ЛВХПУ был ориентирован на подготовку художников-модельеров в сфере декоративно-прикладного искусства, а ЛИТЛП – конструкторов, инженеров, технологов, экономистов и механиков для предприятий легкой промышленности. В 1980-е годы назрела необходимость в реформировании образования для развития дизайнерского направления в секторе индустрии моды.

В 1986 году ЛВХПУ им. В.И. Мухиной было награждено Орденом Трудового Красного Знамени за заслуги перед отечественной культурой, а в 1994 году учебное заведение было переименовано в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию (СПГХПА). Многолетний вклад в развитие школы внес художник Алексей Юрьевич Талащук (род. 1944),

возглавлявший Академию на посту ректора с 1994 по 2009 год и исполнявший обязанности президента СПГХПА с 2009 по 2014 год. В этот период учебное заведение вышло на международный уровень. Были сформированы зарубежные связи с ведущими профильными образовательными учреждениями за рубежом: Высшей школой изобразительных искусств в Берлине, Миланским политехническим институтом, Высшей школой искусств в Нюрнберге, Берлинским институтом информации и др. Творческие работы преподавателей и студентов вуза экспонировались на отечественных и зарубежных выставках. Многие из работ были удостоены самых высоких наград. Академия является членом международных организаций: Европейской лиги институтов искусств, Европейской лиги мастеров искусств, Международной организации молодых творцов, Ассоциации дизайнеров-графиков.

Основные этапы формирования академической школы заложили основы для профильного образования в области создания костюма. Подготовка художников-модельеров, имеющих высшее художественное образование, осуществлялась в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной с 1965 года. Вначале это было отделение моделирования одежды, которое открылось на базе кафедры художественного текстиля. В 1972 году секция стала самостоятельным структурным подразделением. Для преподавания на кафедру моделирования одежды были приглашены ведущие специалисты Ленинградского Дома моделей одежды (ЛДМО). Развитие кафедры теснейшим образом связано с историей ЛДМО, ее основала и возглавила опытный художник-модельер Елена Александровна Косарева. Это позволило увеличить количество профессиональных программ, а обеспечение высокого качества подготовки по творческим дисциплинам в рамках существовавшей академической системы в совокупности создали условия для обучения специалистов широкого профиля: от модельера промышленного производства до художника по костюму театра и кино. Выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной имели существенное преимущество в целом ряде новых профессий в сфере индустрии моды: художник-модельер, художник-график журналов мод, художник по костюму в кино, иллюстратор моды, стилист, фотограф моды.

Востребованность и популярность этого подразделения была обусловлена тем, что впервые в образовательной системе СССР модельеров костюма стали готовить не в отраслевом институте, а в художественном вузе со сложившимися традициями в декоративно-прикладном искусстве. Для промышленного моделирования были необходимы специалисты по проектной деятельности. Учитывая исторически сложившееся качественное художественное образование в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, конструкторско-технологические знания и практическое их применение не имели такого развития в образовательном процессе. Индивидуальное моделирование костюма, как предмета прикладного искусства, преобладало над проектной деятельностью костюма, как объекта дизайна.

Тем не менее, первые выпускники ЛВХПУ им. В.И. Мухиной определили основной состав художников-модельеров ЛДМО в 1970-е годы. Среди наиболее известных следует назвать: Галину Кильпе, Аллу Григорьеву, Александру Соколову, Нонну Меликову, Светлану Чельшеву, Ларису Королеву, Ирину Сафронову, Софью Азархи, Елену Морозову, Марину Зорину, Надежду Гринько, Лилию Нефедову. Многие из них стали работать в экспериментальной группе моделирования ЛДМО.

Кроме практической деятельности в области проектирования костюма, выпускники кафедры моделирования одежды продолжали педагогическую деятельность, организовывая и возглавляя кафедры моделирования и дизайна одежды в других высших учебных заведениях Ленинграда–Петербурга. Так, Н.Э. Меликова в 1985 году участвовала в создании кафедры конструирования и моделирования костюма в Ленинградском филиале Московского технологического института бытового обслуживания (позже – Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики).

В 1995 году в Санкт-Петербургском университете технологии и дизайна Н.Э. Меликова и И.Н. Сафронова принимали участие в основании и формировании кафедры дизайна костюма. Имея опыт работы в ЛДМО, еще одна выпускница кафедры моделирования одежды С.В. Азархи участвовала в основании кафедры



дизайна костюма в Балтийском институте экологии, политики и права и руководила этим коллективом с 2002 по 2016 год.

Кафедра художественного моделирования одежды в СПбГХПА им. А.Л. Штиглица была преобразована в кафедру дизайна костюма, которую возглавила Л.В. Королева в 1998 году, сохраняя и развивая традиции ленинградской школы моделирования, где вся система преподавания была направлена на выявление и поддержку новаторских творческих исканий студентов. Благодаря деятельности Л.В. Королевой к работе на кафедре были привлечены известные художники, дизайнеры костюма и искусствоведы: О.Ю. Баринов, О.В. Демидова, Т.Г. Дорожкина, О.В. Калашникова, С.В. Королева, Е.С. Купцова, Б.Н. Малык, А.В. Махнова, О.И. Пенязькова, И.И. Песчанская, С.Ю. Стажкова, Т.Б. Шабалина, Л.В. Янкина и др.

Высокий уровень образования подтверждают студенты кафедры дизайна костюма СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, которые являются победителями отечественных и международных конкурсов «Русский силуэт», «Этно-Мода», «Кутюрье», «Модный десант», «Адмиралтейская игла» и др.

Благодаря высокому уровню профессионального образования выпускники кафедры являются востребованными специалистами на предприятиях швейной отрасли, работают в авторских ателье и студиях Санкт-Петербурга. Признание хорошей профессиональной подготовки на кафедре дизайна костюма СПбГХПА им. А.Л. Штиглица отмечено на международном уровне, где выпускники школы открывали авторские студии, ателье и дома мод.

Вклад первой кафедры моделирования одежды является одним из наиболее значимых с точки зрения формирования профильного образования в Ленинграде-Петербурге. Сегодня в вузе обучается около 1200 студентов, подготовку осуществляют более 200 квалифицированных педагогов. Подготовка специалистов проводится на двух факультетах: монументально-декоративного искусства и дизайна. В современный состав Академии по-прежнему входит уникальный учебный музей, в фондах которого хранится около 40 тысяч произведений декоративно-прикладного искусства. Пополнение коллекции музея происходит

также благодаря лучшим студенческим работам, создаваемым в стенах училища. Значимую роль для образовательного процесса имеет собрание библиотеки академии. Фонд насчитывает около 150 тысяч единиц хранения, более 110 тысяч – это фонд редкой книги, сформированный при создании ЦУТР.

В ЛИТЛП им. С.М. Кирова 1970-е годы характеризуются не только совершенствованием подготовки инженерных кадров, но и широким развертыванием научной деятельности института в области создания одежды. На базе лаборатории специальной одежды, функционировавшей на кафедре конструирования и технологии швейных изделий с 1972 года, в 1979 году была организована Отраслевая лаборатория Миннефтихимпрома СССР при ЛИТЛП им. С.М. Кирова, на долгие годы ставшая основным полигоном кафедры для исследований и разработок ассортимента и новых видов специальной одежды для различных условий труда и климата, подготовки научных кадров высшей квалификации.

В структуре кафедры конструирования и технологии швейных изделий и кафедры конструирования и технологии изделий из кожи с начала подготовки инженеров-конструкторов работали преподаватели дисциплин художественного цикла. В учебных программах значились такие дисциплины как «технический рисунок», «основы композиции» и «моделирование костюма». По мере развития уровня подготовки в области рисунка и живописи, композиции костюма и моделирования, студенты проявляли интерес к инициативной творческой деятельности. С 1978 года на этих кафедрах, а также на кафедре технологии трикотажного производства, были организованы студенческие дома моделей. Студенты выступали с демонстрациями разработанных моделей не только на площадках института, но и на предприятиях города, принимали активное участие в конкурсах молодых модельеров костюма: Nina Richi (Москва), Текстильный салон (Иваново), конкурс имени Н.П. Ламановой (Москва), региональные туры конкурсов «Smirnoff», «Адмиралтейская игла» и др.

Большие успехи в учебно-методической, научно-исследовательской работе, включение в состав института новых научных, производственных, учебных

подразделений, открытие подготовки по новым специальностям и специализациям, рост международных связей и укрепление авторитета вуза, как крупнейшего центра подготовки инженерных и научных кадров для текстильной и легкой промышленности, позволили в 1992 году преобразовать ЛИТЛП им. С.М. Кирова в Санкт-Петербургский Государственный университет технологии и дизайна (СПГУТД). После преобразования института в университет он одним из первых крупных отраслевых вузов в стране заявил о включении направления дизайна в перечень подготовки специалистов и вынес термин дизайн в свое официальное название. Это было правильным и своевременным решением<sup>233</sup>.

В 1992 году кафедра конструирования и технологии швейных изделий, руководителем которой является профессор Е.Я. Сурженко, провела первый прием и организовала подготовку студентов по специальности художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности (в дальнейшем, при изменении номенклатуры специальностей – дизайн костюма). В 1995 году из состава кафедры была выделена секция с группой преподавателей дисциплин художественного цикла для организации в университете самостоятельной кафедры дизайна костюма, а швейный факультет получил новое название – факультет дизайна и технологии одежды, деканом которого стал профессор А.В. Куличенко.

С 1993 по 1995 год в результате проведенной реорганизации кафедра дизайна была переименована в кафедру дизайна костюма (заведующая кафедрой И.Н. Сафронова). В том же 2003 году был создан факультет дизайна (декан В.Б. Санжаров), куда вошла кафедра дизайна костюма, осуществлявшая подготовку специалистов-дизайнеров костюма по трем основным специализациям: «дизайн костюма», «дизайн трикотажных изделий», «дизайн изделий из кожи и

---

<sup>233</sup> Здесь и далее: СПбГУПТД – Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; его переименования: с 1930 года – Ленинградский текстильный институт; 1930-е годы – Академия легкой промышленности имени С.М. Кирова; 1941–1944 годы – в составе объединенного Текстильного института в Ташкенте; 1944 год – возвращение в Ленинград; с 1963 года – Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности имени С.М. Кирова; с 1992 года – Санкт-Петербургский университет технологии и дизайна; с 2015 года – Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

меха». С переходом на новый образовательный стандарт обучение по специальности «дизайн костюма» стало шестилетним. Болонская двухступенчатая система обучения, принятая в России, привнесла определенные коррективы, и подготовка студентов разделилась на бакалавриат и магистратуру. Был открыт прием на следующие направления подготовки: бакалавриат, профили дизайн костюма и дизайн трикотажных изделий; магистратура, профили дизайн костюма и мерчандайзинг и профиль дизайн костюма.

Практически все преподаватели старшего поколения кафедры (Л.Ф. Кондратенкова, А.А. Елизаров И.М. Глущенко, Н.К. Гринько, К.Ю. Шолин) в разные периоды работали в ЛДМО и имели практический опыт проектирования костюма. Можно отметить преемственность традиции, так как следующее поколение педагогов – это преимущественно студенты, которые прошли подготовку в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (Е.И. Петрова, С.А. Томская, Г.В. Архипова, О.Н. Соловей, Е.С. Литвиненко), в СПГУСЭ (Л.А. Рубенян, М.К. Аипова) и в СПГУТД (Т.В. Балланд, А.И. Шишанова). Единая художественная школа гарантировала отсутствие разногласий в оценке студенческих работ и высокий уровень подготовки.

Студенты кафедры дизайна костюма постоянно принимали участие во многих конкурсах и выставках дизайна костюма, проводимых в Санкт-Петербурге и в других городах России. Университет с 1992 года ежегодно проводит международный конкурс молодых дизайнеров костюма Адмиралтейская игла. На протяжении ряда лет художественными руководителями этого конкурса являлись известные специалисты в мире моды: Вячеслав Зайцев, Пако Рабан (Paco Rabanne), Александр Васильев, Нонна Меликова, Владимир Бухинник.

Существенным преимуществом в работе кафедры дизайна костюма СПГУТД являлся ее тесный контакт не только с кафедрами истории и теории искусства и рисунка и живописи, осуществляющими общехудожественную подготовку, но и с кафедрами экономического факультета, с технологическими кафедрами, много лет существующими в университете.

За период с 1995 года подготовку на кафедре прошли более тысячи выпускников – специалистов дизайнеров костюма, а также дизайнеров трикотажных изделий, изделий из кожи и меха, магистров по направлению дизайн костюма и мерчандайзинг. Благодаря широкому спектру знаний, умений и навыков выпускники кафедры имеют возможность работать на различных предприятиях модной индустрии, могут выполнять аналитическую, проектную, экспериментально-исследовательскую, производственную, производственно-управленческую и другие виды профессиональной деятельности. Выпускники работают по специальности на петербургских предприятиях, в других городах России и за ее пределами. Многие из них добились высоких профессиональных успехов, являются членами творческих союзов, дизайнерами швейных предприятий, стилистами собственных фирм, преподавателями профильных вузов.

Существенные изменения, произошедшие в самых разных сферах жизни, в экономике, образовании, потребовали решения других задач, которые требовали внедрения в учебный процесс новых образовательных технологий. Содержание обучения должно было выйти на качественно новый уровень. Образовательная программа магистров дизайна – специалистов высокого уровня построена таким образом, что каждый из трех учебных семестров ставит свою конкретную задачу, а в целом программа охватывает практически все области деятельности дизайнера костюма: «проектирование промышленных коллекций», «эксклюзивный дизайн» и «экспериментальная мода». Внедрение интерактивных форм и методов обучения, авторские курсы делают программу обучения на кафедре дизайна костюма актуальной.

Плодотворная деятельность дизайнера костюма и конструктора невозможна без базовых знаний истории искусства. Изучение истории костюма и теории моды также необходимо студентам, как и проектные дисциплины. Помимо профессиональной необходимости владения этими дисциплинами, искусствоведческое направление чрезвычайно важно и для формирования общей культуры современного студента. Оно эволюционировало параллельно с общим

развитием дизайнерского образования в университете, давая необходимый объем знаний в сфере общей истории искусства для студентов разных специальностей.

Значительная потребность в специалистах, владеющих методами и приемами стилистического анализа произведений прикладного искусства, моды и дизайна костюма наблюдалась в отечественной культуре уже давно. Их дефицит стал особенно остро ощущаться в связи с развитием прикладных специальностей в области теории моды и дизайна и отсутствием искусствоведов, стилистов, критиков и журналистов, работающих в этом направлении. Уже недостаточно было научить студентов как создавать те или иные объекты, назрела необходимость разобраться почему те или иные стилистические процессы происходят и как на них можно влиять. Все это сформировало объективную необходимость создания в 2003 году новой творческой кафедры теоретической и исследовательской направленности – кафедры истории и теории искусства. Штатный научно-педагогический коллектив кафедры органично дополняется специалистами из крупнейших музеев Санкт-Петербурга, которые являются постоянными базами практик студентов.

На кафедре осуществляется комплексное обучение студентов искусствоведческим специальностям по трем образовательным уровням. Бакалавриат – теория и история искусств, профили: история и теория костюма, классическое и современное искусство. Магистратура – история искусств, профили: изобразительное, прикладное искусство и архитектура; история и теория моды. Аспирантура – искусствоведение, основные направленности: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; техническая эстетика и дизайн<sup>234</sup>.

Приобретенные знания позволяют выпускникам заниматься научной и преподавательской деятельностью в рамках данного направления, быть менеджерами и консультантами салонов и домов моды, интерьерных и

---

<sup>234</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М. История костюма и теория моды в контексте современного образования // Инновационные технологии в сфере сервиса и дизайна: материалы I международной научн.-техн. конф. 2014. С.77–81.

антикварных салонов, дизайн-студий и арт-галерей, работать в СМИ в качестве обозревателей-журналистов по вопросам стиля, моды и дизайна, быть организаторами экспозиционной деятельности, кураторами мероприятий в области искусства костюма, стиля и моды.

Ежегодно, в течение ряда лет на кафедре проводится Международная научная конференция «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии». В 2006 году был создан Информационный центр моды, основными задачами которого являются: осуществление информационно-аналитической, консультативной и научной деятельности в области истории костюма и теории моды. Научный интерес кафедры сосредоточен в большей степени на развитии проблем эволюции истории костюма и моды: защищаются кандидатские диссертации, выпускаются учебные пособия, монографии и учебники. На кафедре осуществляется процесс формирования научной школы по вопросам истории костюма и теории моды. Таким образом, теоретическое обучение дополняет и обогащает профильные практические специальности проектирования костюма в университете.

Главная задача перед образовательными учреждениями стояла в объединении искусствоведческого, художественного и инженерного обучения для полноценной подготовки кадров, обеспечивающих развитие легкой промышленности и индустрии моды в Санкт-Петербурге. Наиболее удачный результат обучения дизайну костюма видится в синтезировании художественной составляющей, знаний конструирования и технологии изготовления костюма, приемов маркетинга и рекламы, а также понимания процессов, происходящих в истории и теории моды разных исторических периодов. Основной задачей подготовки дизайнера одежды является обучение и воспитание специалиста, который способен ставить перед собой профессиональные задачи, ориентированные на современные проблемы материально-художественной культуры и решать их, применяя не только разнообразные методы проектирования, но учитывая социальные запросы общества. Поиск новых образов, форм,

технологических приемов и в конечном счете — новых концепций в создании костюма, адекватных меняющейся реальности.



## ГЛАВА 8

### Костюм в петербургской моде конца XX – первых десятилетий XXI века

В главе диссертации исследуется процесс создания петербургского костюма как проектной, интеллектуальной и информационно-художественной деятельности специалистов, занятых в индустрии моды в Санкт-Петербурге, где в период с конца XX века по настоящее время развивается современное проектное творчество в контексте исторических традиций петербургских создателей костюма. В главе рассматриваются основные эволюционные изменения петербургского костюма, связанные с появлением частных предприятий, проектирующих массовый ассортимент мужской и женской одежды, а с другой стороны творчество модных домов в Санкт-Петербурге представляет особый интерес на пути индивидуального авторского подхода к созданию костюма, поскольку именно он выступает в качестве эстетического критерия современной петербургской моды.

#### *8.1. Самоопределение петербургского костюма в контексте городской предметно-пространственной среды*

В последние десятилетия XX века ряд представителей петербургской моды, испытывая тяготение к просветительско-рекламной деятельности, был нацелен на театрализованные массовые показы, осуществляемые театрами моды, и конкурсными дефиле молодых дизайнеров<sup>235</sup>.

Начало третьего тысячелетия в самоопределении петербургской моды в костюме было отмечено организацией профессиональных показов создателей одежды. Первый из них, ориентированный на международный опыт, получил название «Дефиле на Неве». Мероприятие проходило при поддержке полномочного представителя президента Российской Федерации в Северо-Западном федеральном округе, что обеспечило ему возможность проведения на регулярной основе. Статус «Дефиле на Неве» был заявлен как неделя *pret-a-porte*

---

<sup>235</sup> Подробнее об этом см.: Ванькович С.М., Пастухов А.Ю. Из истории студенческих конкурсов моды в СПГУТД // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы X международной науч. конф. 2007. С. 255–270.

в области индустрии модной одежды по принципу подобных известных показов мод в европейских странах. В Санкт-Петербурге планировалось организовывать показы российских создателей костюма с приглашением отечественных, а впоследствии и зарубежных дизайнеров в соответствии с мировым календарем – периодичностью два раза в год.

Проект позиционировался как поддержка и популяризация современного петербургского дизайна в области костюма и выявление новых отечественных имен, наиболее интересно работающих в сфере современной моды. В отличие от мировых показов программа «Дефиле на Неве» не ставила целью коммерческую составляющую этого мероприятия. Соответственно, задачи петербургских показов были следующие: ознакомить широкую публику с последними коллекциями современных российских создателей моды; поддержать имидж Санкт-Петербурга как города с уникальной творческой атмосферой, формирующей предметно-пространственную среду, в том числе, при помощи популяризации проектно-художественной деятельности дизайнеров костюма; создать круг профессионального сообщества людей, работающих в сфере моды – дизайнеров, художников, искусствоведов, критиков, фотографов, корреспондентов, преподавателей и студентов высших учебных заведений. Дефиле планировалось проводить ежегодно весной и осенью в течение трех-четырёх дней (ил. 331, 332). Важно, что основными площадками для организации этих мероприятий стали известные памятники архитектуры Санкт-Петербурга XVIII–XX веков.

Участниками первого сезона петербургской недели моды «Дефиле на Неве», проходившего «в апреле 2000 года в неотреставрированной картинной галерее Строгановского дворца», где присутствовало «сто пятьдесят человек»<sup>236</sup> были известные модельеры: Татьяна Котегова, Олег Бирюков, Елена Бадмаева, Лариса Погорецкая, Наталья Меклер, Людмила Мезенцева (Москва) и Виктор Анисимов (Донецк). Впоследствии число дизайнеров, представлявших свои коллекции,

---

<sup>236</sup> Ирина Ашкинадзе // Собака. СПб.ru. 2004. 19 декабря. <https://www.sobaka.ru/city/portrety/2302>. (дата обращения: 09.03.2022).

увеличилось. В разные сезоны в показах, помимо упомянутых выше, принимали участие петербургские авторы: Татьяна Парфенова, Лилия Киселенко, Леонид Алексеев, Станислав Лопаткин, Ирина Танцурина, Александр Арнгольдт, Янис Чамалиди, Владимир Бухинник. К участию приглашались также модельеры Украины, Белоруссии, Латвии и Литвы. Молодые дизайнеры, являясь постоянными участниками петербургской модной недели (А. Киаби, А. Когель, А. Шаленый, И. Челышев и др.) профессионально выросли и состоялись именно на подиуме «Дефиле на Неве».

В 2007 году шестнадцатый сезон проекта «Дефиле на Неве», следуя лучшим университетским традициям, прошел в сотрудничестве с ведущими вузами города, представляющими петербургскую школу дизайна. Этот своеобразный «бонус от проекта» был призван возродить преемственность поколений петербургских дизайнеров, лучших представителей российской школы и инициировать появление новых ярких имен в индустрии моды.

Открывая десятый юбилейный год, проект расширил географию участников: Самара, Пермь, Воронеж, Смоленск, Екатеринбург. На карте «Дефиле на Неве» появлялись не только новые города, но и новые страны: США, Финляндия, Польша, Франция и Бельгия.

В рамках XXIII сезона (2011) проект традиционно проходил в формате презентации новых коллекций, но были представлены также модели на выставочных стендах в специальных шоу-румах, где посетители могли непосредственно ознакомиться с авторскими работами, приобрести продукцию российских и зарубежных брендов, сделать заказ на поставку некоторых моделей в магазин или на индивидуальный пошив. Руководителем проекта «Дефиле на Неве» на протяжении ряда лет являлась Ирина Ашкинадзе, режиссером показов – Сергей Луковский.

В 2013 году был основан Санкт-Петербургский Синдикат моды – главный организатор «Недели моды в Санкт-Петербурге» (SPbFW), сменивший проект «Дефиле на Неве». Учредителями «Недели моды» стали Никита Кондрушенко, Сергей Хромченков и Константин Лукин. Санкт-Петербургский Синдикат моды –

некоммерческое партнерство по содействию в развитии модной индустрии позиционировал себя как закрытое профессиональное сообщество, продвигающее интересы своих участников по всем направлениям их творческой деятельности. Синдикат Моды был создан при поддержке Министерства промышленности и торговли Российской Федерации и Правительства Санкт-Петербурга. С 2014 года художественным руководителем «Санкт-Петербургской Недели моды» и председателем наблюдательного Совета нового объединения стал Никита Кондрушенко, директором – Константин Лукин, которые и определили перспективы Синдиката Моды: популяризация, пропаганда и развитие fashion - индустрии Санкт-Петербурга, а также усиление позиции каждого из членов Синдиката моды в требуемом сегменте (ил. 333, 334).

Для решения задач Синдикат Моды планировал использовать в организации разные мероприятия, направленные на популяризацию и реализацию услуг и товаров: fashion-показов, fashion-шоу, конкурсов и мастер-классов членов Синдиката Моды в Санкт-Петербурге и на международных площадках. Уделяли особое внимание рекламе и продвижению участников в СМИ, работе с байерами и торгпредствами иностранных государств, сотрудничеству с торговыми компаниями, торговыми сетями и универмагами Санкт-Петербурга, России, а также с интернет-retails. Прием кандидатов в Синдикат моды осуществлялся наблюдательным Советом, который был обязан проводить аттестацию и ежегодную переаттестацию действительных членов Синдиката моды. Для участников была предусмотрена довольно жесткая система вступления, включающая членские взносы и регламентированное число представленных коллекций костюма. Участниками SPbFW являлись как члены Синдиката моды, так и дизайнеры российских и зарубежных городов, не имеющих официальной принадлежности к этой организации. Основные имена традиционных партнеров дефиле дополнили: модный дом Игоря Чапурина (Москва), бренд Fabric Fancy (СПб), международные гости из стран Балтии, Сербии и Белоруссии.

«Санкт-Петербургская Неделя моды», при участии Синдиката моды на протяжении ряда лет оказывала поддержку начинающим дизайнерам,

осваивающим «большой подиум». Выпускники петербургских школ MOD' Art St. Petersburg и кафедра дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики (СПбГУСЭ) с определенной периодичностью представляли в программе этого мероприятия свои коллекции костюмов. Осуществляя деятельность, направленную на поддержку профессионального образования в городской модной индустрии, Синдикат моды выделял гранты на показы выпускникам кафедры дизайна костюма СПбГУСЭ, лучшие дипломные работы которых демонстрировались в рамках официальной программы SPbFW. Это открывало для них широкие возможности представления своего творческого потенциала профессиональной аудитории Санкт-Петербурга, а в рамках прямых телевизионных и online трансляций – широкой публике.

Постоянным местом проведения всех показов SPbFW была определена Новая сцена Александринского театра, считавшаяся самой технически оснащенной площадкой в Петербурге, соединявшей уникальный многофункциональный театральный комплекс и медиацентр. Организаторы SPbFW кроме дефиле костюмов в разные годы представляли экспозиции петербургских и московских художников и фотографов. Также в рамках проведения мероприятий SPbFW получила дальнейшее развитие деловая образовательная программа по вопросам истории и теории дизайна костюма и современным проблемам развития модной индустрии.

В 2019 году в рамках осенней программы SPbFW был организован первый круглый стол на тему «Made in Saint-Petersburg. Экспортный потенциал модной индустрии Петербурга». В работе круглого стола принимали участие более 15 экспертов, в число которых входили представители Минпромторга, экспортных организаций, дизайнеры, производители, байеры, ритейлеры.

В 2021 году Roscongress Fashion & Style выступил партнером «Санкт-Петербургской Недели моды». Проект Фонда Росконгресс направлен на продвижение производителей премиальных товаров и услуг российской легкой промышленности. Общие цели и интересы этого Фонда и «Недели моды» планировали обеспечить всестороннюю поддержку организаторам и участникам

SPbFW, выступая посредниками между российским модным бизнесом и государственными программами в области индустрии моды. Такое партнерство, по мнению специалистов, позволило молодым дизайнерам представлять свои коллекции на высоком уровне и получать возможность выйти на международные рынки. Результатом работы Roscongress Fashion & Style стал партнерский проект SPbFW и третьего Евразийского женского форума – крупнейшего международного мероприятия, объединяющего женщин-лидеров со всех континентов планеты.

На «Неделю моды» в Санкт-Петербурге в разные годы аккредитовывались от трехсот до четырехсот журналистов. Расширяя географию сотрудничества с ведущими мировыми масс-медиа, SPbFW при поддержке Комитета по развитию туризма Санкт-Петербурга организовывал совместные пресс-туры, в работе которых предполагалось посещение этого мероприятия редакторами ведущих модных изданий таких как: L'Officiel, Harper's Bazaar, Elle, Vogue и др.

Петербургские «Недели моды» как явление материальной культуры и проектно-художественной деятельности современных дизайнеров ориентировались на работу подобного рода мероприятий в России и на мировой арене. Отечественные модные дефиле впервые были организованы в Москве в 1994 году. В течение десяти лет они проходили ежегодно в формате *от-кутюр*, а с 2003 – дважды в год в масштабе *прет-а-порте*.

История мировых модных показов сегодня представлена так называемой Большой четверкой: Нью-Йорк, Лондон, Милан, Париж. Первое дефиле прошло в 1943 году в Нью-Йорке под названием «Неделя прессы». С 1950-х годов оно именовалось «Неделя прессы в Нью-Йорке», а с 1993 года – «Нью-Йоркская Неделя моды». В Милане подобные дефиле проходят с 1958 года; в Париже – с 1973 года; в Лондоне – с 1984 года.

Все названные масштабные показы мод успешно реализовывают коммерческую составляющую для развития и продвижения индустрии моды в своей стране. Петербургские дефиле локального характера в отличие от мировых показов моды имеют ряд отличительных особенностей. Например, у них: не была запланирована и, соответственно, не реализована коммерческая составляющая

показов; не соблюдалась сезонность представления коллекций; не работала плановая система закупок моделей; не все дизайнеры были готовы осуществить заказы байеров на тиражирование конкретных моделей или всю коллекцию; тематические названия коллекций ассоциировались с театральным шоу, а не с профессиональными сезонными показами (2006 весна – «Модные игры», 2011 осень – «Имидж Петербурга сквозь призму моды», 2013 весна – «Сюрреализм», 2013 осень – «Опасная невинность»).

Вместе с тем следует отметить наиболее значимые положительные факты организации модных дефиле для самоопределения петербургского костюма в контексте архитектурно-художественной среды города. Мероприятия проходили на известных экспозиционных площадках Санкт-Петербурга, которые преимущественно представляли собой исторические архитектурные сооружения: Строгановский дворец (арх. Б. Растрелли), дворец князя А.А. Безбородко (арх. Дж. Кваренги), Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи (арх. П.И. Таманский), Военно-Морской корпус Петра Великого (арх. Ф.И. Волков, Л. Руска), Манеж Первого Кадетского корпуса (арх. И.Г. Борхардт, И.Я. Шумахер), Дом Северовых (арх.И.Б. Слупский, П.Ю. Сюзор), здание СПбГХПА им. А.Л. Штиглица (арх.М.Е. Месмахер), Пространство «Ткачи» (арх. А.Н. Роков, А.Ф. Занфтлебен, Н.А. Гаккель)

За время своего существования мероприятия Санкт-Петербургской недели моды (Дефиле на Неве и SPbFW) организовали и собрали почти всех специалистов, причастных к индустрии моды: модельеров, влиятельных журналистов, редакторов известных изданий, высоко оценивших профессиональный формат мероприятий. Они представили петербургской публике сотни российских дизайнеров, крупных промышленных брендов, открыли десятки новых имен в индустрии моды. Каждый сезон эти мероприятия традиционно освещались всеми основными городскими средствами массовой информации. Репортажи о показах публиковались в специализированных модных журналах и транслировались по телевидению. Дважды в год на показах мод широкой публике предоставлялась возможность знакомиться с последними коллекциями петербургских модных домов и

современных российских создателей костюма. После демонстрации моделей увеличивалась клиентская база известных Модных домов, и становились известными новые имена в петербургской моде. Самым успешным результатом проведения «Дефиле на Неве» и SPbFW явилось формирование профессионального круга специалистов, работающих в сфере моды: дизайнеров, художников, искусствоведов, критиков, фотографов, корреспондентов, преподавателей и студентов профильных учебных заведений. В разные сезоны каждое мероприятие собирало аудиторию зрителей от десяти до двадцати тысяч человек. Взаимосвязь приемов предметного формообразования современного костюма и социокультурных ценностей способствовали популяризации имиджа Санкт-Петербурга как города с уникальной предметно-пространственной средой.

Анализируя деятельность петербургских модных дефиле с 2000 года, следует отметить не только их вклад в профессиональное развитие современных создателей костюма, но и акцентировать важный культурно-просветительский аспект этих мероприятий, формирующих особую окружающую среду в Санкт-Петербурге, атмосфера художественной жизни которого со времени его основания и до сегодняшнего дня сказывается на восприятии горожан. Известно, что люди творческих профессий, в том числе модельеры и дизайнеры костюма, особенно подвержены влиянию предметно-пространственной среды, которая формируется в городе по историческим заданным параметрам и законам. Для создателя костюма эта стилистическая общность с городом априори является определяющей. Искажение исторического ландшафта города, которое происходит сегодня, сказывается на характере предметно-пространственной среды, что, в свою очередь, отражается в проектно-художественной деятельности всех направлений. Для различных строительных экспериментов вполне подходящими являются свободные территории по периметру города (ил. 330). Однако совсем иного отношения требует историческая городская среда, сформированная как гармоничное архитектурно-художественное пространство. Поэтому некоторые урбанистические объекты, возникающие в пределах классического ядра Санкт-Петербурга, производят не только странное впечатление, но разрушают те



уникальные достоинства, послужившие основанием для включения города в Список всемирного наследия. Например, на территории охранной зоны напротив Владимирской церкви высится огромных размеров здание, возведенное для «Центра деловой моды» (2006–2007). Нелепое модернистское сооружение, фасад которого по-барочному изогнутый с декоративными неуместными вазами по краям псевдоампирной ротонды «спорит» с церковной колокольней на небольшой площади, нарушая архитектурно-художественную историческую среду (ил. 335). К сожалению, примеры костюмов подобного решения, лишенные композиционной ясности и логики, также существуют на пространстве Санкт-Петербурга (ил. 336). Искусство архитектуры и проектно-художественная деятельность в области костюма неразрывно связаны и развиваются в парадигме единой стилистической эволюции.

Петербургскую промышленную моду сегодня олицетворяют собой частные предприятия, массово производящие костюм. Это свидетельствует о том, что индустрия моды в Санкт-Петербурге как система начинает формироваться, но пока вся отрасль существует за счет личных инициатив и частных вложений производителей.

По состоянию на 2022 год следует назвать несколько наиболее успешных кампаний по изготовлению костюма: «POMPA», где проектируют и создают различный ассортимент женской одежды<sup>237</sup>; «Melon Fashion Group», объединяющая четыре бренда – ZARINA, Befree, LOVE REPUBLIC и Sela, каждый из которых имеет индивидуальную концепцию, четкое позиционирование и ярко выраженную целевую аудиторию<sup>238</sup>; «URBANTIGER» (ОАО БТК групп) создают женскую и мужскую (ателье Alta Gamma) стильную, качественную, комфортную

<sup>237</sup> Собственное производство в Санкт-Петербурге с сертификатом Федерации текстильной промышленности The International Apparel Federation IAF и Trigon Select London, широкий размерный ряд, фирменные изделия – пальто с мембраной RaftPro, 50 фирменных магазинов в трех странах мира.

<sup>238</sup> ZARINA – ассортимент женской одежды делового стиля, Befree – молодежный ассортимент, LOVE REPUBLIC ориентируется на последние мировые fashion-тренды, Sela разрабатывает одежду для детей и мам под девизом "moms&monsters", магазины в России (116 городов, в том числе 26 в Санкт-Петербурге), Беларуси (2), Армении (2), Казахстане (7).

одежду из натуральных, экологичных и переработанных тканей<sup>239</sup>; «FABRIC FANCY» – это фэшн-холдинг, включающий женское ателье «FABRIC FANCY», мужское ателье «Atelier Name», интерьерное дизайн-бюро «FABRIC FANCY Interior», издательский дом «DRESS CODE Magazine», Санкт-Петербургская Неделя моды «SPBFW-групп»<sup>240</sup>; «Петербургский стиль» – бренд одежды женского ассортимента для разных возрастных<sup>241</sup>; модный дом «Lady Sharm» специализируется на ассортименте женской одежды больших размеров<sup>242</sup>.

В процессе своего развития и проектно-художественной деятельности петербургский костюм активно взаимодействовал с такими смежными областями в таких смежных областях как дизайн текстиля, графический дизайн – сопровождение в виде журналов мод и рекламы; фото и видео сессии; современные инновационные методы и приемы создания виртуальной моды.

Главным отрицательным аспектом в развитии индустрии моды стал кризис в текстильной отрасли. Дизайнеры вынуждены использовать ткани иностранных производителей, от чего сильно страдает маржинальность бизнеса. Вместе с тем на предприятиях ощущается кадровая нехватка рабочих швейных специальностей, а диапазон случайных профессий в этой области постоянно увеличивается, что не является для индустрии моды положительным показателем.

В современной практике дизайна петербургского костюма произошли определенные изменения, повлиявшие на формирование модных товаров и на организацию процесса проектирования костюма, но они требуют дальнейшего

---

<sup>239</sup> Базовые повседневные модели, лимитированные коллекции с принтами в коллаборации с современными художниками, использование новых технологий и материалов с акцентом на экологичность (органический хлопок, премиальная шерсть, переработанный океанический пластик, биоразлагаемый бамбук, неокрашенный деним, пенька, лен, модал), 18 магазинов бренда в России.

<sup>240</sup> Имеет собственное производство по разработке рисунков и декору тканей премиум-класса «FABRIC FANCY Textile», ежегодно выпускает коллекции декора тканей для интерьера и костюма, воплощая идеи современных тенденций в сочетании с русскими мотивами.

<sup>241</sup> Производство базовых моделей различного назначения, 47 магазинов в России.

<sup>242</sup> Ребрендинг компании позволил открыть новые направления, среди которых – молодежная марка, одежда класса люкс, классического стиля и одежда для тех, кто готовится стать мамой, 33 магазина в России.

совершенствования. Факт постоянного увеличения потребительского спроса на массовую продукцию вообще и в этой области, в частности, не имеет перспективы гармоничного развития отрасли. Из этого следует, что на фоне падения общего уровня материально-художественной культуры и дизайна костюма, спровоцированного глобализацией и экспансией массового производства, жизненно необходимым является обращение к общим принципам организации предметно-художественной среды Санкт-Петербурга и рассмотрению в ее контексте проектного творчества костюма как единого стилеобразующего процесса.

## **8.2. Авторский костюм**

### ***в творчестве петербургских художников-модельеров***

В современный период развития общества возрастает значение эстетической составляющей проектно-художественной культуры. Особый интерес для искусствоведов, теоретиков и практиков дизайна костюма представляет авторский костюм – самостоятельный вид декоративно-прикладного искусства и проектной деятельности, формируемый в контексте предметно-пространственной окружающей среды. Связь между модой в костюме и искусством в последние десятилетия становится все более очевидной. Посредством расширения диапазона влияния массовой культуры на моду современный петербургский костюм тесно связан с субкультурными явлениями. Для петербургской культуры реакция на массовый вкус в большей степени выражалась в таких локальных явлениях как ретроспективная мода, романтический эстетизм, современный дендизм. В современной петербургской моде всегда можно обнаружить исторические параллели. Люди в Санкт-Петербурге действительно ощущают особую связь с городом и его непростой трехсотлетней судьбой.

Самоопределение петербургского авторского костюма следует отнести к 1990-м годам – времени формирования частных модных домов, проведения масштабных дефиле и организации музейных выставок костюма. В сложившихся условиях особый интерес для проектно-художественной деятельности

представляет путь индивидуального авторского подхода к созданию костюма, поскольку именно он выступает в качестве эстетического критерия современной петербургской моды. Вследствие этого петербургский стиль в костюме приобретает особый смысловой и культурологический подтекст. На рубеже XX–XXI веков костюм петербургских модельеров, обладающих опытом создания моделей декоративно-прикладного характера и осваивающих художественные методы архитектурных искусств, способствовал формированию индивидуальных философско-эстетических концепций, характерных для каждого модного дома. В основе этих концепций лежало их собственное профессиональное кредо, а функционировали они как стилистическая лаборатория и одновременно – как предприятие, обслуживающее индивидуальные запросы своих клиентов. В настоящее время известные в России и за рубежом авторские модные дома Татьяны Котеговой, Татьяны Парфеновой, Лилии Киселенко, Ларисы Погорецкой, Яниса Чамалиди, Станислава Лопаткина, Леонида Алексева и других петербургских создателей костюма кроме эстетического контекста привнесли каждый свою новацию в понимание назначения и формы костюма, его коммуникативной и социальной функций.

В Санкт-Петербурге есть места, наиболее точно отражающие состояние и характер города. Одним из них является Петроградская сторона. Ее улицы и дома хранят ощущение исторического Петербурга рубежа XIX–XX веков, когда город был известен как «блистательная столица европейской моды». По прошествии времени память ушедшего стиля сохранила его черты в доме №44 по Большому проспекту, и это не случайно: дом был построен в стиле северного модерна Ипполитом Претро (1906–1907) по заказу купеческой вдовы Татьяны Путиловой, которая, в том числе, занималась торговлей мануфактурой. Очевидная связь времен сегодня подтверждается, спустя столетие на втором респектабельном этаже этого здания органично и естественно появился модный дом Татьяны Котеговой (ил. 337–340). Дизайнер аккумулирует в своем творчестве лучшие традиции модельеров-классиков, основанные на мастерстве высокого шитья и точного кроя. Спектр деятельности модного дома гармонично объединяет все составляющие

костюма: работа над коллекциями одежды, создание эскизов обуви, реставрацию и восстановление винтажных аксессуаров, выполнение ювелирных украшений и многочисленных дополнений. Отделочные детали костюма всегда подчинены идее общего замысла (ил. 341–344). Цветовая палитра моделей Т. Котеговой – особенный инструмент, позволяющей выразить ее отношение к архитектуре модерна через костюм. Колорит ее приоритетов – светлый с перламутровыми оттенкам пастели, сложные сочетания льдистых серых и теплых коричнево-песочных тонов. Отдавая предпочтение форме над декором, модельер работает с разнообразными нюансами черного цвета: от сине-черного китайского до глубокого бархатного венецианского (ил. 333, 334). По мнению модельера никакой другой цвет не способен передать широкую симфонию чувств и оттенков, присущих ее моделям. Авторитетные мировые журналы в области моды, такие как *Vogue*, *Elle*, *L'Officiel*, называют Татьяну Котегову «воплощением петербургского стиля», основными чертами которого являются чувство меры, эстетический перфекционизм и элегантное изящество (ил. 345–351).

На рубеже XX–XXI веков в зарубежной моде, когда отдельные дизайнеры настойчиво искали вдохновение в искусстве прошлых эпох, появлялись полноценные коллекции, выполненные в ретро-стилях. Такие характеристики, как игнорирование стилистических особенностей, эклектичный характер, коллажность мышления художников, вполне вписывались в концепцию постмодернизма, в контексте которого, начиная с 1990-х годов, развиваются современная культура и искусство. Почти каждый автор модных коллекций одежды в той или иной степени представлял вариации на историческую тему: Ив Сен-Лоран, Вивьен Вествуд, Жан Поль Готье, Николя Гескьер, Нарцисо Родригес, Кристиан Лакруа, Александр Маккуин. Среди известных петербургских модельеров к историческим темам неоднократно обращалась Татьяна Парфенова (ил. 354, 355). Коллекции «Панночка» (2006); «Реставрация» (2006); «Красавица» (2007); «12 ночь» (2012); «Русский амбир»; (2012); «Цигун» (2015); «Жабо» (2016); «Перемена» (2018); «Дон Жуан» (2021); «Снегурочка» (2022); «Истерия Искусства. Эпизод1» (2023) – были инспирированы ретроспективными образами (ил. 365–367). Но в коллекциях этого

автора историзм всегда основан не просто на ассоциативном восприятии прототипов ушедших эпох, как это наблюдалось в XIX столетии, но на глубоком знании искусства разных эпох, художественных стилей прошлого, локальных современных стилевых направлений, изучении музейных образцов исторического костюма и, соответственно, авторской интерпретации современных образов. Парфенова, едва касаясь ироничной темы постмодерна, не разрушает стилистическую связь с искусством (ил. 356–364). Ее коллекции всегда содержат созидательную составляющую моды<sup>243</sup>.

В Санкт-Петербурге ощущается особая связь с городской средой, чему в значительной степени способствует архитектурно-художественное окружение. Следует отметить, что диссертантом впервые всесторонне изучался важнейший вопрос о взаимовлиянии средового пространства, объединяющего архитектурные памятники, предметный мир интерьеров, садово-парковое окружение и современный авторский костюм в специальном ежегодном (с 2006) комплексном проекте «Ассоциации» ГМЗ «Царское Село», не имеющим примеров в отечественном искусстве и проектно-художественной культуре. Впервые был проанализирован уникальный современный опыт представления заданных тематических коллекций в предметно-художественном пространстве одного из пригородов Санкт-Петербурга (ил. 368). На основании комплексного метода, совместившего формально-стилистический анализ авторских тематических коллекций костюмов, хореографии, музыки, режиссерской идеи дефиле и архитектурно-художественной среды дворцово-паркового комплекса XVIII – XIX веков, рассмотрен творческий процесс, представляющий собой эстетический критерий современной петербургской моды, обретающий при этом смысловое, интеллектуальное и культурологическое значение.

Примеры дефиле зарубежных и отечественных создателей современного костюма проходят в исторических роскошных интерьерах и в заброшенных промышленных зданиях; на специальных подиумах, созданных для показа моделей

---

<sup>243</sup> См. об этом: Балдано И.Ц. *Мода XX века: Энциклопедия.* – М., 2002. С. 262.

и в салонах модных домов; в естественном природном пространстве и фантастическом антураже. Проект «Ассоциации» не имеет аналогов проведения таких мероприятий в отечественных музейных и садово-парковых пространствах. В одном из самых красивых пригородных дворцово-парковых комплексов Петербурга осуществлена идея представления тематических показов моделей в архитектурно-художественной среде музейного комплекса.

Возведение дворцово-парковых ансамблей Царского Села относится к первой половине XVIII века. Здесь строятся величественные дворцы и галантные камерные павильоны, разбиваются сады и парки, боскеты и пруды. Центром композиции являлся Екатерининский дворец, который строился на протяжении многих десятилетий. В сооружении императорской резиденции в разное время принимали участие архитекторы М.Г. Земцов и А.В. Квасов, С.И. Чевакинский и Б.Ф. Растрелли, Ю.М. Фельтен и В.П. Стасов. Но главная роль в его создании принадлежала великому Растрелли, представителю так называемого «зрелого барокко». Лазоревый с золотой (позже матовой) отделкой комплекс возвышался над регулярным французским симметричным парком. Екатерининский парк с партерами и боскетами представлял собой пафосное, праздничное место так называемого Старого сада. Три луча (по известной исторической градостроительной перспективе) расходились главные аллеи в окружении зелени лип с беломраморной скульптурой, каждая из которых через античные образы символизировала аллегорическое изображение различных периодов истории российской империи. Зеркальные пруды завершали оформление Екатерининского парка. «В 1760–1790-х годах Ринальди, Неелов, Фельтен, Кваренги заменяют регулярную планировку Старого сада Екатерининского парка пейзажной и декорируют его архитектурными монументами, павильонами, мостиками»<sup>244</sup>.

В последние десятилетия XVIII века архитектурный стиль барокко выходит из моды и в 1780-е годы архитектор Чарльз Камерон возводит галерею, которая являла собой сооружение, предваряющее наступающий новый художественный

---

<sup>244</sup> Памятники архитектуры пригородов Ленинграда / А.Н. Петров, Е.Н. Петрова, А.Г. Раскин и др. – Л., 1983. С.10

стиль классицизм. Величественная лестница в два полукружия подъема эффектна и монументальна, но гармонична модулю человеческого шага. К Большому дворцу примыкают Агатовые комнаты, висячий садик и открытая галерея, на которой располагались бронзовые бюсты известных исторических персонажей. Спокойный и уверенный образ Камероновой галереи являлся первым объектом, послужившим в XXI веке задаче воплощения уникального художественного замысла.

Проект «Ассоциации», как новый жанр музейного мероприятия, объединяющий искусство и моду, первоначально состоял в одновременной демонстрации музейных экспонатов исторического костюма и моделей петербургских модельеров, созданных на основе конкретных впечатлений. Авторы коллекций костюма знакомились с коллекциями музея, изучали иконографические источники и «смотрели на знакомые архитектурные объекты садово-парковой архитектуры другими глазами»<sup>245</sup>. Первой темой этого показа в 2009 году стала «прекрасная эпоха» блистательной и женственной моды периода ар нуво. Источниками для создания моделей послужили аутентичные экспонаты из коллекции фонда женского костюма, выполненные в стиле модерн. В этом дефиле участвовали известные петербургские модельеры Татьяна Котегова, Лариса Погорецкая, Станислав Лопаткин и Янис Чамалиди, представившие несколько моделей на колоннаде Камероновой галереи в окружении манекенов, одетых по моде этого времени. Первый опыт в большей степени соответствовал обычному профессиональному дефиле, как и планировалось организаторами. Художникам предоставили одну площадку (Камеронову галерею) и предложили конкретную тему в виде образцов исторических костюмов. Но весьма важным в этом случае был пример гармоничного взаимодействия пространства Камероновой галереи, музейных раритетов и современных авторских моделей одежды. После показа коллекций состоялось открытие выставки в павильоне Вечерний зал, в экспозиции которого были представлены исторические костюмы, ювелирные украшения,

---

<sup>245</sup>. Арсеньева З. В Царском Селе ждут поклонников моды // Вечерний Петербург. 2014. №114 (25142). 25 июня.



аксессуары из коллекции музея, а также модели современной одежды, выполненные по их ассоциациям для дефиле под девизом «прекрасная эпоха».

Организаторы проекта 2010 года предложили тему «Война и мир». Источником вдохновения для модельеров являлись парадные офицерские мундиры из собрания военно-исторического отдела, где представлена уникальная коллекция форменного костюма российских императоров. Модельеры предложили тему достаточно широко: от стилистической интерпретации костюмов в образе милитари до детской одежды в стиле модерн.

Лишь спустя два сезона, в 2011 году проект «Ассоциации» проходил в другом формате. Он был реализован не только при участии спонсоров, мероприятие поддержал комитет по культуре Правительства Санкт-Петербурга. Заявленная тема «Барокко» ознаменовала начало нового этапа в истории проекта, показ приобрел форму театрализованного дефиле, которое разворачивалось на разных площадках садово-паркового комплекса. Петербургские создатели авторского костюма приобрели право художественного высказывания вне пределов практической моды, расширив свои творческие методы, они сделали дефиле площадкой для выражения своих мыслей в различных эстетических, социальных и философских вопросах.

Идею модного шоу воплотил известный российский режиссер-постановщик Виктор Крамер. Если в предыдущие годы формат носил камерный характер и зрителями показа были лишь приглашенные гости, то в этот сезон история «Ассоциации» разворачивалась масштабно во времени и пространстве. Действо приобрело массовый публичный характер. Это был не единый сценарий, объединяющий модели на одной локации, а индивидуальные дефиле на различных площадках дворцово-паркового ансамбля. При этом вдохновением для создания коллекций служили не исторические костюмы из собрания фондов, а заданная тематика – стиль барокко. Важным было то, что объекты садово-парковой архитектуры для показа выбирали сами модельеры в соответствии с художественным образом авторской коллекции.

Стилевое направление, существовавшее в России во времена правления Елизаветы Петровны, именовалось «пышным» или «зрелым» барокко, оно сформировало современный облик летней царской резиденции, с блеском представленной архитектурно-художественным обликом парка и садовыми павильонами. Особенностью российского искусства XVIII века являлось сосуществование двух европейских стилей одновременно – барокко и рококо, что, несомненно, сказалось и в создании современных коллекций моделей на заданную тему. Бадмаева представила нестандартные костюмы у Зеркального пруда, буквально разрисовав одежды рокайльными мотивами в стиле мирискусников, продемонстрировав, таким образом, свойственный художникам начала XX века исторический эскапизм. Л. Киселенко тему «Барокко» реализовала в коллекции маскарадных затей XVIII столетия на главной лестнице Камероновой галереи. Архитектор, проектируя классицистический облик галереи и сохранив естественный ландшафт, создал двухмаршевую барочную лестницу, которая оказалась в этом проекте эффектным подиумом для показа коллекции автора. Котегова для своей коллекции выбрала садовый павильон Грот на берегу Большого пруда (арх. Ф.Б. Растрелли, 1749, арх. А. Ринальди, 1771). «Барочной пышностью и богатством отличаются фасады Грота, декорированные сложно сгруппированными колоннами, поддерживающими разорванные фронтоны. Над центральной частью павильона возвышается купол, прорезанный четырьмя окнами-люкарнами»<sup>246</sup>. Изысканные силуэты дамских шелковых ансамблей, декорированных барочной вышивкой, напоминающей архитектурные мотивы десюдепортов павильона, гармонично воспринимались на фоне здания в темной зелени вековых деревьев, отражающихся в зеркальной глади воды. Я. Чамалиди показал коллекцию моделей на шахматной площадке за павильоном Эрмитаж. Традиция переодевания женщин в мужское платье отразилась в этой коллекции в стиле галантного XVIII века. Хорошо известно, что обе российские императрицы Елизавета Петровна и Екатерина II имели опыт ношения мужского костюма и с

---

<sup>246</sup> Памятники архитектуры пригородов Ленинграда / А.Н. Петров, Е.Н. Петрова, А.Г. Раскин и др. – Л., 1983. С. 64.

удовольствием демонстрировали подобные наряды во время придворных балов и маскарадов, столь популярных в эту эпоху. Лопаткин выбрал для дефиле Нижний сад перед павильоном Грот, продемонстрировав модели шелковых платьев с роскошными цветочными композициями в стиле живописных натюрмортов. Эффектные прически моделей напоминали высокие пудренные парики второй половины XVIII столетия. Модели Парфеновой расположились на поляне Фрейлинского садика. Образы манекенщиц в окружении зелени и цветов создавали атмосферу игривого и беззаботного стиля рококо (ил. 369). Их платья были вышиты и апплицированы мотивами из разных орнаментальных стилей. Этот прием эклектичного уникального декора воспринимался очень современно. Передавая историческую театральную сценку, модели казались вполне естественными на фоне цветущего боскета.

Таким образом, павильоны Екатерининского парка стали полноправными участниками театрализованного барочного дефиле и подчеркнули связь архитектурно-художественного пространства и современной авторской моды. Завершением дефиле «Барокко» стала временная экспозиция, посвященная искусству XVIII столетия, где уникальные произведения из музейных коллекций соседствовали с современными моделями петербургских авторов, представленных на проекте «Ассоциации». Выставка проходила в царскосельском павильоне Эрмитаж (арх. А.В. Квасов, С.И. Чевакинский, М.Г. Земцов, Ф.Б. Растрелли, 1744–1753), одном из самых выдающихся памятников российской барочной архитектуры середины XVIII века: парные колонны на фасаде делают его устойчивым и статичным; по оси просматривается большой дворец; центральный восьмиугольный зал соединен галереями с четырьмя небольшими объемами. Внутренняя отделка этого павильона была декорирована рокайльными асимметричными мотивами. Модельеры не пытались воссоздавать эпоху, копируя исторический костюм этого времени. Они передавали свое впечатление от художественного стиля XVIII века. Современные модели демонстрировали связь времен через стилистическое восприятие архитектурно-художественной среды садово-парковых павильонов.

«Ассоциации» – 2012 предваряла фотовыставка «Барокко», которая открылась в Петербурге в ЦВЗ «Манеж». На ней были представлены фотографии Елены Крамер, а также некоторые костюмы, участвующие в проекте 2011 года, что способствовало распространению популярности проекта среди горожан и гостей Петербурга.

В 2012 году театрализованное дефиле было заявлено на тему «Царское Село. Игра в Античность». Античный стиль полноправно присутствует в царскосельской архитектуре. Казалось, что Александровский дворец (арх. Дж. Кваренги, 1796) и одноименный пейзажный парк станут площадкой для этого дефиле, но этот объект, к сожалению, находился на реставрации. Модные показы, как и в предыдущем году, проходили на различных локациях у Большого дворца.

На колоннаде Камероновой галереи в коллекции Киселенко представляли скульптурные древнегреческие образы в лаконичных туниках с элементами драпировки, напоминающей хитоны. Показ моделей Котеговой «Игра воображения» сопровождала музыка шарманщика, перенося зрителей в прошлое. Красавицы, костюмы которых были навеяны стилистикой эпохи ампир, проезжали в конных экипажах по Рамповой аллее. Летящие силуэты изысканных шифоновых платьев приковывали внимание мастерством изготовления, вызывая одновременно в памяти дамские образы первых десятилетий XIX века. Парфенова возле павильона Вечерний зал (арх. П. Неелов, 1796) подготовила необычное театрализованное дефиле «Русский ампир», объединив элементы привилегированного и народного отечественного костюма этого периода. Ее модели задорно выступали на летнем цветущем лугу: рассказывали историю кавалерист-девицы Надежды Дуровой, пели и танцевали в стилизованных русских традиционных костюмах. Для авторского дефиле Лопаткин определил Собственный садик с цветником, фонтаном, многочисленными статуями и галереей, завершавшейся с двух сторон открытыми павильонами, оформленными коринфскими колоннами (арх. А. Видов, 1865). Как признался в интервью сам модельер, ему очень близка тема античности. В подготовке моделей художника интересовало все без исключения из этой исторической эпохи: платья, прически,

аксессуары, музыкальное сопровождение. В итоге коллекция гармонично воспринималась в пространстве камерного тенистого сада.

Тему следующего 2013 года «Посольские дары: страны и стили» соотнесли с дипломатическими отношениями российского императорского двора. В коллекции музея хранятся раритеты, преподнесенные в дар дипломатами других стран. Эта идея предоставила петербургским модельерам широкий простор для творчества. Полную картину проекта дополнили павильоны дворцово-паркового ансамбля, возведенные в национальных стилях стран – партнеров России.

В атмосфере Вечернего зала коллекция Т. Котеговой представляла изысканное дамское неглиже. Первоначально интерьер предполагалось декорировать в восточном стиле искусственными пальмовыми деревьями (арх. П. Неелов, 1796), но позже архитектор Л. Руска завершил павильон в классицистическом стиле. Ориентальная тема, европейская хореография и рукотворное мастерство петербургских мастериц тонкого шитья переплетались в пространстве Вечернего зала: среди восточных диванов и блюд с фруктами витали невесомые модели-балерины в легких белоснежных нарядах. Л. Киселенко в соответствии с темой своей коллекции выбрала локацию на берегу Большого озера у неоготических павильонов Адмиралтейства (арх. В. Неелов, 1772) Образы молочниц в матросских черно-белых костюмах и под стать им – юноши, с которыми они на белоснежном пароме неспешно отправились к островам. Эта коллекция была посвящена Голландии, любимой стране первого российского императора. Иное настроение создавала коллекция Парфеновой, в которой она изобразила «Китайскую оперу» у одного из самых экзотических павильонов царскосельских парков у Китайской (Скрипучей) беседки (арх. Ю. Фельтен, И. Неелов, 1786). Этот псевдокитайский павильон отличается разнообразными декоративными мотивами. Располагаясь между двумя прудами, его объем каскадно завершается бельведором, на котором расположен навес в виде шатра с вращающимся на флагштоке скрипучим флюгером. На берегу, будто выросшие из-под земли, стояли суровые китайские воины, в пруду плавали лебеди. Были созданы убедительные декорации к «Китайской опере» с экзотическими нарядами

в стиле шинуазри. Чамалиди для своей коллекции выбрал Мраморный (Палладианский) мост в духе итальянского Возрождения (арх. В. Неелов, 1774), воплощенный отечественным архитектором в гармоничном ионическом ордере (ил. 370). Арочный мост с ренессансной галереей является одним из знаковых объектов Екатерининского парка. Модельер представил свою коллекцию свадебных платьев с претенциозным названием «ОТМА» – обобщенным псевдонимом дочерей Николая II, великих княжон, составленных из первых букв их имен (Ольга, Татьяна, Мария и Анастасия, которым никогда не суждено было надеть свадебные наряды). На галерее из голубовато-серого сибирского мрамора на фоне арочных пролетов эффектно и одновременно призрачно воспринимались стройные силуэты моделей в шелковых длинных платьях стиля модерн нежно-лилового, перламутрово-серого, пыльно-розового цвета.

В 2014 году проект «Ассоциации» обозначил тему дефиле «Англомания». В этот год исполнилось 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира. Известно, что тема Англии связана с разными объектами императорской загородной резиденции: от комплекса Камероновой галереи и павильонов Екатерининского парка до Палладиевого моста, сооруженного на манер традиционных английских образцов.

Режиссер-постановщик Василий Бархатов сосредоточил все коллекции на одной площадке, которые кроме коллекции Парфеновой, были вовлечены в единое пространство современной декорации. Манекенщицы, обыгрывая форму масштабного пластикового куба на пруду, ходили по подиуму на несколько сантиметров, опущенному в воду. Выбрав оригинальный прием «дефиле на пруду», режиссер ограничил, таким образом, влияние уникальной архитектурно-художественной среды на восприятие авторских коллекций.

В 2015 году идеей проекта стал «Китайский каприз». Стиль шинуазри был необычайно популярен как в западноевропейских странах, так и при дворе российских императоров. В исторической коллекции музея находится множество подлинных предметов китайского искусства, а также произведений в «китайском стиле», изготовленных европейскими и отечественными мастерами. «Китайщине» посвящены отдельные залы Екатерининского дворца: Китайская голубая гостиная,

Китайская гостиная Александра I, Парадная лестница в Екатерининском дворце. У Екатерины II была идея создать в Царском Селе комплекс построек в стиле шинуазри. В возведении многочисленных павильонов принимали участие архитекторы Василий Неелов, Чарльз Камерон, Антонио Ринальди. Впервые за всю историю существования театрализованных дефиле показы моделей проходили на территории Александровского парка на фоне строений в китайском стиле. На Центральной аллее Парфенова представила капсульную коллекцию с авторскими принтами «Цигун» под девизом «от здорового духа к здоровому телу» в исполнении выпускниц Академии русского балета им. А.Я. Вагановой (ил. 372). Модели других авторов располагались у развалин Китайского театра со стороны Драконова моста; с обратной стороны Китайского театра у Китайских мостиков; у Крестового моста. Необычную концепцию коллекции «Шкатулка № 36,5» между Китайских мостиков определила Киселенко: «Моя коллекция – это сон человека, который не был в Китае»<sup>247</sup> (ил. 371). Инновационным для проекта «Ассоциации» была организация заключительного дефиле в главной галерее Большого дворца.

В 2016 году известный проект, обратившись к национальным мотивам, обозначил тему дефиле «Царское Село. Русский Стиль». В XIX столетии Царское Село становится одним из центров распространения и популяризации русского стиля, здесь возводятся: проект придворной деревни по типу крестьянского зодчества (арх. О. Монферран), здание Государевой Ратной палаты (арх. С. Сидорчук, 1913). Петербургские модельеры в соответствии с обозначенной темой выполнили коллекции, которые позволили авторам моделей ориентироваться на национальные традиции, воплощенные в архитектурно-художественной среде садово-паркового искусства летней императорской резиденции. Местом проведения театрализованного дефиле традиционно выбрали Екатерининский парк разных локаций: «Верхняя ванна» (арх. И. Неелов, 1777); пандус Камероновой галереи; регулярная часть парка у павильона Грот, где Лопаткин показал коллекцию «Утро в предместье Петербурга» (ил. 373, 374);

---

<sup>247</sup> Бобрович А. Руины Китайского театра превратят в декорации // Metro. [С.-Петербург] 2015. №112 (3206) 24 июня.

Фрейлинский садик, утопающий в благоухающих пионах и жасминах, который традиционно выбрала Парфенова, представив коллекцию нежных романтических платьев под названием «Жабо», созданных по мотивам орнаментальных росписей монументальной живописи дворцовых апартаментов (ил. 375, 376). В изящных манекенщицах, гордо шествующих в сопровождении спутников в балетных черных трико, сквозь современные образы угадывались заботливые фрейлины и галантные скромные барышни прошлых времен. Приталенные силуэты их костюмов украшала ручная вышивка флоральных мотивов с силуэтами экзотических птиц, гармонично сосуществующими с принтами на тему архитектурного декора знаменитых дворцовых сооружений. Мнение модельера полностью раскрывало идею проекта: «Коллекция “Жабо” получила вдохновение в национальных традициях, которые символически воплощались в памятниках архитектуры и искусства в летней императорской резиденции Царского Села»<sup>248</sup>.

Русский стиль в Царском Селе, как возвращение к истокам отечественной культуры прошлых столетий, в коллекциях петербургских модельеров прозвучал современно, стилистически верно и разнообразно, подчеркнув индивидуальный почерк каждого автора. Гармоничным обрамлением всех представленных коллекций являлась садово-парковая архитектура царскосельского комплекса.

В 2017 году тему «Ассоциаций» можно назвать самой авангардной за всю историю проекта – «Готика: Новые смыслы». Неоготический или псевдоготический средневековый стиль был весьма популярен в эпоху историзма. Художники-модельеры в поисках вдохновения обратились к искусству этого периода, выразив через обозначенную тему свое видение этого художественного направления. Увлеченные средневековым искусством, современные петербургские модельеры стремились передать в коллекциях иррационализм и мистику, аскетизм и экспрессию того далекого времени (ил. 377). Дефиле постоянных участников проекта развернулись в Екатерининском парке. Необычный показ Парфеновой состоялся в Фрейлинском саду. Казалось, роскошные цветочные боскеты и

---

<sup>248</sup> Интервью. См.: URL:<http://parfionova.ru/http://www.timeout.ru/spb/artwork/361804> (дата обращения 06.01.2022).



камерный уютный вид этого места не позволят воспринять суровый характер средневековой эстетики. Но привнесенный эпический антураж, напоминающий о бренности человеческого бытия, поэтические фразы менестрелей, стилизованный исторический грим моделей, философские изречения на латыни во время показа оправдывали девиз коллекции «Жизнь как селфи на фоне бессмертия». Принты из средневековых миниатюр и фолиантов на прозрачных шелковых мужских туниках, как и искусно декорированные спортивные бомберы для девушек, воспринимались современно и выразительно.

В 2017 году организаторы проекта вновь вернулись к продолжению дефиле в качестве экспозиции-послесловия. На этот раз выставка с одноименным названием проекта открылась на цокольном этаже Камероновой галереи, которая носила просветительский характер, подчеркивая стилистическое единство авторского костюма петербургских модельеров в контексте архитектурно-художественной среды дворцово-паркового комплекса Царское Село.

Театрализованное дефиле в 2018 году «Власть красоты. Императорская мода» стало юбилейным, десятым по счету. Каждому из модельеров предложили выбрать персонажей отечественных венценосных правителей, которые проводили время в летней императорской резиденции и воплотить в коллекции дух конкретной эпохи (ил. 378).

Среди представленных были коллекции, посвященные петровскому времени; ампиру характеру красочного военного костюма эпохи Александра I в современной интерпретации; Николаю I и его романтической супруге Александре Федоровне, именуемой в близком окружении Белой Розой; образу императрицы Марии Федоровны, супруги Александра III. Среди всех театрализованных показов наибольшее впечатление произвели модели Парфеновой, которая создала три отдельные коллекции, отражающие дух разных эпох: Елизаветы Петровны, Екатерины II и Николая II. Дефиле разворачивались у павильона Адмиралтейство, на главной лестнице Камероновой галереи, у павильона Грот, на главной аллее павильона Эрмитаж, на парадной лестнице Екатерининского дворца, во Фрейлинском садике и в пейзажной части Екатерининского парка (ил. 379–381).

Три коллекции были решены современно и, в то же время, пронзительно точно передавали характер каждой обозначенной эпохи. Узнаваемой чертой кутюрной линии всех коллекций являлись уникальные вышивки на тему флоры и фауны, созданные мастерами по ее эскизам (ил. 382–383). «Я выбрала сразу трех персонажей. Елизавета Петровна – это диктатура моды, и эта мода была прекрасна. Екатерина II – век просвещения. А время Николая II мы решили для себя описать фразой "как будто ничего не было". На "Ассоциациях" я никогда не показываю готовые вещи, костюмы специально создаются под этот проект. И в этом году их будет немного – порядка 25, но все они очень красивые!»<sup>249</sup>.

В честь десятилетия проекта «Ассоциации» в Зубовском флигеле Екатерининского дворца открылась грандиозная ретроспективная выставка «Сон в летнюю ночь», демонстрирующая эволюцию театрализованного дефиле, в основу которой легла изначальная концепция проекта «Ассоциации» – одновременная демонстрация предметов исторической музейной коллекции и костюмов, созданных петербургскими модельерами. На выставке были представлены коллекции, выполненные для проекта «Ассоциации» на протяжении десяти лет, предметы декоративно-прикладного искусства, а также произведения живописи и скульптуры. Формат выставки демонстрировал объекты современной авторской моды наравне с признанными шедеврами искусства. Экспозиция стала результатом десятилетнего сотрудничества специалистов музея и петербургских модельеров, участвовавших в этом проекте в разные годы.

С 2009 года в течение ряда лет (проект продолжается и сейчас) в Царском Селе проводились театрализованные показы ведущих петербургских модельеров, и один из летних дней представляет собой парад уникальных авторских дефиле, пользующихся большим вниманием, как у специалистов, так и у обычных зрителей. Возможно по причине того, что современному человеку не хочется оставлять «прошлое в прошлом», так популярна сегодня ретроспективная тема не только в costume, но и в окружающей предметно-художественной среде. Проект

---

<sup>249</sup> Интервью URL:<http://www.tzar.ru/news/1559388659> (дата обращения 12.12.2021).

«Ассоциации», объединивший природный ландшафт, зодчество, разнообразные виды искусства, творчество создания костюма, хореографию, музыку и поэзию, дает возможность ощутить глубокое впечатление и сильное эмоциональное воздействие, производимое от этого цельного явления культуры.

В современный период глобализации процессы «обезличивания» и утрата идентификации личности остро проявляются в мировой моде. Значительный интерес в решении этой проблемы может представлять творческое наследие национального своеобразия, выраженное в окружающей предметно-художественной среде посредством костюма. Деятельность петербургских модельеров, участвующих в проекте «Ассоциации», является примером стилистической интеграции в европейскую моду с сохранением и развитием национального характера современного костюма.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

– За несколько лет существования проект «Ассоциации» стал таким же символом Царского Села, как «Праздник фонтанов» для Петергофа, «Императорский букет» для Павловска или «Ночь музыки» для Гатчины. Его особенностью является необычная локация проведения: вся архитектурно-художественная среда комплекса, включающая дворцовые интерьеры, садово-парковые павильоны и ландшафтное искусство, вовлечена в содержательный контекст этого мероприятия.

– Проект демократичен по своей сути и языку выражения, он равно интересен и для специалистов-знатоков, и для любителей-зрителей. Зрители, находясь в парке, имеют возможность знакомиться с архитектурными достопримечательностями и смотреть театрализованные fashion-представления.

– Лучшие образцы архитектуры, ландшафтное окружение, объекты малых форм дворцово-паркового комплекса способны влиять на современный образ восприятия костюма, вызванный не только темами исторических ассоциаций, но самой аутентичной атмосферой пространства.

– Многие коллекции моделей, созданные петербургскими художниками-модельерами для конкретного объекта, с учетом архитектурно-художественной

среды, воспринимаются гармонично, естественно и современно, несмотря на тематическое разнообразие сценариев в разные годы.

– Предметно-пространственное окружение ГМЗ «Царское Село»: экстерьеры, интерьеры, садово-парковые территории побуждают петербургских модельеров изучать, осмысливать и синтезировать в своих авторских коллекциях стилевые особенности отечественной и зарубежной культуры, различные художественные стили прошедших исторических эпох, что существенно обогащает их творческий потенциал.

– Единственный в своем роде арт-проект «Ассоциации» на протяжении ряда лет успешно объединяет два художественных мира – мир музея и мир моды. Это показывает, как глубоко связаны в контексте культурного кода история и современность, изобразительные и прикладные виды искусства, воплощенные в пространственных видах творчества. Благодаря многолетнему опыту мероприятия авторские коллекции по своим характеристикам продемонстрировали их уникальность, позволяющую претендовать на широкое международное признание.

Проведенное в диссертации исследование расширяет представление о приемах взаимодействия архитектурного пространства и мира моды в Санкт-Петербурге, которые являются сегодня актуальными трендами в организации российских и мировых дефиле. В комплексном восприятии стилеобразующих и средообразующих факторов петербургский проект «Ассоциации» представляется значимым явлением в отечественной материально-художественной культуре.

Проектно-художественная деятельность современных петербургских создателей костюма, демонстрирующих комплексную картину переосмысления стилистических традиций постмодерна, не ограничивается существующими представлениями об исторических процессах, раскрывая новые возможности современного взгляда на историю костюма. Особенностью проявления художественно-стилистических направлений в современном дизайне петербургского костюма является их многогранное восприятие – от архитектурно-художественного стиля до стилевых направлений, стилистических течений и локальных стилей отдельных модельеров.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в диссертации исследование впервые позволило всесторонне осветить актуальную и сущностную искусствоведческую проблему, связанную с комплексным изучением стилевой эволюции костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века, что имеет важное значение как для науки – теории и истории искусствоведения, культурологии, дизайна, моды и собственно костюма как многокомпонентного целостного явления отечественного архитектурного искусства и дизайна, так и для практической деятельности исследователей, историков искусства, дизайнеров костюма, преподавателей высшей и средней профессиональной школы, лекторов, организаторов выставок и музейных экспозиций, редакторов и экспертов в области декоративно-прикладного искусства, петербургского костюма и петербургской моды.

Проведенное исследование продемонстрировало многоаспектность проблематики диссертации, охватывающей широкий круг междисциплинарных вопросов, в том числе позволивших с особым вниманием проследить за процессами взаимодействия и взаимовлияния отечественных и зарубежных тенденций в костюме, выявить и рассмотреть его национальные особенности, проанализировать своеобразие и эстетическую ценность петербургского костюма в контексте трехсотлетней истории архитектурных искусств, изучить его образно-художественные, стилистические и технологические составляющие, осмыслить феномен петербургского костюма и сформулировать понятие «петербургский стиль в костюме».

Важной особенностью диссертационного исследования явилась авторская методика, разработанная на основе междисциплинарного подхода, опирающегося на историко-искусствоведческие процессы эволюции материально-художественной культуры. Раскрывая многообразие проектно-художественной деятельности, данная методика позволила представить стилевую эволюцию

петербургского костюма как важную составляющую предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга.

Многоаспектный подход к исследованию истории петербургского костюма как интегративного явления открыл путь к осмыслению сложнейшего процесса взаимодействия всех составляющих костюма в ходе проектной и художественной деятельности, формируя целостное представление о материально-художественной культуре Санкт-Петербурга.

В процессе исследования сделаны следующие *выводы*:

- Авторская методика диссертационного исследования представляет собой новый подход в изучении костюма как архитектурного вида искусства и объекта дизайна, базирующегося на принципах междисциплинарного анализа и обобщения существующего опыта характеристики предметно-пространственной среды как стилеобразующей системы, что способствует целостному восприятию костюма в материально-художественной культуре.
- Комплексное исследование стилевой эволюции костюма как уникального явления культуры и значимой части проектно-художественной деятельности позволяет рассматривать костюм в совокупности всех его составляющих в контексте развития архитектурных видов искусств, формирующих стилистическую общность с костюмом и способствующих выявлению процесса его самоопределения.
- Теоретическое осмысление проблемы стилевой эволюции петербургского костюма как самостоятельного компонента пространственных видов искусств, его эстетической ценности и утилитарной составляющей, обусловленной архитектурно-художественной организацией пространства городской среды, впервые проведено в контексте изучения материально-художественной культуры Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века.
- Наряду с традиционной методикой изучения истории костюма в диссертации применены методологические принципы сравнительного анализа параллельной стилевой характеристики костюма и архитектуры в контексте развития предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга.

- Самоопределение костюма в проектно-художественной деятельности всех этапов его развития сформировало систему основных признаков и закономерностей структурообразования и формообразования костюма.
- Изучение костюма предполагает исследование влияния моды на его стилистику, отражающую весь спектр общественно-социальных и культурных явлений. Следовательно, мода посредством костюма реализует многообразие своего инструментария в сфере материально-художественной культуры.
- Общие закономерности функционирования моды в костюме заключаются в определенной периодичности и цикличности развития принятых стандартов, реализуемых в культуре конкретных исторических периодов, что влияет на формирование материально-художественных ценностных ориентиров в предметно-пространственной среде.
- Теоретическая концепция стилевой эволюции костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII – начала XXI века как целостного явления отечественной материально-художественной культуры включает систему критериев, определяющих:
  - выявление и оценку многоаспектности и репрезентативности архитектурно-художественного пространства города как стилеобразующей системы костюма, а также историко-культурной уникальности и самобытности петербургского стиля в костюме;
  - важнейшие направления развития отечественного дизайна костюма XX века, основанные на гуманистических, мировоззренческих, образовательных, педагогических, художественных, креативных, аналитических и профессиональных традициях и современных информационно-коммуникационных и маркетинговых подходах.
- Авторская периодизация процесса стилеобразования в развитии петербургского костюма XVIII – начала XXI века включает несколько этапов:
  - первый (предыстория развития костюма) связан с западноевропейским влиянием на традиционный характер развития русской культуры в Московском государстве;

– второй – с реформами Петра I и строительством Санкт-Петербурга, дальнейшим развитием северной столицы и становлением петербургской моды в стилистике раннего петровского и «зрелого» барокко с рокайльными элементами;

– третий, четвертый и пятый этапы характеризуются эволюцией последующих стилей в зодчестве и costume: расцветом классицизма, сменившим его ретроспективно-эkleктичным направлением и стилистикой модерна;

– шестой этап связан с формированием советского и постсоветского стилеобразования костюма, на раннем этапе ориентированного на авангардное пролетарское искусство; с 1930-х годов – на неоклассику с национальными элементами идеологического характера; в последние десятилетия XX века – на полилинейные стилистические процессы в культуре костюма, демонстрирующие комплексную картину переосмысления стилистических традиций постмодерна.

- Интернациональный характер «русского стиля» в costume, сочетающий признаки русской культуры и художественные особенности петербургского стиля, нашел отражение в европейской моде в первой трети XX века посредством воздействия творческого наследия художников Русского зарубежья (русской эмиграции).
- Профессионально-образовательная система в процессе эволюции петербургского костюма прошла три этапа:
  - ранний, относительно профессиональный этап (XVIII – начало XX в.), с осваиванием навыков портновского мастерства на ремесленно-практическом уровне по схеме: мастер – ученик;
  - второй этап (1930–1960-е) связан с художественно-промышленным образованием советского периода, нацеленным на решение задач индустриального государства нового типа и восстановление Ленинграда в послевоенный период;



– третий этап (начиная с последней четверти XX в.) обусловлен формированием профессиональной школы – подготовкой специалистов для нужд индустрии моды, осуществляемой двумя ведущими вузами Ленинграда-Санкт-Петербурга: СПбГХПА и СПбГУПТД.

- Высокая результативность обучения дизайну костюма обусловлена сочетанием художественной составляющей, владением процессов конструирования и технологии костюма, современных компьютерных технологий, знанием маркетинга и рекламы, истории костюма и теории моды.
- Исследование стилевой эволюции костюма предполагает анализ отраслевой структуры мануфактурной промышленности и ее развития на протяжении указанного периода:
  - 1) XVIII век – базовая ступень мануфактурной промышленности России.
  - 2) XIX век – промышленная революция; развитие крупных мануфактур; продолжение тесной связи с европейскими передовыми технологиями; индивидуальное изготовление костюма в швейной отрасли; расцвет индустрии моды в Санкт-Петербурге (вторая половина XIX в. – 1914).
  - 3) С 1930-х годов – модернизация легкой промышленности и создание моделирующих центров, ориентированных на развитие промышленного производства костюма.
  - 4) В конце XX века – всеобщий структурный кризис, повлекший за собой новые принципы организации индустриальной отрасли моды. Падение в целом уровня культуры костюма, спровоцированного глобализацией и экспансией массового производства, обусловило необходимость обращения к принципам организации предметно-художественной среды и к исследованию проектного творчества костюма как единого процесса.
- Современные авторские модные дома Санкт-Петербурга функционируют одновременно как стилистическая лаборатория и предприятие, обслуживающее индивидуальные запросы клиентов. При этом они являются значимыми ориентирами, создающими посредством костюма новые отношения в пространственной среде между искусством, дизайном и потребителем.

- Авторский костюм петербургских художников-модельеров рубежа XX–XXI веков представляет собой эстетический критерий современной петербургской моды, имеющий свой смысловой, интеллектуальный и культурологический подтекст, что позволяет рассматривать его в контексте российской и мировой материально-художественной культуры.
- Подход к исследованию истории петербургского костюма, как единого полилинейного процесса, предложенный диссертантом в работе, позволил обосновать дефиниции понятия «петербургский стиль в costume».
- Проводимое диссертантом на протяжении многих лет исследование стилевой эволюции теории и практики костюма как значимой части проектно-художественной деятельности в контексте изучения предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга может служить основой для дальнейших исследований костюма как составляющей материально-художественной культуры других регионов.
- В единый блок отечественного искусствознания введен значительный корпус примеров петербургского костюма XVIII – начала XXI веков из государственных музеев и частных коллекций, а также из литературных и документальных источников и материалов.

Таким образом, проведенное в диссертации комплексное искусствоведческое исследование показало, что разработанные на основе авторского полилинейного подхода методологические принципы сравнительного анализа параллельной стилевой характеристики архитектуры и костюма позволили рассмотреть петербургский костюм в общей системе развития предметно-пространственной среды Санкт-Петербурга.

Теоретическая и практическая значимость проведенного исследования как методологическая и теоретическая основа изучения процессов самоопределения петербургского костюма в отечественном искусствознании XXI века направлена на его профессионализацию, профилизацию и специализацию, что требует овладения рядом ключевых компетенций и практик, обеспечивающих опору на научно-

методологическую основу, формирующую систему современного искусствоведческого образования.

Проведенное исследование со всей очевидностью высветило назревшую необходимость выявления, учета, сохранения, документирования и изучения петербургского костюма как базовой составляющей культурного наследия, необходимого для практического решения проблемы формирования современной индустрии моды в Санкт-Петербурге, что является крайне важной и актуальной задачей для разработки общегородской концепции, определяющей эволюцию современной предметно-пространственной среды города и, в целом, страны.

**ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ**

ВМП – Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ГМЗ «Гатчина» – Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина»

ГМЗ «Павловск» – Государственный музей-заповедник «Павловск»

ГМЗ «Петергоф» – Государственный музей-заповедник «Петергоф»

ГМЗ «Царское Село» – Государственный музей-заповедник «Царское Село»

ГМИ СПб – Государственный музей истории Санкт-Петербурга

ГМИИ им. А.С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМП – Государственный музей А.С. Пушкина, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИОПХ – Императорское Общество поощрения художеств

ИФЗ – Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург

ЛДМО – Ленинградский Дом моделей одежды

ЛДМТИ – Ленинградский Дом моделей трикотажных изделий

ЛИТЛП – Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности имени С.М. Кирова

ПСЗРИ – Полное собрание законов Российской Империи

РГАДА – Российский государственный архив древних актов, Москва

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

РЭМ – Российский этнографический музей, Санкт-Петербург

СПбГТБ – Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

СПбГУПТД – Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

СПбГУСЭ – Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики

СПбГХПА – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

СПГУТД – Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

ЦГА СПб – Центральный государственный архив Санкт-Петербурга

ЦГАИПД СПб – Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга

ЦГАКФФД СПб – Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга

ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

ЦГАЛС СПб – Центральный государственный архив документов по личному составу ликвидированных государственных предприятий, учреждений, организаций Санкт-Петербурга

ЦУТР – Центральное училище технического рисования барона Штиглица, Санкт-Петербург

SPbFW – St. Petersburg Fashion Week (Санкт-Петербургская Неделя Моды)

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ*****АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ***

1. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 2139. Оп. 3. № 4145.
2. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 759. Оп. 1. Д. 220; Ф. 466. Оп. 1. Д. 192; Ф. 467. Оп. 4. Д. 59; Ф. 475. Оп. 1. Д. 84; Ф. 1329. Оп. 1. Д. 507; Ф. 1409. Оп. 10. Д. 37.
3. Центральный государственный архив документов по личному составу ликвидированных государственных предприятий, учреждений, организаций Санкт-Петербурга (ЦГАЛС СПб). Ф. Р-552; Ф. Р-1333; Ф. Р-1857. Оп. 7. Д. 94.
4. Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (ЦГА ИПД СПб). Ф. Р-24. Оп. 258. Д. 26.
5. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб). Е 15717.
6. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. Р-1728; Ф. Р-1857 Оп.7 Д. 94; Ф. 2071. Оп. 8. Д. 426; Ф. Р-3025; Ф. 4965. Оп. 1. Д. 273, 290; Ф. Р-9492; Ф. 9610. Оп. 1 Д. 37.

**БИБЛИОГРАФИЯ<sup>250</sup>***на русском языке*

Полное собрание Законов Российской империи (ПСЗРИ). Т. 2, №850. С. 288–289; Т. 3, №1828, №2463; Т. 4, №1741. С. 1; Т. 4, №1887. С. 182; Т. 4, №1999. С. 272, 273; Т. 5, №2874. С. 137; Т. 5, №2876. С. 137.

1. Адамович Г.В. Вклад русской эмиграции в мировую культуру / Г.В. Адамович // *Одиночество и свобода*. – М.: Республика, 1996. – С. 143–148.
2. Адлер Б.Ф. Возникновение одежды. Очерк / Б.Ф. Адлер – СПб.: Художеств. типо-литография А.К. Вейерман, 1903. – 88 с.
3. Азархи С.В. Модные люди: к истории художественных жестов нашего времени / С.В. Азархи – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. – 376 с.
4. Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре / И.А. Азизян – М.: URSS, 2008–575 с.
5. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы / М.В. Алпатов – М.: Советский художник, 1979. – 288 с.
6. Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 г. – СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1904. – [40] с., 195 л., портр.
7. Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: [Каталог выставки] / Под ред. Дж. Э. Боулта и М. Дратта; [пер. с англ.]. – Нью-Йорк: Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2000. – 365 с.: ил.
8. Амелехина С.А. Церемониальный костюм российского императорского двора в собрании Музеев Московского Кремля / С.А. Амелехина Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». – М.: «Московский Кремль», 2016. – 334 с.: ил.
9. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: Учебн. пособие / Под ред. Н.А. Яковлевой. 3-е изд., стереотипное. – СПб.: Изд-во «Лань»; «Планета музыки», 2018. – 720 с.

---

<sup>250</sup> Библиография, построенная по алфавитному принципу, имеет сквозную нумерацию, объединяющую литературные источники на русском и иностранных языках. Раздел литературы на русском языке открывает нумерованное библиографическое описание ссылок на Полное собрание Законов Российской империи; примыкает к нему подраздел «Авторефераты диссертаций», а завершает нумерованный перечень электронных источников.

10. Андреева А.Ю. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода / Е.Ю. Андреева, Г.И. Богомолов – СПб.: Паритет, 2001. – 120 с.: ил.
11. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
12. Андреева Р.П. Энциклопедия моды / Отв. ред. М. Стерлигов / Р.П. Андреева – СПб.: Литература, 1997. – 411 с.: ил.
13. Аникст А.А. Идеиные и художественные основы романтизма / А.А. Аникст // Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции / Гос. музей изобразит. искусств им. А.С. Пушкина, 1968: [Сб. ст.]; под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М.: [б/и], 1969. С. 1–17.
14. Аникст А.А. Эстетика Морриса и современность / А.А. Аникст., В.В. Ванслов, Т.Ф. Верижникова и др. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 256 с.
15. Анисимов Е.В. Время петровских реформ / Е.В. Анисимов – Л.: Лениздат, 1989. – 496 с.
16. Анисимов Е.В. Петр Великий: личность и реформы / Е.В. Анисимов – М.: Питер, 2009. – 446 с.
17. Ансело Ф. Шесть месяцев в России. Письма к Ксавье Сентину, сочиненные в 1826 году, в пору коронавания его императорского величества / Пер., вступ. ст. и комментарий Н. Сперанской / Ф. Ансело – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 288 с.
18. Арватов Б. Искусство и производство: Сб. ст. / Б. Арватов – М.: Пролеткульт, 1926. – 132 с.
19. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
20. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм – М.: Стройиздат, 1984. – 193 с.
21. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Р. Аронов – М.: Советский художник, 1987. – 232 с.
22. Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани России XVI – начала XX века (Из фондов Государственного Исторического музея) / Е.В. Арсеньева – М.: ГИМ, 1999. – 160 с.: ил.
23. Астраханцева Т.Л. Победа. Стиль эпохи, 1945–1955: выставка 7 мая – 15 сентября 2010 г.: Альбом-каталог / Центральный музей Великой Отечественной войны; [сост. и науч. ред. Т.Л. Астраханцева и др.]. – М.: Изд-во ArsisBooks, 2010. – 173 с.: ил.



24. Астраханцева Т.Л. Русская керамическая скульптура в творчестве художников Серебряного века / Т.Л. Астраханцева – М.: Союз Дизайн, 2014. – 214 с.: ил.
25. Астраханцева Т.Л. Школа русских изгнанников / Т.Л. Астраханцева – Русский художественно-промышленный институт в Париже // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2–1. С. 62–72.
26. Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века / Ред. М.А. Бубчикова, Е.П. Смирнова / Н.А. Ашарина – М.: Галарт, 1998. – 312 с.: ил.
27. Бакланова Н. Великое посольство за границей в 1697–1698 гг. // Петр Великий: Сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т истории; под ред. А.И. Андреева / Н. Бакланова – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1947. С. 3–62.
28. Бакст Л. / Лев Бакст. Открытие материи [Текст] = Léon Bakst. Discovery of the material: каталог выставки, 25 января – 15 апреля 2013 г., галерея «Наши художники» / [статьи: Дж. Боулт, В. Ермакова, Е. Теркель]. – СПб.: Петроний, 2013. – 158 с.: ил.
29. Балдано И.Ц. Мода XX века: Энциклопедия / И.Ц. Балдано – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 400 с.: ил.
30. Банфи А. Философия искусства / Предисл. К.М. Долгова; пер. с итал. Г.П. Смирнова / А. Банфи – М.: Искусство, 1989. – 384 с.
31. Барбэ д`Оревилли. Дендизм и Джордж Брэммель / Вступ. ст. М. Кузмина; пер. М. Петровского / д`Оревилли Барбэ. – М.: Альциона, 1912. – 114 с.
32. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина / Р. Барт – М.: Изд-во им. Сабашиных, 2003. – 512 с.
33. Бартнев И.А. Русский интерьер XVIII–XIX веков / И.А. Бартнев, В.Н. Батажкова – Л.: Стройиздат, Ленингр. отделение, 1977. – 128 с.: ил.
34. Бартнев И.А. Очерки истории архитектурных стилей: [Учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. / И.А. Бартнев, В.Н. Батажкова – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.: ил.
35. Бартнев И.А. Русский интерьер XIX века / И.А. Бартнев, В.Н. Батажкова – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 228 с.: ил.
36. Бартлетт Д. FashionEast: призрак, бродивший по Восточной Европе / Пер. с англ. Е. Карда / Д. Бартлетт – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 356 с.: ил.
37. Батажкова В.Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века / В.Н. Батажкова // Проблемы развития русского искусства: Тематич. сб. науч. тр. Института им. И.Е. Репина. Вып.1. – Л., 1971. С. 78–88.
38. Батажкова В.Н. К вопросу о стилистической направленности русского интерьера второй четверти XIX века / В.Н. Батажкова // Проблемы синтеза

- искусств и архитектуры: Сб. науч. тр. Института им. И.Е. Репина. Вып.3. – Л., 1973. С. 58–63.
39. Бегунова А.И. Повседневная жизнь русского гусара в царствование Александра I / А.И. Бегунова – М.: Молодая гвардия, 2000. – 383 с.: ил.
  40. Белгородский В.С. Глобальный мир –Глобальный дизайн: к вопросу о сохранении национально-культурной идентичности / В.С. Белгородский, Т.А. Петушкова, Л.Е. Яковлева // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 365–384.
  41. Белинский В.Г. Петербург и Москва // Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов: (с политипажамми) / В.Г. Белинский / Под ред. Н. Некрасова. – СПб.: А. Иванов, 1844 (обл. 1845)–1845. – 276 с.
  42. Беляева-Экземплярская С.Н. Моделирование одежды по законам зрительного восприятия / С.Н. Беляева-Экземплярская – М.: Академия моды, 1996. – 213 с.
  43. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн., 2 т.; 2-е изд., доп. / А.Н. Бенуа / Отв. ред. Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1990. Т. 2. Кн. 4, 5 / Послесл. Г.Ю. Стернина; примеч. Л.В. Андреевой и Г.Г. Поспелова. – 743 с.
  44. Бердников Л.И. Дерзкая империя: нравы, одежда и быт Петровской эпохи / Л.И. Бердников– М.: АСТ, 2018. – 384 с.: ил.
  45. Беспалова Е. Бакст и мода: прихоть художника / Е. Беспалова // Теория моды: одежда, тело, культура. – М.: Новое литературное обозрение, 2010–2011. № 18. С. 11–41.
  46. Беспярых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях / Ю.Н. Беспярых – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1997. – 493 с.
  47. Бесчастнов Н.П. Российская школа подготовки художников для текстильной и легкой промышленности. Становление и развитие / Н.П. Бесчастнов – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2005. – 126 с.
  48. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков / Н.Ю. Бирюкова – Л.: Искусство, 1972. – 240 с.
  49. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейские ткани 16-18 века. Собрание Государственного Эрмитажа / Н.Ю. Бирюкова – М.: Искусство, 1973. – 175 с.
  50. Битон С. Зеркало моды / Пер. с англ. С. Алексеева / С. Битон – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. – 397 с.
  51. Блейз А.И. История в костюмах от фараонов до денди / А.И. Блейз – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 158 с.: ил.
  52. Блум М. Balenciaga. Аристократ высокой моды / Пер. с англ. / М. Блум. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2013. – 256 с.: ил.

53. Блюмин М.А. Ткани Венских мастерских в женском костюме 1910–1930-х гг. / М.А. Блюмин // *Мода в контексте культуры: Труды СПбГУКИ*. Т. 175. Вып. 2: сб. ст. / Под ред. Г.Н. Габриэль, Ю.И. Арутюнян. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2007. С. 34–39.
54. Боков А.В. Внестилизм и полистилизм / А.В. Боков // *Архитектор и историческая городская среда. Lege Artis: сборник / Рос. акад. архитектуры и строит. наук.* – М.: [б. и.], 1999. С. 67–77.
55. Бордериу К. Платье императрицы Екатерины II и европейский костюм в Российской империи / К. Бордериу – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 344 с.: ил.
56. Борев Ю.Б. Эстетика / 4-е изд., доп. / Ю.Б. Борев – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
57. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века / Е.А. Борисова – М.: Наука, 1979. – 320 с.
58. Борисова Е.А. Русский модерн: Альбом / Е.А. Борисова – М.: Советский художник, 1990. – 359 с.: ил.
59. Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма / Е.А. Борисова – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1997. – 316 с.: ил.
60. Ботт И.К. Русская мебель. История. Стили. Мастера / И.К. Ботт, М.И. Канева – М.: Искусство, 2003. – 512 с.: ил.
61. Бройтман Л.И. Большая Морская улица / Л.И. Бройтман, Е.И. Краснова – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 462 с.
62. Бруард К. Модный Лондон. Одежда и современный мегаполис / Пер. с англ. Е. Демидовой, А. Мороз, С. Петрова / К. Бруард – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 240 с.: ил.
63. Бруард К. Костюм: стиль, форма, функция / Пер. с англ. С. Абашевой / К. Бруард – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 152 с.: ил.
64. Бурдяло А.В. Необарокко в архитектуре Петербурга: Эkleктика. Модерн. Неоклассика / А.В. Бурдяло – СПб.: Искусство СПб, 2002 (Акад. тип. Наука РАН). – 381с.: ил.
65. Быкова Ю. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время. Церемонии, регалии, украшения / Ю. Быкова, Е. Тюхменева – М.: БуксМАрт, 2022. – 448 с.: ил.
66. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О.Б. Вайнштейн – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.: ил.
67. Вайнштейн О.Б. «Мое любимое платье»: портниха как культурный герой в Советской России / О.Б. Вайнштейн // *Теория моды. Одежда. Тело. Культура*. № 3. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 101–127.

68. Ванькович С.М. Стилистические особенности формирования европейского костюма в период наполеоновских войн / С.М. Ванькович // Ампи́р в России: краткое содержание докладов III Царскосельской науч. конф. / [ред. В.М. Файбисович]. – СПб.: [б. и.], 1997. С. 81–84.
69. Ванькович С.М. К вопросу о становлении национального стиля в русской художественной культуре эпохи романтизма / С.М. Ванькович // Художественное моделирование и народные традиции: материалы II международной науч. конф.: (в 2 ч.) / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД, 1998. С. 48–53.
70. Ванькович С.М. Особенности формирования предметно-художественной среды русского интерьера в переходный период от классицизма к историзму / С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 1998. № 2. С. 134–137.
71. Ванькович С.М. Опыт сравнительного анализа стилевой эволюции архитектуры и костюма в контексте романтических тенденций русской художественной культуры 1820–1840-х годов / С.М. Ванькович // Проблемы истории архитектуры: Новые публ., концепции, атрибуции: Сб. науч. ст. / СПб. гос. акад. ин-т им. И.Е. Репина, каф. теории и истории архитектуры / [науч. ред. А.Л. Пунин]. – СПб., 1998. С. 49–57.
72. Ванькович С.М. К проблеме изучения костюма (аналитический обзор литературы) / С.М. Ванькович // Мо́да и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы VI международной науч. конф. [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД. 2003. С. 9–14.
73. Ванькович С.М. Прообразы современной моды в аспекте общехудожественных тенденций прошлых эпох / С.М. Ванькович // Мо́да и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Спец. вып. СПГУТД / [науч. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД. 2004. С.112–123.
74. Ванькович С.М. Стилистические особенности костюма в контексте предметной среды русского интерьера второй половины XIX века / С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2006. № 12. С. 128–141.
75. Ванькович С.М. Из истории студенческих конкурсов моды в СПГУТД / С.М. Ванькович, А.Ю. Пастухов // Мо́да и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы X международной науч. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД. 2007. С. 255–270.
76. Ванькович С.М. Восприятие стилевых прототипов в европейской моде XIX века / С.М. Ванькович // Вестник молодых ученых СПГУТД. Серия: Культурология и искусствоведение. – СПб.: СПГУТД. 2006. № 3. С. 11–19.
77. Ванькович С.М. Проблемы креативного fashion-образования в России / С.М. Ванькович, М.М. Кузнецова // Дизайн. Материалы. Технология. 2007. № 2 (3). С. 26–29.

78. Ванькович С.М. Современные аспекты дизайна мужской одежды / С.М. Ванькович, А.А. Елизаров // Проблемы экономики и прогрессивные технологии в текстильной, легкой и полиграфической отраслях промышленности: Всероссийская науч.-техн. конф. студентов и аспирантов. СПГУТД, 2008 / Дни науки 2008: Сб. ст. – СПб.: СПГУТД, 2008. С 403–411.
79. Ванькович С.М. Эволюция дамского жакета: к вопросу о формировании ассортимента женской одежды в XIX веке / С.М. Ванькович // Труды Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств, 2008. Т.177. С.35–38.
80. Ванькович С.М. Предпочтения в предметном мире: функция или эстетика / С.М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XI международной науч. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД, 2008. С. 29–33.
81. Ванькович С.М. Инновационные технологии в дизайне мужской одежды / С.М. Ванькович, А.А. Елизаров // Дизайн. Материалы. Технология. 2010. № 2(13). С. 15–18.
82. Ванькович С.М. Анализ различных теорий цикличности моды / С.М. Ванькович, М.Ю. Дружинина // Дизайн. Материалы. Технология. 2011. № 2 (17). С. 79–83.
83. Ванькович С.М. Эволюция стиля «денди» в мужском костюме / С.М. Ванькович, А.А. Елизаров // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2011. № 1. С. 9–16.
84. Ванькович С.М. Проблемы формирования национального стиля в отечественном костюме: опыт искусствоведческого исследования / С.М. Ванькович, В.Е. Романов // Дизайн. Материалы. Технология. 2011. № 5. С. 54–56.
85. Ванькович С.М. Предпосылки появления нового женского образа в моде Art Deco / С.М. Ванькович, О.В. Шестакина // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XV международной науч. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД, 2012. С. 267–274.
86. Ванькович С.М. История и теория костюма – развитие новой специальности в искусствоведческом образовании / С.М. Ванькович // Современные проблемы искусствоведческого образования. – СПб.: Международная науч. конф.: тезисы докл. / Сб. науч. тр. СПб. гос. ин-т им. И.Е. Репина; ФТИИ, 2012. – С. 46–52.
87. Ванькович С.М. Эволюция костюма в контексте развития архитектурно-художественной среды эпохи (теоретический аспект проблемы) / С.М. Ванькович // Вопросы теории культуры: науч. тр. Вып. 27 / СПб. гос. акад. ин-т им. И.Е. Репина. – СПб., 2013. С. 204–211.
88. Ванькович С.М. От конструктивизма к деконструкции (к вопросу формирования современной архитектурно-художественной среды) /

- С.М. Ванькович, М.Н. Ковалева // Дизайн. Теория и практика / Московский технолог. университет. 2013. Вып. 14. С. 55–69.
89. Ванькович С.М. История костюма и теория моды в контексте современного образования / С.М. Ванькович // Инновационные технологии в сфере сервиса и дизайна: материалы I международной научн.-техн. конф. / [ред. А.А. Сыромятников]. – СГАСУ, Самара. 2014. С.77–81.
90. Ванькович С.М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации / С.М. Ванькович – М.: АВАТАР, 2015. – 180 с.: ил.
91. Ванькович С.М. Эклектичное воссоздание исторических стилей в предметно-художественной среде русского интерьера 1850–1880-х гг. / С.М. Ванькович, В.Б. Санжаров // Дизайн. Материалы. Технология. 2015. № 1. С. 85–89.
92. Ванькович С.М. Исторический костюм и современная индустрия моды / С.М. Ванькович // Месмахеровские чтения – 2016: материалы международной науч.-практ. конф. / Сб. науч. ст. – СПб.: СПГХПА. 2016. С. 231–235.
93. Ванькович С.М. Архитектура и дизайн в эпоху Art Deco: особенности исторического и стилистического развития / С.М. Ванькович, М.Н. Ковалева // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 1. С. 14–18.
94. Ванькович С.М. Сотрудничество дизайнеров Модного дома Louis Vuitton с современными художниками / В.А. Блиничева, С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 7–15.
95. Ванькович С.М. Влияние живописи постимпрессионизма на графику журналов мод первой половины XX века / С.М. Ванькович, Д.С. Сережкина // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 1. С. 8–13.
96. Ванькович С.М. Мужские аксессуары в эпоху романтизма / С.М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXI международной научн. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПбГУПТД. 2018. С. 6–9.
97. Ванькович С.М. Проблема стилеобразования в европейской женской моде первых десятилетий XX века / С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 1. С. 3–9.
98. Ванькович С.М. Интерпретация национального стиля в российском придворном костюме XVIII–XIX веков / С.М. Ванькович, А.В. Золотаревич // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 2. С. 3–9.

99. Ванькович С.М. Коллаборации Модного дома PRADA с современными художниками / В.А Блиничева., С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 4. С. 9–15.
100. Ванькович С.М. Советская мода первой половины XX века глазами художников графиков / С.М. Ванькович, Д.С. Сережкина // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXII международной науч. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПбГУПТД, 2019. С.168–173.
101. Ванькович С.М. Особенности репрезентации и визуальное восприятие объектов дизайна в коллаборациях Louis Vuitton / В.А. Блиничева, С.М. Ванькович // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2020. № 1 (385). С. 215–221.
102. Ванькович С.М. Графические иллюстрации в дамских журналах конца XIX – начала XX вв. и их влияние на тенденции моды этого времени / С.М. Ванькович, Д.С. Сережкина // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2020. № 3. С. 3–9.
103. Ванькович С.М. Творчество Татьяны Котеговой как воплощение петербургского стиля в моде / С.М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXIV международной науч. конф. / [отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПбГУПТД, 2021. С.21–26.
104. Ванькович С.М. Первый опыт создания советской моделирующей организации в Ленинграде (1930–1940-е гг.) / С.М. Ванькович, О.Е. Денисова // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 1. С. 3–12.
105. Ванькович С.М. Репрезентация дома Cartier через призму современного искусства: от архитектуры до дизайна костюма / В.А Блиничева, С.М. Ванькович // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2021. № 3 (393). С. 195–199.
106. Ванькович С.М. Эволюция женского костюма в европейской моде 1900–1920-х гг. / С.М. Ванькович // Вестник МГХПА. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда (часть 1). 2021. № 4. С. 329–337.
107. Ванькович С.М. Эволюция «русского стиля» в европейской женской моде первой трети XX века / С.М. Ванькович // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2021. № 5 (395) С. 251–257.
108. Ванькович С.М. Репрезентация ретро стилей в истории европейской моды / С.М. Ванькович, Г.Н. Габриэль // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 6. (402) С. 198–208.

109. Ванькович С.М. Костюм кормилицы в дворянской русской культуре XIX – начала XX вв. / Е.Ю. Бараш, С.М. Ванькович // Вестник СПб. гос. ун-та технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 3. С. 5–13.
110. Ванькович С.М. Формирование предметно-художественной среды в русском интерьере второй половины XIX века / С.М. Ванькович // Журнал Академии изящных искусств Хубэй. КНР. 2022. № 96. С. 72–77 // 万科维奇斯维特拉娜 哈伊洛夫娜19世纪下半叶俄罗斯室内软装艺术空间环境的形成 《湖北美术学院学报》 2022年总第96期 中国 72–77页
111. Василенко О.В. Опыт системного анализа архитектуры как художественно-преобразовательной деятельности / О.В. Василенко // Искусство архитектуры: Сб. науч. тр. / Рос. акад. художеств, СПб. гос. ин-т им. И.Е. Репина; сост. и науч. ред. О.В. Василенко. – СПб., 1995. С.76–86.
112. Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода / А.А. Васильев – М.: СЛОВО/SLOVO, 1998. – 480 с.
113. Васильев А.А. Европейская мода. Три века / А.А. Васильев – М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. – 440 с.
114. Васильев А.А. Русская мода: 150 лет в фотографиях / А.А. Васильев – М.: СЛОВО/ SLOVO, 2007. – 448 с.
115. Васильев А.А. Русский интерьер в старинных фотографиях / А.А. Васильев – М.: СЛОВО/SLOVO, 2008. – 412 с.
116. Васильев А.А. Судьбы моды / А.А. Васильев – М.: Альпина нон-фикшн, 2009. – 464 с.
117. Васильев А.А. Без ретуши. Советский стиль / А.А. Васильев – М.: СЛОВО/SLOVO, 2022. – 384 с.
118. Веера из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки. – СПб.: Славия, 1997. – 70 с.
119. Веера середины XVIII–XX веков в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Альбом-каталог. – СПб.: ГМИ СПб., 2007. – 192 с.
120. Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен: В 5 т. / Г. Вейс – М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1873–1879. Т. 3 История одежды, вооружения и утвари от 14 столетия до настоящего времени. / Пер. с нем. В. Чаева.; Ч. I, 1877. – 343 с.; Ч. II, XVIII – нач. XX века. – 449 с.
121. Великая тайна одеваться к лицу: Искусство сочетать свой облик и стиль с костюмом, украшениями, обстановкой / Сост. Т.Б. Забозлаева. – СПб.: Лениздат, 1992. – 224 с.
122. Вержбицкий Ж.М. О целостности исторического города (на примере Санкт-Петербурга) / Ж.М. Вержбицкий // Архитектор и историческая городская



- среда. *Lege Artis*: сборник / Рос. акад. архитектуры и строит. наук. – М.: [б. и.], 1999. С. 97–101.
123. Вершинина Н.М. Роза Бертен, модистка Марии Антуанетты, и заказы великой княгини Марии Федоровны / Н.М. Вершинина // *Блеск двора и королевские церемонии: придворный костюм в Европе 1650–1800-е годы*. Париж-Версаль, 2009. С. 234–240.
  124. Вершинина Н.М. Кружево и веера из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск»: Каталог выставки / Н.М. Вершинина – СПб.: ГМЗ Павловск, 2017. – 144 с.
  125. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин – СПб.: Мифрил, 1994. – 427 с.
  126. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в.: идейные принципы, структурные особенности / Акад. наук СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; [отв. ред. Г.Ю. Стернин]. – М.: Наука. 1982. – 352 с.
  127. Вигель Ф.Ф. Записки / Ред. и вступ. ст. С.Я. Штрайха: В 2-х т. Т. 2 / Ф.Ф. Вигель – М.: Круг, 1928. – 355 с.
  128. Виртанен М.А. Советская мода. 1917–1991: Иллюстрированный альбом / М.А. Виртанен – М.: Яуза, Дримбук, 2021. – 560 с.
  129. Власов В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов – СПб.: Лита, 1998. – 672 с.
  130. Власов В.Г. Русская архитектура в контексте классической типологии художественных стилей / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина // *Общество. Среда. Развитие*. 2015. № 3. С. 117–122.
  131. Волков С.М. История культуры Санкт-Петербурга: С основания до наших дней / С.М. Волков – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 702 с.
  132. Воронов Н.В. Дизайн: русская версия / Под. ред. Г.В. Вершинина / Н.В. Воронов – Тюмень: Институт дизайна, 2005. – 224 с.
  133. Ворт Ж.Ф. Век моды / Пер. с англ. А.А. Бряндинской; предисл. и фотографии А.А. Васильева / Ж.Ф. Ворт – М.: Этерна, 2013. – 288 с.
  134. Всеобщая история интерьера / Н.К. Соловьев, М.Т. Майстровская, В.С. Турчин, В.Д. Дажина. – М.: Эксмо, 2013. – 782 с.
  135. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский – СПб.: Азбука, 2000. – 410 с.
  136. Выскочков Л.В. «Быть дамам в русском платье»: парадный костюм придворных дам в первой половине XIX в. / Л.В. Выскочков // *Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета*. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. № 2. С. 181–188.
  137. Выскочков Л.В. Будни и праздники императорского двора / Л.В. Выскочков – СПб.: Питер, 2012. – 496 с.

138. Гавлин М.Л. Российские предприниматели и меценаты. 2-е изд. / М.Л. Гавлин – М.: Дрофа, 2009. – 430 с.
139. Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XIX века / М.Э. Гизе – Л.: ЛГУ, 1978. – 287 с.
140. Гийом Э. Жертвы моды? Как создают моду, почему ей следуют / Пер. с фр. Н. Кисловой / Э. Гийом – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 272 с.
141. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры / М.Я. Гинзбург – [М.]: Гос. изд-во, 1924. – 238 с.
142. Горбачева Л.М. Костюм XX века / Л.М. Горбачева – М.: ГИТИС, 1996. – 118 с.
143. Горбачева Л.М. Костюм средневекового Запада: от натальной рубахи до королевской мантии / Л.М. Горбачева – М.: Изд-во ГИТИС, 2000. – 232 с.
144. Гордеева О.Г. История в квадрате. Сюжетные платки конца XVIII – начала XX века в собрании Исторического музея / О.Г. Гордеева, О.Е. Кузьменко – М.: Исторический музей, 2022. – 300 с.
145. Гордин А.М. Путешествие в пушкинский Петербург / А.М. Гордин, М.А. Гордин – Л.: Лениздат, 1983. – 287 с.
146. Гордин А.М. Пушкинский Петербург: Альбом / А.М. Гордин – Л.: Художник РСФСР, 1991. – 316 с.
147. Горина Г.С. Моделирование формы одежды / Г.С. Горина – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 184 с.
148. Горюнов В.С. Предыстория. Время «бесстилья» / В.С. Горюнов, М.П. Тубли // Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, Петербургское отделение, 1992. С. 9–55.
149. Готтенрот Ф. История внешней культуры: Одежда, домашняя утварь, полевые и военные орудия народов древних и новых времен: В 2-х т. / Ф. Готтенрот – СПб.: Т-во Вольф, 1900–1902. Т. 2 / Пер. с нем. Е. Щепотьева. 1902. – 244 с.
150. Готье Т. Путешествие в Россию / Пер. с фр. и коммент. Н.В. Шапошниковой; предисл. А.Д. Михайлова / Т. Готье – М.: Мысль, 1990. – 396 с.
151. Гофман А.Б. Обновление и модные циклы / А.Б. Гофман // Техническая эстетика. – 1990. № 4. С. 8–9.
152. Гофман А.Б. Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения / [3-е изд., доп.] / А.Б. Гофман – М.[и др.]: Питер, 2004. – 208 с.
153. Грабарь И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках / И.Э. Грабарь – СПб.: Лениздат, 1994. – 383 с.
154. Градова К.В. Театральный костюм. Кн. 1. Женский костюм / К.В. Градова, Е.А. Гутина – М.: ВТО, 1976. – 312 с.

155. Градова К.В. Театральный костюм. Кн. 2. Мужской костюм / К.В. Градова – М.: Союз театральных деятелей, 1987. – 351 с.
156. Грачева С.М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования / С.М. Грачева – СПб.: СПб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2010. – 379, LXIV с.
157. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития / С.М. Грачева – М.: БуксМАрт, 2019. – 368 с.
158. Гропиус В. Границы архитектуры / В. Гропиус – М.: Искусство, 1971. – 288 с.
159. Гузевич Д.Ю. Великое посольство / Д.Ю. Гузевич, И.Д. Гузевич – СПб.: Международный фонд спасения Петербурга-Ленинграда; Феникс, 2003. – 213 с.
160. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Эпоха. Быт. Искусство. / Предисл. авт. / А.Я. Гуревич – М.: Искусство, 1989. – 367 с.
161. Гусева Н.Ю. «Стильная мебель» и ретроспективизм / Н.Ю. Гусева – М.: Трилистник, 2003. – 112 с.
162. Давыдова В.В. Опыт системного рассмотрения костюма / В.В. Давыдова // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научн. конф. – СПб., 2001. – С. 287.
163. Давыдова В.В. Типология костюма / В.В. Давыдова // *Studia culturae* / Санкт-Петербургское философское общество. 2001. Вып. 1. № 1. С.116–134.
164. Дамские моды XIX века. Историко-художественная монография о женских нравах и вкусах / С.М. Даниэль – СПб.: Изд. ред. Нового журнала иностр. лит., 1899. – 235 с.
165. Даниэль С.М. Об искусстве и искусствоведении / С.М. Даниэль – СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2016. – 552 с.
166. Дашкова Е.В. Стиль жизни и предметно-пространственная среда / Е.В. Дашкова // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2005. № 2 (17). С.57–58.
167. Делэ К. Одинокая Шанель / Пер. с фр. Н.Ф. Кулиш / К. Делэ – М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. – 296 с.
168. Демиденко Ю.Б. Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль / Ю.Б. Демиденко – СПб.: Аврора, 2000. – 256 с.
169. Демиденко Ю.Б. Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между мировыми войнами / Ю.Б. Демиденко // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 3. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 33–54.

170. Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: Вторая половина XX – начало XXI вв. / А.Ю. Демшина – СПб.: Астерион, 2009. – 106 с.
171. Демшина А.Ю. Дизайн как вектор гуманизации общества / А.Ю. Демшина, Е.В. Лисняк // Вестник СПГУКИ. 2019. № 1 (38). С. 75–80.
172. Диор К. Диор о Dior: Автобиография / Пер. с фр. Е. Кожевниковой / К. Диор – М.: СЛОВО/SLOVO, 2011. – 224 с.
173. Древние великокняжеские, царские, боярские и народные одежды, изображения и портреты: [Альбом] / Рис. Ф. Солнцева; [ред.-сост. А. Пантिलеева]. – [Перепеч. с изд.: Древности Российского государства. Отделение 4. – 1851]. – М.: Белый город. Воскресный день, 2018. – 39 с.
174. Дулькина Т.И. Русская керамика и стекло 18–19 веков: сборник Государственного исторического музея: [Альбом] / Т.И. Дулькина – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 326 с.
175. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ / О.С. Евангулова – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 285 с.
176. Ермилова Д.Ю. История домов моды / Д.Ю. Ермилова – М.: Академия, 2003. – 288 с.
177. Ефимова Л.В. Русская вышивка и кружево / Р.М. Белогорская, Л.В. Ефимова – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 272 с.
178. Жабрева А.Э. История костюма в России с древнейших времен до наших дней: Библиографический указатель книг и статей на русском языке, 1710–2001 / Редкол. В.П. Леонов и др. / А.Э. Жабрева – СПб.: БАН, 2008. – 478 с.
179. Жабрева А.Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XII–XVII веков / Отв. ред. Н.А. Сидоренко / А.Э. Жабрева – СПб.: БАН Петербургское востоковедение, 2016. – 479 с.
180. Журавлев С.В., Тронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991 / Рос. академия наук, Ин-т рос. истории / С.В. Журавлев, Ю. Тронов – М.: [ИРИ РАН], 2013. – 496 с.
181. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях: В 3 кн. / сост., вступ. ст. и примеч. А.Н. Сахарова; Кн. 1. Т. 2. Государев двор, или дворец / И.Е. Забелин – М.: Книга, 1990. – 512 с.
182. Заболотская Е.А. Геометрическая гармонизация костюмных форм на основе архитектурного источника / Е.А. Заболотская // Искусство и образование. 2020. № 4 (126). С. 85–92.
183. Зайцев В.М. Такая изменчивая мода / В.М. Зайцев – М.: Молодая гвардия, 1983. – 206 с.
184. Записки о России маркиза де Кюстина / Пер. с фр. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 134 с.

185. Засосов Д.А. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов. Записки очевидцев / Д.А. Засосов, В.И. Пызин – Л.: Лениздат, 1991. – 271 с.
186. Захарова Л. Советская мода 1950–1960-х годов: политика, экономика, повседневность / Л. Захарова // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 3. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 55–80.
187. Захарова О.Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. / О.Ю.Захарова – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 329 с.
188. Захаржевская Р.В. Костюм для сцены / Р.В. Захаржевская – М.: Советская Россия, 1967. – 213 с.
189. Захаржевская Р.В. История костюма. [4-е изд. перераб. и доп.] / Р.В. Захаржевская – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 432 с.
190. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесловие В.В. Библихина / Г. Зедльмайр – СПб.: Аxioma, 2000. – 276 с.
191. Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В. Г. Калиша / Г. Земпер – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
192. Зимин И.В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора / И.В. Зимин – М.: Центрполиграф, 2011. – 556 с.
193. Зимин И.В. Аничков дворец. Резиденция наследников престола. Вторая половина XVIII – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора / И.В. Зимин – М.: Центрполиграф, 2019. – 623 с.
194. Иванов Н.А. Орнамент. Герменевтика и глоссарий / Н.А. Иванов – М.: Этерна, 2018. – 352 с.
195. Изергина А.Н. К вопросу о романтизме как самостоятельном художественном течении / А.Н. Изергина // Искусство романтической эпохи: Материалы науч. конф. / [Гос. музей изобразит. искусств им. А.С. Пушкина, 1968; под общ. ред. И.Е. Даниловой]. – М.: [б. и.], 1969. – С. 50–56.
196. Измозик В.С. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве, 1920–1930-е годы: социально-архитектурное микроисторическое исследование / Измозик В.С., Лебина Н.Б. – [Изд. 2-е, испр.]. – СПб.: Крига, 2016. – 233 с.
197. Иконников А.В. Искусство, среда, время: Эстетическая организация городской среды / А.В. Иконников – М.: Советский художник, 1985. – 336 с.
198. Иконников А.В. Историзм в архитектуре / А.В. Иконников – М.: Стройиздат, 1997. – 559 с.
199. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова; пер. на рус. яз. И.М. Ильинской и А.А. Лосевой.; [2-е изд.]. – Прага: Артия, 1987. – 608 с.

200. Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Сост., подг. текста и коммент. В.М. Боковой и Л.Г. Сахаровой; вступ. ст. А.Ф. Белоусова [Изд. 3-е.]. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 576 с.
201. Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда / Сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 464 с.
202. Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко, 1910–1940-е годы: [сб. ст.] / Рос. акад. художеств; НИИ теории и истории изобраз. искусств. – М.: Пинакотека, 2009. – 319 с.
203. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-е годы. Каталог выставки / [Авт.-сост.: Е.А. Анисимова и др.]. – СПб.: АО Славия, 1996. – 428 с.
204. Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-х гг.: Материалы международной конф. / [Науч. ред. Н.Ю. Бирюкова и др.]. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 1996. – 124 с.
205. История красоты / Под. ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А. Собашниковой. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – 440 с.
206. История уродства / Под. ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А. Собашниковой. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. – 456 с.
207. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото / Фукай Акико, Суо Таммами. – М.: Taschen; Арт – Родник, 2003. – 720 с.
208. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды / Пер. с англ. А.Н. Поплавской; науч. ред. А.В. Лебсак-Клейманс / Ю. Кавамура – Минск: Гревцов Паблицер, 2009. – 177 с.
209. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
210. Каган М.С. Человеческая деятельность: Опыт системного анализа / М.С. Каган – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
211. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1996. – 415 с.
212. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 205 с.
213. Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры: история Санкт-Петербурга от основания до наших дней, постижение прошлого, осмысление настоящего, взгляд в будущее [2-е изд., перераб. и доп.] / М.С. Каган – СПб.: Паритет, 2006. – 477 с.

214. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы / Т.П. Каждан – М.: Традиция, 1997. – 319 с.
215. Калашникова Н.М. Народный костюм (семиотические функции) / Н.М. Калашникова – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.
216. Кантор К.М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна / К.М. Кантор // Вопросы философии. 1981. № 11. С. 84–96.
217. Каплун А.И. Стиль и архитектура / А.И. Каплун – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
218. Каракова Т.В. Принципы структурного формообразования в дизайне костюма / Т.В.Каракова, Н.И. Сабилло // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4. С. 272–276.
219. Карпова Т.Л. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности / Т.Л. Карпова – СПб.: Алетейя, 2000. – 221 с.
220. Карпова Т.Л. Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом / Гос. Третьяковская галерея; сост. Т.Л. Карпова / 2-е изд. / Т.Л. Карпова – М.: Скайрус, 2006. – 295 с.
221. Каталог... Первой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей... С.-Петербург, 1902–1903. – [СПб.], 1902. – 80 с.
222. Келлер А.В. Петербургский портной – законодатель мод первой половины XIX века / А.В. Келлер // Россия XXI. 2015. № 1. С. 92–111.
223. Келлер А.В. «... Он был большой охотник до роскоши и великолепия». Петербургский портной в XVIII веке / А.В. Келлер // Россия XXI. 2015. № 4. С. 140–163.
224. Келлер А.В. Мост из традиции в современность: цехи Петербурга в эпоху индустриализации – новые перспективы / А.В. Келлер // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Т. 3. № 1. С. 178–190.
225. Келлер Е.Э. Праздничная культура Петербурга. Очерки истории / Е.Э. Келлер – СПб.: Михайлов, 2001. – 319 с.
226. Кес Д. Стили мебели / Пер. с венгер. М. Алекса и др. / Д. Кес – Будапешт: Изд. Академии наук Венгрии, 1981. – 298 с.
227. Килошенко М.А. Психология моды / М.А. Килошенко – М.: Оникс, 2006. – 320 с.
228. Киреева Е.В. История костюма. Европейский костюм от античности до XX в.: Учеб. пос. для средн. театр. учеб. заведений / Изд. 2-е, испр. / Е.В. Киреева – М.: Просвещение, 1976. – 174 с.

229. Кириков Б.М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. Стили и мастера / Б.М. Кириков – СПб.: Белое и черное, 2003. – 256 с.
230. Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эkleктика. Модерн. Неоклассицизм / Б.М. Кириков – СПб.: Коло, 2006. – 447 с.
231. Кириков Б.М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома / Б.М. Кириков – СПб.: Коло, 2008. – 576 с.
232. Кириков Б.М. Архитектура ленинградского авангарда: Путеводитель / Под общ. Ред. Б.М. Кирикова; [изд. 4-е, с изм.] / Б.М. Кириков, М.С. Штиглиц – СПб.: Коло, 2018. – 311 с.
233. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е.И. Кириченко – М.: Искусство, 1982. – 399 с.
234. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России / Е.И. Кириченко – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
235. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века / Е.И. Кириченко – М.: Галарт, 1997. – 431 с.
236. Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX в. / Р.М. Кирсанова – М.: Книга, 1989. – 288 с.
237. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии / Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова / Р.М. Кирсанова – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383 с.
238. Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р.М. Кирсанова – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 384 с.
239. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2002. – 224 с.
240. Кирсанова Р.М. История костюма в России как научная дисциплина / Р.М. Кирсанова // Теория моды: одежда, тело, культура. № 1. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 53–68.
241. Кирсанова Р.М. Павел Андреевич Федотов. Комментарий к живописному тексту / Р.М. Кирсанова – М.: Новое литературное обозрение. 2006. – 160 с.
242. Кирсанова Р.М. Портрет неизвестной в синем платье / Р.М. Кирсанова – М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.
243. Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / Сост., вступ. ст. и прим. В.А. Александрова / В.О. Ключевский – М.: Правда, 1990. – 624 с.



244. Ковалева Н.И. Образ города в памятных платках XIX – XXI веков / Н.И. Ковалева // Искусство Евразии. 2020. 2(17). С. 51–66.
245. Козлова Н.Б. Магия русского стиля / Н.Б. Козлова – М.: Московские учебники и Картолитография, 2008. – 512 с.
246. Козлова Т.В. Костюм как знаковая система / Т.В. Козлова – М.: МТИ, 1980. – 68 с.
247. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма: Монография / [2-е изд., испр.] / Т.В. Козлова – М.: ИНФРА-М, 2021. – 140 с.
248. Кокс К. Легендарные модные дома. Всемирная история / Пер с англ. И.Ю. Крупичевой / К. Кокс – М.: Эксмо, 2014. – 288 с.
249. Колин Г. Мода и текстиль: рождение новых тенденций / Пер. с англ. Т.О. Ежова; науч. ред. Т.В. Кулахметова / Г. Колин, К. Ясбир – Минск: Гревцов Паблицер, 2009. – 240 с.
250. Комиссаржевский Ф.Ф. История костюма / Ф.Ф. Комиссаржевский– Минск: Литература, 1998. – 496 с.
251. Конева А.В. Визуальные практики идентичности в контексте современной популярной культуры: кино и мода / А.В. Конева – СПб.: Астерион, 2013. – 208 с.
252. Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа / Т.Т. Коршунова – Л.: Художник РСФСР, 1979. – 281 с.
253. Коршунова Т.Т. Петербургские шпалеры в Эрмитаже/ Т.Т. Коршунова // Наше наследие. 2004. № 69. С. 103–108.
254. Косарева Е.А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е.А. Косарева – СПб.: Петербургский институт печати, 2006. – 465 с.
255. Косоурова Т.Н. Вышивка Европы. Произведения XVI–XIX веков для украшения интерьера и костюма в собрании государственного Эрмитажа / Государственный Эрмитаж / Т.Н. Косоурова. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. – 220 с.: ил.
256. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Авт. очерка и коммент. Б.Г. Литвак; под общ. ред. Н.И. Павленко / Н.И. Костомаров – М.: Республика, 1992. – 303 с.
257. Костюм в России, XV – начало XX века: из собрания Государственного Исторического музея: [Альбом] / Под ред. Е.Р. Беспаловой. – М.: Арт-Родник, 2000. – 232 с.
258. Коськов М.А. Предметное творчество: В 3-х кн. / М.А. Коськов – СПб.: Фирма Икар, 1996, кн. 1-я – 172 с.; 1997, кн. 2-я – 168 с.; 1998, кн. 3-я – 144 с.
259. Котторн Н. История моды в XX веке / Пер. с англ. Л. Кныш / Н. Котторн – М.: Тривиум, 1998. – 173 с.

260. Кривонденченков С.В. Идеал женской красоты в русской живописи (Нач. XVIII – сер. XIX) / С.В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2020. № 3. С. 68–75.
261. Кривонденченков С.В. Идеал женской красоты в русской живописи (1851–1917) / С.В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2020. № 3. С. 76–81.
262. Кузнецова М.М. Haute Couture и авторский костюм в контексте развития искусства XX – начала XXI века / М.М. Кузнецова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 4. С. 39–44.
263. Кузнецова М.М. Русская школа дизайна костюма. История, специфика, пути развития / М.М. Кузнецова // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XXV международной науч. конф. 26–29 мая 2021 г. / [Отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД, 2021. С. 198–202.
264. Куличенко А.В. Краткий терминологический словарь по текстильному и швейному материаловедению / А.В. Куличенко – СПб.: СПГУТД, 1998. – 122 с.
265. Кучумов А.М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее: Альбом / А.М. Кучумов – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 302 с.
266. Кучумов А.М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея: Альбом / А.М. Кучумов – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 380 с.
267. Кшесинская М. Воспоминания / Предисл. В. Гаевского / М. Кшесинская – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 414 с.
268. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В.П. Лапшин – М.: Советский художник, 1987. – 495 с.
269. Латур А. Волшебники парижской моды / Пер. с фр. Е.А. Макаровой; предисл. и фотографии А.А. Васильева / А. Латур – М.: Этерна, 2009. – 424 с.
270. Лебина Н.Б. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920-е – 1930-е гг. / Н.Б. Лебина – СПб.: Нева; Летний Сад, 1999. – 316 с.
271. Лебина Н.Б. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия / Н.Б. Лебина, А.Н. Чистиков – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 339 с.
272. Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей. Советская повседневность: символы, контуры, знаки. [2-е изд., испр.] / Н.Б. Лебина – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 442 с.

273. Лебина Н.Б. Мужчина и женщина: Тело, мода, культура. СССР – оттепель / Н.Б. Лебина – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 203 с.
274. Лебина Н.Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград 1950–1960-х гг. / Н.Б. Лебина – СПб.: Круга Победа, 2015. – 484 с.
275. Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. [3-е изд.] / Н.Б. Лебина – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 482 с.
276. Лелуар М. Словарь костюма, аксессуаров и тканей с древности до наших дней / Пер. с фр. / М. Лелуар – Париж, 1961. – 146 с.
277. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / Пер. с англ. А.М. Гольдина; науч. ред. А.В. Лебсак-Клейманс / А. Линч, М. Штраусс – Минск: Гревцов Паблицер, 2009. – 280 с.
278. Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / Пер. с фр. Ю. Розенберг; под науч. и лит. ред. А. Маркова / Ж. Липовецкий – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.
279. Липская В.М. Метафизика костюма: между бытом и бытием / В.М. Липская – СПб.: Лема, 2013. – 250 с.
280. Липская В.М. Психология и социология костюма: Учебное пособие / В.М. Липская – СПб.: «ЛИК», 2016. – 128 с.
281. Лисовский В.Г. Национальные традиции в русской архитектуре XIX – начала XX века / В.Г. Лисовский – Л.: Знание, 1988. – 32 с.
282. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России / В.Г. Лисовский – М.: Совпадение, 2000. – 416 с.
283. Лисовский В.Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: в 2 т. Т.2. От классики до современности / В.Г. Лисовский – СПб.: Коло, 2009. – 584 с.
284. Лисовский В.Г. Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации / В.Г. Лисовский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т. 9. Вып. 1 (2019). С. 145–179.
285. Лифарь С.М. Дягилев / С.М. Лифарь – СПб.: Композитор; ТОО «Яна принт», 1993. – 350 с.
286. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / 3-е изд., испр. и доп. / Д.С. Лихачев – М.: Согласие, 1998. – 469 с.
287. Лихачев Д.С. Раздумья о России / Д.С. Лихачев – СПб.: Изд-во Logos, 1999. – 672 с.
288. Лихачев Д.С. Заметки о русском / Д.С. Лихачев – М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2016. – 480 с.

289. Логвинская Э. Я. Интерьер в русской живописи первой половины XIX века / Э. Я. Логвинская – М.: Искусство, 1978. – 119 с.
290. Лола Г.Н. Дизайн-код: культура креатива / Г.Н. Лола – СПб.: ЭЛМОР, 2011. – 140 с.
291. Лопато М.Н. Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков / М.Н. Лопато – СПб.: Астерион, 2005. – 204 с.
292. Лоранс Б. Ив Сен-Лоран / Пер. с фр. А.М. Левшина / Б. Лоранс – М.: Этерна, 2021. – 752 с.
293. Лосев А.Ф. Теория художественного стиля / А.Ф. Лосев – Киев: Collegium, 1994. – 286 с.
294. Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики / Н.О. Лосский – М.: Прогресс–Традиция, 1998. – 416 с.
295. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века) / Ю.М. Лотман – СПб.: Искусство СПб, 1994. – 399 с.
296. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман – СПб.: Искусство, 1998. – 702 с.
297. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева, предисл. С.М. Даниэля / Ю.М. Лотман – СПб.: Академ. проект, 2002. – 544 с.
298. Лурье Л.Я. Без Москвы / Л.Я. Лурье – СПб.: БХВ-Петербург, 2014. – 416 с.
299. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Пер. с англ. Е. Кантор / Ч. Мак-Коркодейл – М.: Искусство, 1990. – 246 с.
300. Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции / Т.Г. Малинина – М.: Пинакотека, 2005. – 303 с.
301. Медведев В.Ю. Научные аспекты дизайна: Сб. ст. / В.Ю. Медведев – СПб.: СПГУТД, 2014. – 212 с.
302. Международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей 1902–1903: Альбом фото К.К. Булла. – СПб., 1902. – 16 с.
303. Мерсье Л. Картины Парижа / Пер. с фр. В. А. Барбашевой. В 2 т. / Л. Мерсье – М.; Л.: Akademia, 1935–1936. Т.1 – 556 с.; Т. 2. – 493 с.
304. Мерцалова М.Н. История костюма. Очерки истории костюма / М.Н. Мерцалова – М.: Искусство, 1972. – 199 с.
305. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: В 4 т. Т.1. / М.Н. Мерцалова – М.: Академия моды, 1993. – 543 с.
306. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: В 4 т. Т. 2 / Изд. 2-е, с доп. и измен. / М.Н. Мерцалова – М.: Академия моды, 1996. – 432 с.

307. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: В 4 т. Т. 3–4 / М.Н. Мерцалова – М.: Академия моды; СПб.: Чарт Пилот, 2001. – 576 с.
308. Митрофанова Н.Ю. История художественного текстиля. Очерки / Н.Ю. Митрофанова – М.: АйПи Ар Медиа, 2022. – 160 с.
309. Михайлова К.В., Живопись XVIII – начала XX века из фондов Государственного Русского музея. Альбом / К.В. Михайлова, Г.В. Смирнов – Л.: Художник РСФСР, 1978. – 300 с.
310. Мода: за и против: Сб. ст. / Общ. ред. и сост. В.И. Толстых. – М.: Искусство, 1973. – 288 с.
311. Мода и искусство / Ред. А. Гечи, В. Караминас. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 272 с.
312. Мода и модельеры / Под ред. М. Шинкарук, Т. Евсеева, О. Лесняк. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2010. – 214 с.
313. Мода Петербурга XIX – начала XX века: городской костюм второй половины XIX – начала XX века из коллекции Натальи Костригиной и Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское – Измайлово – Лефортово – Люблино / [авт. текстов: Н.А. Костригина, Ю.Б. Павлова]. – М.: Изд. дом Руденцовых, 2014. – 79 с.
314. Мода пушкинской эпохи: Альбом-каталог. – М.: Гос. музей А.С. Пушкина, 2015. – 166 с.
315. Модные картинки из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Альбом-каталог / Авт.- сост., вступ. ст. Ю.Б. Демиденко. – СПб.: ГМИ СПб., 2013. – 183 с.
316. Моисеенко Е.Ю. Мастера-портные «немецкого платья» в России и их работы / Е.Ю. Моисеенко // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XV. Русская культура и искусство. – Л.: Аврора, 1974. С. 141–151.
317. Моисеенко Е.Ю. Бисерные изделия в России. XVIII – начало XX века: Каталог выставки из собр. Гос. Эрмитажа / Е.Ю. Моисеенко – СПб., 1997. – 40 с.
318. Моран А. де История декоративно-прикладного искусства. От древнейших времен до наших дней / Пер. с фр. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман / А. де Моран – М.: Искусство, 1982. – 577 с.
319. Морозова Е.В. Ремесленные школы царской России и их роль в развитии отечественной текстильной промышленности XIX в. / М.В. Громова, Е.В. Морозова // Вестник славянских культур. 2021. № 59. С. 307–320.
320. Мосолов А.А. При дворе последнего императора. Записки начальника канцелярии министра Двора / А.А. Мосолов – СПб.: Наука, 1992. – 262 с.
321. Музей Костюма. ГМЗ «Павловск»: Альбом-путеводитель / Автор вступ. ст. и аннотаций, сост. Н.М. Вершинина. – СПб.: «ЛИК», 2014. – 159 с.

322. Муравьева О.С. Как воспитывали русского дворянина / О.С. Муравьева – СПб.: журнал Нева; Летний сад, 1999. – 224 с.
323. Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории / Е.Б. Мурина – М.: Искусство, 1982. – 191 с.
324. Мустафаев Н.С. Мода Ар Деко: Альбом / Н.С. Мустафаев – М.: Изд-во «Shoe Icons», 2020. – 230 с.
325. Мустафаев Н.С. Век 18-й. Костюм и обувь: Альбом / Н.С. Мустафаев– М.: Изд-во «Shoe Icons», 2021. – 295 с.
326. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С. Наливайко – Киев: Мистецтво, 1981. – 287 с.
327. Наумова Т.В. Системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности / М.С. Каган, Т.В. Наумова // Вестник Челябинского гос/ университета. Серия «Философия. Социология. Культурология». 2008. Вып. 9. №32 (133). С. 116–124.
328. Нащокина М.В. Время стиля. К истории русской архитектуры конца XIX – начала XX века / М.В. Нащокина – СПб.: ИД «Коло», 2018. – 426 с.
329. Небреда Л.Э. Самый современный атлас мировой моды / Л.Э. Небреда – М.: АСТ, 2009. – 600 с.
330. Никитин Ю.А. Выставочный Петербург. От экспозиционной залы до ЛЕНЭКСПО / Ю.А. Никитин – Череповец, ООО Полиграфист, 2003. – 203 с.
331. Николай и Александра. Двор последних русских императоров. Конец XIX – начало XX века: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж. – СПб., 1994. – 312 с.
332. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.
333. Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов: образовательная программа «Путь в изобразительное искусство»: учебн. Пособие / О.Л. Некрасова-Каратеева – СПб.: ГРМ, Студия «НП-Принт», 2010. – 248 с.
334. Некрасова-Каратеева О.Л. Современное церковное шитье как феномен русского искусства / О.Л. Некрасова-Каратеева // Вестник МГХПА. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2019. № 3. Часть 1. С. 295–306.
335. Овсянников Ю.М. Три века Санкт-Петербурга: История. Культура. Быт / Ю.М. Овсянников – М.: Галарт, 1997. – 302 с.
336. Овсянников Ю.М. Картины русского быта. Стили. Нравы. Этикет / Ю.М. Овсянников – М.: Аст – Пресс; Галарт, 2000. – 352 с.
337. Одоевцева И.В. На берегах Невы / И.В. Одоевцева – М.: АСТ; Владимир: АСТ МОСКВА, 2009. – 411 с.

338. Орленко Л.В. Терминологический словарь одежды / Л.В. Орленко – М.: Легпромбытиздат, 1996. – 345 с.
339. Орлова Л.В. Азбука моды / Л.В. Орлова – М.: Просвещение, 1992. – 176 с.
340. Паломо-Ловински Н. Мода и модельеры / Пер. с англ. Е.А. Зотчевой, Н.А. Седелкиной / Н. Паломо-Ловински – М.: Арт-Родник, 2011. – 192 с.
341. Памятники архитектуры пригородов Ленинграда / А.Н. Петров, Е.Н. Петрова, А.Г. Раскин и др. / Науч. ред. И.А. Бартенев. – Л.: Стройиздат, 1983. – 615 с.
342. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с англ. В.В. Симонова / Э. Панофский – СПб.: Академический проект, 1999. – 394 с.
343. Папанек В. Дизайн для реального мира. / Пер. с англ. Г. Северской / В. Папанек – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. – 416 с.
344. Пармон Ф.М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары. / 2-е изд. / Ф.М. Пармон – М.: Легпромбытиздат, 1985. – 264 с.
345. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф.М. Пармон – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 271 с.
346. Парфенова Т.В. Розовая: книга историй / Т.В. Парфенова – СПб.: ООО «ИНАПРЕСС», 2012. – 160 с.
347. Патина Т.Е. Формирование и становление русского авангарда в период 1910–1930-х гг. Идеи русского текстильного авангарда / О.В. Ковалева, Т.Е. Патина // Вестник славянских культур. 2022. № 65. С. 315–324.
348. Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы / И.Ю. Перфильева – М.: Прогресс–Традиция, 2016. – 512 с.
349. Петров Л.В. Мода как общественное явление / Л.В. Петров – Л.: Об-во «Знание», РСФСР, 1974. – 32 с.
350. Петухов А.В. Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века / А.В. Петухов – М.: МАКС Пресс, 2002. – 173 с.
351. Петушкова Т.А. Семантические системы рекламной коммуникации модного костюма / Т.А. Петушкова – М.: МГУДТ, 2010. – 253 с.
352. Петушкова Т.А. Дизайн костюма. Коммуникативные трансформации / Т.А. Петушкова – М.: Ленанд, 2019. – 227 с.
353. Петушкова Т.А. Фотографические коммуникации в рекламе модного костюма / В.С. Белгородский, Т.А. Петушкова // Костюмология. 2019. №4. С. 1–22.
354. Пилявский В.И. История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю. С. Ушаков – Л.: Стройиздат, 1984. – 511 с.

355. Плотникова Ю.В. Приданое великой княгини Елизаветы Алексеевны / Ю.В. Плотникова // *Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XXIV международной науч. конф.* / [Отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПГУТД, 2020. С. 54–57.
356. Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929 / М.Н. Пожарская – М.: Искусство, 1988. – 291 с.
357. Познанский В.В. Очерк формирования русской национальной культуры: Первая половина XIX века / В.В. Познанский – М.: Мысль. 1975. – 223 с.
358. Попова Л. Мода и дизайн как выражение духа времени / Л. Попова // *Теория моды. Одежда Тело Культура.* № 18. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 252–263.
359. При Дворе российских императоров. Костюм XVIII – начала XX века в собрании Эрмитажа: В 2 т. / Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – Т. 1. – 264 с.; Т. 2. – 448 с.
360. Придворный костюм середины XIX – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. / Гос. Исторический музей. – М.: Изд-во ГИМ, 2020. – 148 с.
361. Прикладное искусство конца XIX – начала XX века: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. Н.Ю. Бирюкова. – Л.: Аврора, 1974. – 98 с.
362. Пуаре П. Одевая эпоху / Пер. с фр. Н.Ф. Кулиш; предисл. и фотографии А.А. Васильева / П. Пуаре – М.: Этерна, 2011. – 416 с.
363. Пунин А.Л. Архитектурные памятники Петербурга: Вторая половина XIX века / А.Л. Пунин – Л.: Лениздат, 1981. – 256 с.
364. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А.Л. Пунин – Л.: Лениздат, 1990. – 351 с.
365. Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Часть первая / А.Л. Пунин – СПб.: Лики России, 2014. – 212 с.
366. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т 3: 1860–1890-е годы. Типология зданий и сооружений и стилевые особенности архитектуры эпохи поздней эклектики / А.Л. Пунин – СПб.: Крига, 2019. – 848 с.
367. Пушкарева Н.Л. Женщины Древней Руси / Н.Л. Пушкарева – М.: Мысль, 1989. – 286 с.
368. Пыляев М.И. Старый Петербург: [Рассказы из былой жизни столицы]/. Репринтное воспроизведение с издания А.С. Суворина / М.И. Пыляев – М.: СП «ИКПА», 1990. – 496 с.



369. Пыляев М.И. Старое житъе: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / М.И. Пыляев – СПб.: Журнал Нева; Летний сад, 2000. – 480 с.
370. Рабинович М.Г. Древняя одежда народов Восточной Европы / М.Г. Рабинович – М.: Наука, 1986. – 272 с.
371. Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанных и собранных ее внуком Д. Благово. – Л.: Наука, 1989. – 472 с.
372. Реформы Петра I: Сб. документов / Сост. В.И. Лебедев. – М.: Соцэкгиз, 1937. – 379 с.
373. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Пер. с англ. Д.В. Сильвестрова / Р.Розенталь, Х. Ратцка – М.: Искусство, 1971. – 249 с.
374. Рокамора А. Одевая город: Париж, мода и медиа / Пер. с англ. К. Гусаровой / А. Рокамора – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 224 с.
375. Романовская Ж.Б. История костюма и гендерные сюжеты моды / Ж.Б. Романовская – СПб.: Алетейя, 2010. – 442 с.
376. Романтизм в России. К 100-летию Государственного Русского музея. 1898–1998: Каталог. – СПб.: Palace Editions, 1995. – 452 с.
377. Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVIII – начало XX века / Сост.: С.П. Балан, Т.Ф. Шакирова. – М: Кучково поле, 2013. – 508 с.
378. Россия первой половины XIX века глазами иностранцев / Сост. Ю.А. Лимонов. – Л.: Лениздат, 1991. – 719 с.
379. Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917 / Пер. с англ. К. Щербино / К. Руан – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с.
380. Русская акварель в собрании Государственного Эрмитажа / Авт.-сост. Г.А. Принцева – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с.
381. Русская вышивка XVIII – начала XX века. Из собрания Гос. Эрмитажа: Альбом. / Авт. текста и сост. Е.Ю. Моисеенко. – Л.: Художник РСФСР, 1978. – 200 с.
382. Русская женщина в гравюрах и литографиях. Выставка портретов. – СПб.: Кружок любителей русских изящных изделий, 1911. – 65 с.
383. Русская мода. 200 лет – Russian fashion. 200 years: Каталог выставки. 14 июня – 31 августа 2002 г. / Сост.: О. Яковлевская, О. Ван Ин. – Антверпен: [б.и.], 2002. – 32 с.
384. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917): В 4 кн. Кн. 4. Изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство. – М.: Наука, 1980. – 496 с.

385. Русская эстетика и критика 40-х – 50-х годов XIX века. / Подг. текста, сост., вступ. ст., прим. В.К. Кантора, А.Л. Осповата. – М.: Искусство, 1982. – 544 с.
386. Русские мемуары. Избранные страницы. 1800–1825 гг. / Сост., вступ. ст. и прим. И.И. Подольской; биогр. очерки В.В. Кунина и И.И. Подольской. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
387. Русские шпалеры: Петербург. Шпалерная мануфактура: Альбом / Сост. и авт. вступ. статьи Т.Т. Коршунова. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 269 с.
388. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / Сост. Н.В. Гиляровская. – М.;Л.: Искусство, 1945. – 140 с.
389. Русский костюм в фотографиях. Метаморфозы: Каталог / Авт.-сост. А.А. Петрова. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. – 320 с.
390. Русский костюм 1750–1917: Альбом. В 5 вып. / Под ред. В. Рындина. – М.: Всероссийское театральное общество, 1960–1972. Вып. 1, 1960. – 171 с. Вып. 2, 1961. – 183 с. Вып. 3, 1963–187 с. Вып. 4, 1965. – 183 с. Вып. 5, 1972. – 223 с.
391. Русский народный костюм. Государственный Исторический музей: Альбом / Авт.-сост. Л.В. Ефимова. – М.: Советская Россия, 1989. – 311 с.
392. Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР: Альбом / Авт.-сост.: Л.Н. Молотова, Н.Н. Соснина. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 224 с.
393. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост.: Н. Соснина, И. Шангина. – СПб.: Искусство СПб, 1998. – 400 с.
394. Русский фарфор: Середина и вторая половина XVIII в., первая треть XIX в., середина и вторая половина XIX в., конец XIX и начало XX в., 1920-е гг., 1930-е – середина 1970-х гг., середина 1970-х – 1980-е гг.: Фотоальбом / Авт.-сост. Г.Д. Агаркова, Т.Л. Астраханцева, Н.С. Петрова. – М.: Планета, 1993. – 240 с.
395. Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова: В 3 т. – М.: Изд. Акад. худ. СССР. Т. 1, 1962. – 504 с.; Т.2, 1963. – 694 с.; Т.3, 1965. – 434 с.
396. Русское золото XIV – начала XX века. Из фондов Государственных музеев Московского Кремля: Альбом / Авт.-сост.: С.Я. Коварская, И.Д. Костина, Е.В. Шакурова. – М.: Советская Россия, 1987. – 240 с.
397. Русское общество 30-х годов XIX века. Люди и идеи: Мемуары современников. – М.: Изд. Московского ун-та, 1989. – 448 с.
398. Савельева И.Н. Закономерности гармонии в костюме народов России / И.Н. Савельева – М.: Информ-Знание, 2002. – 201 с.
399. Сапори М. Роза Бертен: кутюрье Марии Антуанетты / Пер. с фр. А.А. Бряндинской / М.Сапори – М.: Этерна, 2018. – 208 с.

400. Сарабьянов Д.В. Русское искусство XVIII века и запад / Д.В. Сарабьянов // Материалы науч. конф. (1973). Художественная культура XVIII века. – М.: Советский художник, 1974. С. 283–302.
401. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля / Д.В. Сарабьянов – М.: Галарт, 2001. – 343 с.
402. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: Историко-художественные связи. XVIII – начала XX вв. / Д.В. Сарабьянов – М.: Искусство, 2003. – 296 с.
403. Свендсен Л. Философия моды / Пер. с норвежского А. Шипунова / Л. Свендсен – М.: Прогресс–Традиция, 2007. – 256 с.
404. Северюхин Д.Я. Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни: Науч. изд. / Д.Я. Северюхин – СПб: Мирь, 2018. – 750 с.
405. Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда / Е.В. Сидорина – М.: Информ.-изд. агентство «Русский мир», 1994. – 374 с.
406. Сидорина Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика / Е.В. Сидорина – М., 1995. – 240 с.
407. Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга / Н.А. Синдаловский – СПб.: Норинт, 2008. – 222 с.
408. Сиповская Н.В. Фарфор в России XVIII века / Н.В. Сиповская – М.: Пинакотека, 2008. – 389, [3] с., ил.
409. Скульская М. Мода – самое человеческое из искусств / М. Скульская – СПб.: Дитон, 2014. – 299 с.
410. Смит П. Дягилев и золотой век русского балета / Пер. с англ. М. Михайловой // Теория моды: одежда, тело, культура. № 18 / П. Смит – М.: Новое литературное обозрение, 2010–2011. С. 334–337.
411. Соболев А.П. Костюмы и декорации Н.К. Рериха для чикагской «Опера Компани» (Влияние русского стиля на американскую моду) / А.П. Соболев // Дельфис. 2014. № 2 (78). С.139–154.
412. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей / Н.Н. Соболев – М.; Л.: Akademia, 1934. – 433 с.
413. Соболев Н.Н. Стили в мебели / Н.Н. Соболев – М.: Сварог и К., 2000. – 351 с.
414. Советский стиль / Ред. группа: Т. Евсеева, В. Зусева, Н. Иванова. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2011. – 207 с.
415. Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки истории / Под ред. Н. Степанян, В. Толстого. – М.: Искусство, 1989. – 334 с.

416. Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи. Заметки об образах и мотивах интерьера в русском и советском искусстве / М.Н. Соколов – М.: Советский художник, 1986. – 230 с.
417. Соколов С.А. Теория стиля / С.А. Соколов – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
418. Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи / Т.М. Соколова – Л.: Аврора, 1972. – 148 с.
419. Соколова Т.М. Русская мебель в Государственном Эрмитаже / К.А. Орлова, Т.М. Соколова, – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 255 с.
420. Соколова Т.М. Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX в. / К.А. Орлова, Т.М. Соколова – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 182 с.
421. Соколова Т.М. Художественная мебель. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков / Т.М. Соколова – М.: Сварог и К°, 2000. – 164 с.
422. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И.И. Соллертинский – М.: Гос. музык. изд-во, 1962. – 48 с.
423. Стасов В.В. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева. Вып.1 / В.В. Стасов – СПб.: Общество поощрения художников, 1872. – 26 с.
424. Стасов В.В. Избранные сочинения: В 2-х т. / Статьи и примеч. С.Н Гольдштейн. Т. 1 / В.В. Стасов – М.;Л.: Искусство, 1937. – 860 с.
425. Стемпаржецкий А.Г. Декоративные ткани в русском интерьере / А.Г. Стемпаржецкий – Л.: Госстройиздат, 1958. – 65 с.
426. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 184 с.
427. Степанова К.А. Костюм и эпоха / К.А. Степанова – М.: Изд-во Гос. ин-та театр. искусства, 1987. – 96 с.
428. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
429. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века / Г.Ю. Стернин – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.
430. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г.Ю. Стернин – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
431. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века / Г.Ю. Стернин – М.: Искусство, 1991. – 207 с.
432. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века: 70 – 80-е годы / Г.Ю. Стернин – М.: Наука, 1997. – 223 с.
433. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России: 30 – 40-е годы XIX века / Г.Ю. Стернин – М.: Галарт, 2005. – 240 с.
434. Стили и орнаменты в искусстве: каталог. – М.: АСТ; Астрель, 2008. – 367 с.

435. Стриженова Т.К. Из истории советского костюма / Т.К. Стриженова – М.: Советский художник, 1972. – 110 с.
436. Суслина Е.Н. Повседневная жизнь русских щеголей и модниц / Е.Н. Суслина – М.: Молодая гвардия, 2003. – 380 с.
437. Сыромятникова И.С. История прически / И.С. Сыромятникова – М.: Искусство, 1989. – 303 с.
438. Таня Котегова – жизнь стиля / Авт.-сост. и отв. ред. Ю. Багрова. – СПб.: Студия А. Насонова, 2020. – 384 с.
439. Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма / [Предисл. и коммент. Л.М. Горбачевой] / Н.М. Тарабукин – М.: ГИТИС, 1994. – 155 с.
440. Тарасова Н.И. Дамские церемониальные платья при русском дворе: регламент и практика / Н.И. Тарасова // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XXIII международной науч. конф. / [Отв. ред. Н.М. Калашникова]. – СПб.: СПбГУТД, 2019. С. 42–46.
441. Тарасова Н.И. Из дворцовых кладовых – в собрание музея. История коллекции «Гардероб Петра I»: [науч. изд.] / Государственный Эрмитаж / Н.И. Тарасова – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. – 272 с.: ил.
442. Тарасова Н.И. Кафтан из коллекции «Гардероб Петра I» / Н.И. Тарасова, А.А. Шапран // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XXVI международной науч. конф. 25–28 мая 2022 г. / [Отв. ред. Н.М. Калашникова] – СПб.: СПбГУТД, 2022. С. 150–153.
443. Терешкович Т.А. Словарь моды. Терминология, история, аксессуары / Т.А. Терешкович – Минск: Хэлтон, 2000. – 464 с.
444. Терещенко А.В. История культуры русского народа / А.В. Терещенко – М.: Эксмо, 2006. – 729 с., ил.
445. Толстой А. Художественный мир русской эмиграции в Париже. 1920–1930-е годы / А. Толстой // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству XX века / Сост. и ред. А.В. Дехтерева и Н.С. Степанян. – М.: НИИТиИИИ РАХ, 1995. С. 219–230.
446. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки / В.С. Турчин – М.: Искусство, 1981. – 550 с.
447. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории / В.С. Турчин М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 644 с.
448. Тэн И.А. Философия искусства / Подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиша / И.А. Тэн – М.: Искусство, 1996. – 350 с.
449. Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853–1855 / Пер. Е.В. Герье; вступ. ст. и прим. С.В. Бахрушина; под ред.

- С.В. Бахрушина и М.А. Цявловского / А.Ф. Тютчева – М.: СП Интербук, 1990. – 220 с.
450. Уваров В.Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера / В.Д. Уваров // Вестник МГХПА. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2016. № 2–1. С. 4–16.
451. Уварова Ю.Н. Бальный и придворный костюм в России XVIII – начала XX века / Ю.Н. Уварова – М.: Московский Кремль, 2021. – 120 с.
452. Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / Пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой / Э. Уилсон – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 288 с.
453. Устюгова Е.Н. Творческий метод и художественный стиль в искусстве / Е.Н. Устюгова – Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание», 1984. – 16 с.
454. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля / Е.Н. Устюгова – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – 260 с.
455. Фалеева В.А. Русское плетеное кружево / В.А. Фалеева – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 328 с.
456. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / Послесл. Г.Ю. Стернина / А.А. Федоров-Давыдов – М.: Искусство, 1975. – 739 с.
457. Филенко С.С. Анализ мобильных приложений моды / Т.Л. Макарова, С.С. Филенко // Дизайн и технологии. 2020. № 75 (117). С. 106–113.
458. Филенко С.С. Анализ визуальной составляющей образов российских модных брендов в социальных сетях / Т.Л. Макарова, С.С. Филенко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 1–2. С. 197–215.
459. Филичева Н.В. К вопросу о художественном стиле 20–30-х гг. XX века в России и Западной Европе (конструктивизм) / Н.В. Филичева // Научно-технический вестник СПбГУ ИТМО. Вып. 2: Новые направления гуманитарной составляющей технического образования. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2001. С. 75–83.
460. Филичева Н.В. Образ и стиль. Мода Арт Деко / Н.В. Филичева // Научно-технический вестник СПбГУ ИТМО. Вып. 24: Материалы конференции «Гуманитарные и экономические проблемы». – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2006.
461. Фогг М. История моды. 100 платьев, изменивших мир / Пер. с англ. В. Степановой / М. Фогг – М.: Азбука-Аттикус, КоЛибри, 2015. – 256 с.
462. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Эпоха Ренессанса / Пер. с нем. В.М. Фриче / Э. Фукс – М.: Республика, 1993. – 511 с.

463. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век / Пер. с нем. В.М. Фриче / Э. Фукс – М.: Республика, 1994. – 479 с.
464. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век / Пер. с нем. В.М. Фриче / Э. Фукс – М.: Республика, 1994. – 442 с.
465. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования / С.О. Хан-Магомедов – М.: Стройиздат, 2003. – 574 с.
466. Харди У. Путеводитель по стилю ар нуво / У. Харди – М.: Радуга, 2008. – 128 с.
467. Хартлебен-Куракина Е. Кутюр по-советски. Дань ленинградским манекенщицам: Альбом на русском, немецком и английском языках / Е. Хартлебен-Куракина – Берлин: Ruksaldruck GmbH & Co, 2016. – 256 с.
468. Хлобыстин А.Л. Шизореволюция: Очерки петербургской культуры второй половины XX века / А.Л. Хлобыстин – СПб.: Борей Арт, 2017. – 504 с.
469. Хорошилова О.А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Николая II / О.А. Хорошилова – М.: Этерна, 2012. – 464 с.
470. Хорошилова О.А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Александра II и Александра III / О.А. Хорошилова – М.: Этерна, 2015. – 472 с.
471. Хорошилова О.А. Молодые и красивые. Мода двадцатых годов / О.А. Хорошилова – М.: Этерна, 2016. – 424 с.
472. Хорошилова О.А. Война и мода: от Петра I до Путина / О.А. Хорошилова – М., Этерна, 2018. – 528 с.
473. Хорошилова О.А. Мода и гении. Костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова и Майи Плисецкой / О.А. Хорошилова – М.: Изд-во «Манн, Иванов, Фербер», 2020. – 384 с.
474. Художественное оформление текстильных изделий / С.А. Малахова, Т.А. Журавлева, В.Н. Козлов и др. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с., ил.
475. Художественное убранство русского интерьера XIX века. Государственный Эрмитаж. Очерк-путеводитель / Гос. Эрмитаж; [Авт.-сост. Н.Ю. Гусева и др.]. – Л.: Искусство, 1986. – 143 с.
476. Художественное училище имени Николая Рериха: Страницы истории / Авт.-сост. Э.М. Романовская. – СПб.: Лань, 2001. – 410 с.
477. Черняк Е.А. С картины на подиум. Как модельеры современности вдохновляются шедеврами мирового искусства / Е.А. Черняк – М.: БуксМАрт, 2022. – 256 с.
478. Шапиро Б.Л. История кружева как культурный код / Б.Л. Шапиро – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 270 с.

479. Шарфы и шали русской работы в первой половине XIX века: (Двухстороннее ткачество): Каталог временной выставки / [Гос. Эрмитаж; сост. Е.Ю. Моисеенко]. – Л.: [б. и.], 1981. – 18 с.
480. Шарая Н.М. Костюм в России XVIII – начала XIX вв. из фондов музея: Каталог / Гос. Эрмитаж; сост. Е.Ю. Моисеенко, Н.М. Шарая – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. – 50 с.
481. Швидковский Д.О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством / Д.О. Швидковский – М.: Изд-во «Архитектура-С», 2016. – 512 с., ил.
482. Швидковский Д.О. Прошлое и будущее классической архитектуры: Монография / Г.В. Есаулов, Д.А. Карелин, Ю.Е. Ревзина, Д.О. Швидковский – М.: Изд-во «Архитектура-С», 2017. – 528 с., ил.
483. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
484. Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования / В.П. Шестаков – М.: Искусство, 1983. – 356 с.
485. Шелковников Б.А. Русское художественное стекло / Б.А. Шелковников – Л.: Советский художник, 1969. – 206 с.
486. Шепелев Л.Е. Чиновный мир России: XVIII – начало XX в. / Л.Е. Шепелев – СПб.: Искусство СПб, 1999. – 479 с.
487. Шерих Д.Ю. 1924. Из Петрограда – в Ленинград / Д.Ю. Шерих – М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ-Дельта, 2004. – 237 с.
488. Шмурло Е.Ф. Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. I. XVIII в. – 1912 / Е.Ф. Шмурло – СПб.: Сенат. тип., 1912. – 277 с.
489. Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854–1886). / Ред., статья и комментарии И.Н. Розанова / Е.А. Штакеншнейдер – М.;Л.: Akademia, 1934. – 582 с.
490. Штиглиц М.С. Стиль в промышленной архитектуре Петербурга.(1830–1930-е годы) / М.С. Штиглиц // Феномен Петербурга = The phenomenon of st. Petersburg: Труды междунар. конф., состоявшейся 3–5 ноября 1999 г. во Всероссийском музее А.С. Пушкина / Отв. ред. Ю.Н. Беспятых. – СПб.: БЛИЦ, 2000. – С. 237–245.
491. Щипакина А.А. Мода в СССР. Советский Кузнецкий, 14 / А.А. Щипакина – М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. – 392 с.
492. Энгельгардт Л.Н. Записки / Л.Н. Энгельгардт – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 256 с.
493. Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж; [авт. вступ. ст. М.В. Денисова и др.]. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. – 388 с.



494. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Гос. Эрмитаж; [подгот. В.Г. Арсланов и др.]. – М.: Прогресс–Традиция, 2008. – 688 с.
495. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / [А.В. Иконников, М.С. Каган, В.Р. Пилипенко и др.]; под общ. ред. А.В. Иконникова / ВНИИ техн. эстетики. – М.: Стройиздат, 1990. – 334 с.
496. Ювелирные изделия европейских мастеров XVI–XX вв.: [Путеводитель / Гос. музеи Моск. Кремля, Оружейная палата; авт.-сост. Н.В. Рашкован]. – М.: Изобразительное искусство, 1992. – 118 с.
497. Яковлева А.И. Воспоминания бывшей камер-юнгферы императрицы Марии Александровны / А.И. Яковлева // Александр Второй: Воспоминания. Дневники / Вступ. ст., примеч. и подгот. текста В.Г. Чернухи; ред. С.А. Прохвятилова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1995. – 446 с.
498. Яковлева Е.П. Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха / Яковлева Е.П. – Самара: Изд-во «Агни», 1996. – 272 с.
499. Яковлева Е.П. Художественное наследие Русского зарубежья в свете исследований последнего десятилетия: обзор / Е.П. Яковлева // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья / Сост. О.Л. Лейкинд. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2008. – С. 11–21.
500. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI–XIII веков: Эпоха. Быт. Костюм / А.Л. Ястребицкая – М.: Искусство, 1978. – 176 с.

*Авторефераты диссертаций*

501. Андреев О.П. Объемно-пространственная структура как средство художественного моделирования объектов дизайна. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ техн. эстетики / О.П. Андреев – М., 1982. – 174 с.
502. Архипова Н.А. Эволюция художественно-графического языка иллюстраций журналов мод. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ техн. эстетики / Н.А. Архипова – М., 2011. – 20 с.
503. Балахнина Л.В. Трансформация S-образного силуэта европейского женского костюма конца XIX – начала XX вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т / Л.В. Балахнина – Барнаул, 2012. – 27 с.
504. Батажкова В.Н. Русский интерьер второй четверти XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина / В.Н. Батажкова – Л., 1973. – 21 с.
505. Белько Т.В. Бионические принципы формообразования костюма. Автореф. дис. ... доктора техн. наук: 17.00.06 / ВНИИ техн. Эстетики / Т.В. Белько – М., 2006. – 32 с.

506. Бескорвайная Г.П. Научные основы проектирования гармоничной и композиционно-целостной одежды. Автореф. дис. ... доктора техн. наук: 05.19.04 / Моск. гос. ун-т сервиса / Г.П. Бескорвайная – М., 2004. – 52 с.
507. Блиничева В.А. Эволюция форм творческого сотрудничества представителей европейской модной индустрии с деятелями современного искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / В.А. Блиничева – СПб., 2022. – 24 с.
508. Блюмин М.А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов: на примере стран Западной Европы и России. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. акад. им. А.А. Штиглица / М.А. Блюмин – СПб., 2006. – 26 с.
509. Ботт И.К. Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина / И.К. Ботт – СПб., 2008. – 29 с.
510. Ванькович С.М. Костюм периода историзма (проблема восприятия стилевых прототипов). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина / С.М. Ванькович – СПб., 2001. – 23 с.
511. Вострикова О.В. Искусство костюма в контексте социально-культурного развития России первой четверти XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова / О.В. Вострикова – М., 2004. – 26 с.
512. Габриэль Г.Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. акад. им. А.А. Штиглица / Г.Н. Габриэль – СПб., 2002. – 29 с.
513. Гусова Д.Т. Формирование и развитие бренда модной одежды в контексте проектной культуры и искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Моск. гос. ун-т дизайна и технологии / Д.Т. Гусова – М., 2016. – 32 с.
514. Давыдова В.В. Костюм как феномен культуры. Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / СПб гос. ун-т / В.В. Давыдова – СПб., 2001. – 25 с.
515. Дашкова Е.В. Стиль и стилизация в философско-культурологическом контексте. Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / СКНЦ ВШ / Е.В. Дашкова – Ростов на Дону, 2006. – 22 с.
516. Елизаров А.А. Стилистическая эволюция мужского классического костюма в XX – начале XXI вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / А.А. Елизаров – СПб., 2011. – 24 с.

517. Елинер Н.Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена / Н.Г. Елинер – СПб., 2005. – 20 с.
518. Калашникова О.В. Роль аксессуаров в женском светском костюме Франции 1870–1910 гг. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. акад. им. А.А. Штиглица / О.В. Калашникова – СПб., 2006. – 26 с.
519. Карасик И.Н. К истории петроградского авангарда 1920–1930-е годы: События, люди, процессы, институты. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания / И.Н. Карасик – М., 2003. – 60 с.
520. Карсакова Т.Н. Типология и стилистика украшений в России XVIII века (от ювелирного костюма к ювелирному предмету). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания / Т.Н. Карсакова – М., 2010. – 26 с.
521. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания / Р.М. Кирсанова – М., 1995. – 45 с.
522. Ковалева М.Н. Формообразование костюма в контексте архитектурно-художественных стилей первой половины XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / М.Н. Ковалева – СПб., 2016. – 22 с.
523. Ковалева Н.И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX века. История производства и истоки художественной традиции. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова / Н.И. Ковалева – М., 2022. – 29 с.
524. Конева А.В. Мода как феномен социального воображения. Автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена / А.В. Конева – СПб., 2013. – 42 с.
525. Корнеева Г.С. Художественно-эстетические особенности декоративных элементов в женском костюме XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т / Г.С. Корнеева – Барнаул, 2012. – 28 с.
526. Королева Л.В. Мужской костюм в истории европейской моды: основные векторы развития: XV в. – начало XX в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. акад. им. А.А. Штиглица / Л.В. Королева – СПб., 2008. – 26 с.
527. Крамаренко Л. Г. Декоративное искусство России XX века. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова / Л. Г. Крамаренко – М., 2005. – 56 с.

528. Кузнецова М.М. Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX – начала XXI вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / М.М. Кузнецова – СПб., 2010. – 24 с.
529. Липская В.М. Костюм в системе культуры: философско-культурологический анализ. Автореф. дис. ... доктора филос. наук: 24.00.01 / СПб. гос. ун-т / В.М. Липская – СПб., 2012. – 32 с.
530. Малинина Т.Г. Стиль Ар Деко: Истоки, региональные варианты, особенности эволюции. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / НИИТиИИИ РАХ / Т.Г. Малинина – М., 2002. – 50 с.
531. Макарова Т.Л. Мода как процесс формирования информационно-знаковых систем в костюме. Автореф. дис. ... канд. технич. наук: 17.00.06 / Моск. гос. текст. ун-т им. А.Н. Косыгина / Т.Л. Макарова – М., 2004. – 16 с.
532. Мизонова Н.Г. Использование традиций национальной культуры в творчестве российских художников-модельеров XX-го века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Моск. гос. ун-т дизайна и технологии / Н.Г. Мизонова – М., 2013. – 24 с.
533. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ техн. Эстетики / С.М. Михайлов – М., 2011. – 57 с.
534. Михайлова А.С. Дизайн в мировой проектно-художественной культуре (историко-теоретическая модель). Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / Рос. гос. ун-т им. А.Н. Косыгина / А.С. Михайлова – М., 2022. – 35 с.
535. Моисеенко Е.Ю. Становление европейских форм мужского костюма в России в конце XVII – первой четверти XVIII века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Лен. гос. ун-т / Е.Ю. Моисеенко – Л., 1990. – 23 с.
536. Морозова М.В. Инновационные комплексные решения в дизайне меховых изделий. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / М.В. Морозова – СПб., 2010. – 26 с.
537. Музалевская Ю.Е. Стритстайл как художественное явление молодежной моды (вторая половина XX – начало XXI веков). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. академия им. А.А. Штиглица / Ю.Е. Музалевская – СПб., 2006. – 23 с.
538. Никитина О.В. Петиметр: щегольская культура в России второй половины XVIII века. Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания / О.В. Никитина – М., 2010. – 30 с.

539. Петушкова Г.И. Симметрия в программированном формообразовании модного костюма (на примере одежды): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / Моск. технолог. ин-т Роспромбытсоюза ВНИИ техн. Эстетики / Г.И. Петушкова – М., 1993. – 40 с.
540. Плешкова И.С. Концептуальное направление в дизайне одежды XX – начала XXI вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПГУПТД / И.С. Плешкова – СПб., 2010. – 30 с.
541. Румянцева Е.Н. Декоративно-художественное убранство петербургских зданий рубежа XIX–XX веков. К проблеме синтеза искусств и архитектуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова / Е.Н. Румянцева – М., 2004. – 26 с.
542. Савельева И.Н. Формирование основ дизайна спецодежды на базе теоретико-методического исследования гармонизации народного костюма. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / ВНИИ техн. Эстетики / И.Н. Савельева – М., 1995. – 50 с.
543. Самоненко О.С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПб. гос. ун-т пром. технологий и дизайна / О.С. Самоненко – СПб., 2011. – 23 с.
544. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ техн. Эстетики / В.Ф. Сидоренко – М., 1990. – 33 с.
545. Скворцова И.В. Шаль как атрибут праздничного женского костюма в русской культуре: XIX в. – начало XX в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / СПб. гос. худ.-пром. акад. им. А.А. Штиглица / И.В. Скворцова – СПб., 2009. – 25 с.
546. Сурганова Г.А. Русский городской женский костюм 25–95-х годов XIX века (дворянский и разночинный периоды освободительного движения в России). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 834 / Акад. худож. СССР / Г.А. Сурганова – М., 1973. – 22 с.
547. Трушина К.Д. Русская тема в искусстве костюма XX – начала XXI вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова / К.Д. Трушина – М., 2015. – 31 с.
548. Упине А.М. Дизайн костюма как средство формирования имиджа: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ техн. Эстетики / А.М. Упине – М., 2012. – 51 с.
549. Хорошилова О.А. Эксперименты художников парижской школы в области проектирования текстиля и костюма. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПб. гос. ун-т технологии и дизайна / О.А. Хорошилова – СПб., 2009. – 22 с.

550. Христинченко Е.Ю. Разработка системы взаимодействия формообразующих параметров и художественно-конструктивных характеристик в аксессуарах костюма. Автореф. дис. ... канд. техн. наук: 17.00.06 / Моск. гос. текст. ун-т им. А.Н. Косыгина / Е.Ю. Христинченко – М., 2011. – 16 с.
551. Штиглиц М.С. Промышленная архитектура Санкт-Петербурга XVIII – первой половины XX в. Историко-культурные проблемы: Автореф. дис. ... доктора архитектуры: 18.00.01 / СПб гос. строит.-архит. ун-т / М.С. Штиглиц – СПб., 2002. – 50 с.
552. Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09 / СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов / О.Ю. Юхнина – СПб., 2003. – 22 с.
553. Яковлева О.Б. Поиски национального стиля в русском изобразительном искусстве XIX–XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. пед. гос. ун-т / О.Б. Яковлева – М., 1995. – 22 с.

*на иностранных языках*

554. Architecture: in fashion / Ed. by D. Fausch, etc. – NY.: Princeton Architectural Press, 1996. – 416 p.
555. Banach An. O modzie XIX wieku / An. Banach – Warszawa: Panstwowy Institut, 1957. – 407 p.
556. Bell Q. On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages / Q. Bell – London, 1992. – 104 p.
557. Boucher F. Histoire du costume: En occident de l antiquite a nos jours / F. Boucher – Paris: Flammarion, 1969. – 448 p.
558. Bradfield N. Costume in detail womens dress 1730–1930 / N. Bradfield – London, New Edition, Harrap, 1989. – 320 p.
559. Buxbaum Gerda. Mode aus Wien 1815–1939 / G. Buxbaum – Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1986. – 428 p.
560. Components of dress: design, manufacturing, and image-making in the fashion industry. – London; N.Y.: Routledge, 1988. – 127 p.
561. Encyclopedic de la mode. – Paris: Nathan, 1989. – 240 p.
562. Gasparina G. Art, fashion and Architecture / G. Gasparina, G. O'Brien, T. Igarashi, I. Luna, V. Steele. – New York: Rizzoli, 2009. – 404 p.
563. Geczy A., Karaminas V. (eds), Fashion and Art / A. Geczy – Oxford; N.Y.: Berg, 2012. – 224 p.
564. Janet A. Patterns of Fashion. Englishwomens dresses and their construction / A. Janet – New York: Drama book publishers, 1993. – 88 p.
565. Laver J. A concise history of costume / J. Laver – London: Thames and Hudson, 1977. – 288 p.

566. Mackrell A. Art and Fashion: The impact of Art on Fashion and Fashion on Art / A. Mackrell – London: B T Batsford, 2005. – 320 p.
567. Martin R. Fashion and Surrealism / R. Martin – New York: Rizzoli, 1987. – 238 p.
568. McDowell Colin. Fashion today / C. McDowell – London: Phaidon, 2000. – 512 p.
569. Muller, Fl. Art Et Mode / Fl. Muller – Paris: Edition Assouline, 1999. – 80 p.
570. Oakley Smith M. Art / Fashion in the 21st Century / M. Oakley Smith, A. Kubler, D. Guinness – London: Thames & Hudson, – 2013. – 320 p.
571. Quinn B. The fashion of architecture / B. Quinn – New York: Berg Publishers, 2003. – 254 p.
572. Souvenirs Moscovites, 1860–1930: Musee Galliera, Musee de La Mode de La Ville de Paris, Exposition Du 30 Octobre 1999 Au 13 Fevrier 2000. – Paris- Musee, 1999. – 160 p.
573. Thiel E. Geschichte des Kostums / E. Thiel – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980. – 464 p.
574. Troy N.J. Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion / N.J. Troy – Cambridge: The MIT Press, 2002. – 408 p.
575. Turnau I. History of Dress in Central and Eastem Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Centery. / Inst. of the History of Material Culture; Polish Acad. of Sciences / I. Turnau – Warzsawa, 1991. – 168 p.

*Электронные источники*

576. Бастов Г.А. Применение принципов формообразования бионических структур в одежде и аксессуарах костюма [Электронный ресурс] // Костюмология, 2019. №1: <https://kostumologiya.ru> / PDF / 05IVKL119.pdf. (дата обращения: 12.11.2020)
577. Бердников Л.И. Тирания моды. Павел I [Электронный ресурс]: <https://zotych7.livejournal.com/2714077.html>. (дата обращения: 02.10.2021)
578. Власов В.Г. Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический метод в искусствовзнании [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. Екатеринбург: УралГАХУ, 2018. № 61: [http://archvuz.ru/2018\\_1/16](http://archvuz.ru/2018_1/16). (дата обращения: 01.02.2022)
579. Власов В.Г. Триада «Историзм, стилизация, эклектика» и постмилленизм в истории и теории искусства [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2019. № 1: <http://C:/Users/Elena/Downloads/triada-istorizm-stilizatsiya-eklektika-i-postmillenizm-v-istorii-i-teorii-iskusstva.pdf> (дата обращения: 11.02.2023).
580. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] <http://www.slovopedia.com> / (дата обращения 01.06.2022)

581. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]: <http://www.slovoedia.com/> / (дата обращения 01.06.22)
582. Костюм: происхождение, этимология. Этимологический словарь русского языка. Фасмер Макс [Электронный ресурс]: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-5977.htm> / (дата обращения 01.06.22)
583. Маслаков Д. Последний бал Российской империи: сказка в стиле XVII века накануне великих потрясений [Электронный ресурс]: <http://knife.media/last-russian-ball/> / (дата обращения 29.12.2022)
584. Филенко С.С., Макарова Т.Л. Недели моды и продвижение модных брендов в условиях трансформации современной реальности [Электронный ресурс] // Научный журнал «Костюмология». 2021. №2: <https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL221.pdf>. (дата обращения 12.11.2022).
585. Флиер А.Я. Безграничный мир культурных смыслов [Электронный ресурс] / А.Я. Флиер. // Культура культуры. 2018. № 2: <http://cult-cult.ru/unlimited-world-cultural-senses> / (дата обращения: 03.07.2022).
586. Christian Dior в ритме политрука Зинаиды [Электронный ресурс] / <https://47news.ru/longreads/christian-dior-v-ritme-politruka-zinaidi/> / (дата обращения 10.12.2021).



## ПРИЛОЖЕНИЯ

### *Приложение 1. Словарь терминов*

**АГРАФ** – (фр.) – нарядная пряжка или застежка для скрепления одежд, украшения волос и головного убора.

**АКСАМИТ (ОКСАМИТ)** – (русск.) – тяжелая шелковая ткань, род «рытого» бархата или парчи, нередко с узором, вытканым пряженым золотом или серебром; использовалась при пошиве костюмов, предназначенных для особо парадных облачений. В изображении рисунка ткани преобладает «звериный» орнамент с образами стилизованных грифонов, львов, орлов и пр., расположенных, как правило, в круглых медальонах.

**АЛТАБАС** – (русск.) – разновидность парчи, плотная шелковая ткань с орнаментами или фоном из золотой или серебряной вызолоченной нити; высоко ценился и применялся для нужд царского двора и высшего духовенства.

**АТЛАС** – (араб.) – плотная шелковая ткань с гладкой блестящей лицевой стороной, создаваемой особым (атласным) переплетением нитей; в XVI–XVII вв. в Россию поступал из Ирана.

**АЛЬМАВИВА** – (исп.) – мужской широкий плащ трапециевидного силуэта на подкладке, без рукавов. Вошел в моду в 1780-е годы; наибольшую популярность приобрел в эпоху романтизма, в 30-е годы XIX века.

**АНГАЖАНТЫ** – (фр.) – отделка нижней части рукава дамского платья, оформленная многослойными кружевными воланами или плиссированным муслином, впереди значительно короче, чем со стороны локтя. Появились в костюме XVIII века, а в эпоху историзма получили возобновление как стилизация «неорококо».

**АРХАЛУК** – (татар.) – широкий длинный мужской халат с цельнокроеными рукавами, без пуговиц, обычно выполненный из полосатой ткани.

**БАЛЬЦО** – (итал.) – мужской и женский головные уборы в виде ровного жесткого крупного валика, появившегося в Италии в 20–30-х годах XVI века. Бальцо всегда украшали вышивкой, золотыми спиральками и пр.

**БАНДО** – (фр.) – гладкая дамская прическа с боковыми прядями, обрамляющими лицо и закрывающими уши. Была актуальна в 1830–1860-е годы, как подражание прическам эпохи ренессанса.

**БАРБЕТТ** – (фр.) – дамский головной убор эпохи средневековья из белого полотна. Драпировался вокруг головы, обрамляя лицо и закрывая часть груди, шею и подбородок. В моде периода романтизма встречалась его имитация при формировании сложных головных уборов в стиле «неоготики».

**БАРХАТ** – (русск.) – термин, применяемый для: 1) хлопчатобумажных тканей (часто называемых «полубархат»), которые относятся к группе ворсовых. Ворс получают при разрезании основных нитей; 2) шелковых ворсовых тканей с плотным коротким почти вертикальным ворсом. Бархаты могут вырабатываться из шелковых или из синтетических нитей в смеси с другими волокнами.

**БАСКИНЯ** – (исп.) – дамский жакет прилегающего силуэта с подкройной полочкой и отрезной линией талии, обычно завершающейся баской. Баскиня вошла в моду во второй половине XIX века.

**БАТИСТ** – (фр.) – хлопчатобумажная ткань, вырабатываемая полотняным переплетением. Название происходит от имени ткача из Фландрии Батиста Шамри, впервые изготовившего эту ткань в XIII веке.

**БАШЛЫК** – (тюрк.) – головной убор в виде съёмного капюшона с двумя длинными концами, которые наподобие шарфа обматывали вокруг шеи. Украшением башлыка были тесьма и кисти. В дамской моде XIX века встречался в 30-х и 60-х годах.

**БЕРЕТ** – (фр., нем.) – мягкий головной убор без полей овальной или квадратной формы. В западноевропейском костюме известен с XVI века, в России появился в

начале XIX века, как нарядный головной убор замужних дам. Фасоны беретов были разнообразными: арлезийский, итальянский, египетский языческий и др.

**БЕРТА** – (фр.) – горизонтальная отделка дамского лифа, обрамлявшая декольте, из драпированной ткани или кружева.

**БИСЕР** – (араб.) – мелкие разноцветные шарики круглой или многогранной формы из цветного стекла, пластмассы или металла со сквозным отверстием для низания. Техника изготовления бисера освоена в Венеции в X веке (Мурано). В России первая попытка получения бисера была осуществлена М.В. Ломоносовым.

**БИТЬ** – (русс.) – нить в виде узкой тонкой металлической (золотой, серебряной или медной) полоски, используемая для вышивания.

**БЛОНДЫ** – (фр.) – тонкое плетеное кружево ручной работы из шелка-сырца первоначально цвета слоновой кости. Особенной популярностью эти кружева пользовались в первой половине XIX века.

**БОА** – (фр.) – длинный узкий шарф из меха или перьев, вошедший в моду в начале XIX века. Название происходит от латинского наименования королевского удава.

**БОЛИВАР** – (исп.) – жесткая шляпа-цилиндр с большими полями. Название происходит от имени руководителя борьбы за независимость испанских колоний в Латинской Америке Симона Боливара. Как мужской головной убор, вошел в моду в 1810–1820-е годы.

**БОСТРОГ** – (голл.) – узкая длинная приталенная куртка, с рукавами или без них, с небольшим стоячим воротником или без воротника

**БРАНДЕНБУРГИ** – (нем., фр.) – декоративная застежка из шнура или позумента, с одной стороны с кисточками, с другой – с петелькой и пуговицей. Известна в европейской моде с XVII века, как отделка военных мундиров, заимствованная из венгерской одежды, в свою очередь перенятая от турок. В эпоху историзма бренденбурги возвратились в виде декоративной застежки дамских жакетов и накидок.

**БУЛЬОНЕ** – (фр.) – полоса рельефных буфов из ткани, прикрепляемая аппликативным способом на детали одежды. Эта отделка была популярна в дамском платье XVIII века.

**БУРНУС** – (араб.) – длинный широкий плащ у народов северной Африки с капюшоном из шерстяной плотной ткани, как правило, светлого цвета. В России упоминается с 1830-х годов, как новинка дамского ассортимента в стиле ориентализма.

**ВЕЛЮР** – (фр.) – общее название мягких ворсовых материалов, имеющих бархатистую лицевую поверхность, к которым относятся ткани, фетр и кожа.

**ВЕНГЕРКА** – (польск.) – длинный кафтан, украшенный галунами по венгерскому образцу, известный в России с XVI века. Вернулась в моду в эпоху историзма, как короткая куртка из сукна в подражание гусарскому доломану или ментуку.

**ВЕРТЮГАЛЬ, ВЕРТЮГАДЭН** – (фр.) – французские названия воронкообразного каркаса для юбки в XVI веке.

**ВИЗИТКА** – (фр.) – мужская плечевая однобортная одежда с закругленными полами, высокой застежкой, маленькими лацканами и отрезной линией талии. Вошла в моду в середине XIX века, с 1880–1890-х годов утверждается как предмет повседневного мужского гардероба.

**ВОШВА** – (русс.) – отделка из дорогой ткани обычно другого вида, фактуры и цвета, часто украшенная драгоценным шитьем.

**ГАЛАНТЕРЕЙНЫЕ** изделия – (фр.) – текстильные изделия, изготавливаемые из нитей: ленты, кружева, тюль, плетеные изделия (тесьма, шнуры).

**ГАЛУН** – (фр.) – золотая или серебряная металлизированная тесьма или плотная тканая лента, предназначенная для декора одежды;

**ГАРИБАЛЬДИЙКА** – (*camicia rossa* итал. – красная рубашка) – дамская блуза красного цвета с маленьким отложным воротником и длинными рукавами на манжете. Ее название и покрой связаны с именем лидера освободительного

движения Италии Джузеппе Гарибальди (1807–1882). Вошла в моду в середине XIX века как отражение демократических настроений.

**ГАРУС, ГАРУСТ** – (польск.) – шерстяная пряжа, нити или ткань из этой пряжи.

**ГАШНИК** – (русск.) – в старинной русской поясной мужской одежде пояс, шнурок, который продевался в верхнюю часть штанов для подвязывания на поясе.

**ГИМАТИЙ** – (греч.) – основная верхняя одежда мужчин и женщин в древней Греции. Это был длинный прямоугольный кусок ткани (шерстяной или льняной), который различным образом драпировали на фигуре. VI–III века до н. э.

**ГОРГЕРА** – (исп.) – круглый плетеный (гофрированный) испанский воротник чаще всего белого цвета. Появился во второй половине XVI – начале XVII века.

**ГОРЛАТНАЯ ШАПКА** – (русск.) – старинный высокий парадный головной убор русских бояр цилиндрической формы с бархатным или парчовым верхом, из горлышек пушных зверей (чернобурых лис, песцов, куниц, соболей).

**ГРОДЕТУР** – (фр.) – плотная однотонная шелковая ткань.

**ДЕНИС** – (русск.) – дамский жакет прилегающего силуэта изящной формы с отделкой по образцу гусарского костюма времен Отечественной войны 1812 года. Вошел в моду в 1870-е годы как подражание национальному стилю.

**ДЖУББОНЕ** – (итал.) – верхняя мужская итальянская одежда в XVI веке. По назначению она соответствовала французскому пурпуэну, английскому джеркину, испанскому хубону, немецкому вамсу, но часто имела иной покрой и форму.

**ЕПАНЧА** – (русск.) – 1) плащ без рукава с высоким воротником; 2) разновидность кафтана с воротником и длинными рукавами; в обоих случаях носился преимущественно внакидку.

**ЖАЗЕРАН** или **ЖАЗЕРЕН** – (фр.) – ювелирное украшение эпохи Возрождения. Золотая длинная цепь узорного переплетения или с розетками из драгоценных камней в несколько рядов обвивавшая шею по основанию, остальная длина

располагалась произвольно. Во времена историзма подобные шейные украшения стали вновь популярны.

**ЖЮСТОКОР** – (фр.) – тип мужского кафтана, появившийся в 1660-х годах и являвшийся до конца XVIII века обязательным элементом европейского придворного костюма, наряду с камзолом.

**ЗАПОНА, ЗАПАН, ЗАПАНА** – (русс.) – древнерусское украшение: 1) для одежд, преимущественно в виде круглой выпуклой бляхи, пластины, прямоугольной, круглой, овальной, иногда прорезной; усыпались драгоценными камнями, украшались эмалевыми вставками; нашивались на одежды и головные уборы; часто делались с крючками и петлями для крепления к одежде и между собой; из прорезных запон составляли подобие кружева, украшавшее одежды и головные уборы; 2) застежка в виде двойной пуговицы, вдеваемой в петли, которая в дальнейшем стала называться запонкой.

**ЗАПЯСТЬЕ (мн. ЗАПЯСТЬЯ)** – (русс.) – 1) нарядная отделка на рукавах или рукавицах у запястья в XV–XVII вв.; 2) браслет, накладное украшение; изготавливались отдельно и пристегивались к рукаву, украшались вышивкой, кружевами, драгоценными камнями, запонами.

**ЗИПУН** – (русс.) – мужская распашная полуприлегающая домашняя одежда XVI–XIX вв. в виде кафтана, с застежкой встык, без воротника; с длинными рукавами, сверху широкими, книзу сильно суженными; носился поверх рубахи под кафтан.

**ЗОЛОТНОЕ ШИТЬЕ** – вышивка, выполненная шелковыми или льняными нитями, плотно обвитыми узкой золотой или серебряной полоской (ленточкой) или нитками в виде тонкой проволоочки из драгоценных металлов; особенностью вышивки является шов в прикреп, когда металлическая нить накладывается на ткань и прикрепляется к ней мелкими стежками

**КАЗАКИН** – (фр.) – в европейской мужской моде XVI века – одежда мушкетеров в виде куртки с длинными полами. С середины XIX века казакин – приталенный дамский жакет, по силуэту напоминающий мундирные платья-камзолы XVIII века.

**КАЛЬЦОНИ** – (итал.) – итальянское название разъемных штанов-чулок в эпоху средневековья. В XVI веке – все виды штанов до колен.

**КАМКА** – (тюрк.) – тонкая шелковая ткань с разнообразными текстильными узорами, выполненная сочетанием атласного и других типов переплетений; характерная особенность – сочетание блестящего фона с матовым узором или наоборот.

**КАМИЧА** – (итал.) – рубашка.

**КАНЗУ, КАНЕЗУ** – (фр.) – часть дамского костюма из легкой ткани или кружева, надевавшаяся поверх платья и закрывающая верхнюю часть лифа, по типу пелеринки (1810-е гг.) или косынки (1830–1840-е гг.), края которой часто перекрещивались на груди.

**КАНИТЕЛЬ** – (фр.) – металлическая нить круглого или плоского сечения, свитая в спираль.

**КАПТУР** – (русск.) – женский головной убор для холодной погоды; меховая или стеганая шапка с круглым верхом и с меховым очельем и опушкой, покрывавшей не только голову, но и уши и шею; изготавливался из дорогих материалов.

**КАРРИК (ГАРРИК)** – (англ.) – в XIX веке верхняя мужская одежда трапециевидного силуэта, имеющая несколько воротников-пелерин убывающего размера. Происхождение этого термина трактуется неоднозначно: англ. актер Д. Гаррик; г. Каррик в Ирландии; название экипажа «каррик». С 1870-х годов каррик встречается в дамском гардеробе.

**КАФТАН** – (русск.) – верхняя мужская распашная одежда с глубоким запахом; с длинными рукавами; сквозная застежка на пуговицы. В XVI–XVII вв. был самым распространенным видом одежды, различался кроем и назначением: длинный, смиренный, ездовой, становой, исподний, верхний и т.д.

**КАШЕМИР** – (фр.) – термин, применяемый для: 1) шерстяного волокна, получаемого с гималайских коз, обитающих в Кашмире, Тибете, Юго-Западном Китае, Иране, Ираке. Используется как в натуральном неокрашенном виде, так и

отбеленным или окрашенным чаще в черный, коричневый и серый цвета. Применяется для выработки пряжи; 2) чистошерстяных и полушерстяных тканей саржевого переплетения, выработанных с содержанием кашемирового волокна.

**КОЗЫРЬ** – (русск.) – высокий стоячий воротник из бархата или парчи, деталь русского мужского костюма XVII века.

**КОКОШНИК** – (русск.) – женский головной убор с твердым высоким очельем и мягкой затылочной частью.

**КРАВАТ** – (фр.) – первичное название одного из видов украшения мужского костюма – галстука. Подобного вида шейные платки носили хорваты, откуда и произошло название. Термин «крават» также используется для рисунков галстучного типа – мелкого геометрического орнамента и т.п.

**КРЕПДЕШИН** – (фр.) – термин, применяемый для: 1) ткани из шелковых нитей, вырабатываемой из шелка сырца в основе и шелка-крепа в утке; 2) ткани из искусственных нитей, вырабатываемой из слабо скрученной основы и утка высокой креповой крутки. Для крепдешина характерна матовая поверхность.

**КРЕП-ЖАККАРД** – (фр.) – термин, применяемый для: 1) хлопчатобумажных тканей с узорчатыми и комбинированными переплетениями; 2) полушерстяных тканей с искусственными нитями и пряжи из штапельных волокон.

**КРЕП-ЖОРЖЕТ** – (фр.) – термин, применяемый для тканей, относящихся к креповой подгруппе из натуральных шелковых или искусственных нитей, вырабатываемых полотняным переплетением. Для креп-жоржета характерна матовая поверхность;

**КРЕП-САТИН** – (фр.) – шелковая ткань атласного переплетения с гладкой блестящей лицевой стороной и матовой с креповым эффектом изнанкой. Обе стороны могут использоваться как лицевые.

**КРИНОЛИН** – (фр.) – каркасная конструкция на обручах в виде широкой юбки, вошедшая в моду в 1850-е годы. Первоначально в XVIII веке название кринолин относилось к специальной льняной ткани с конским волосом для изготовления



жестких нижних юбок. В 1830-е годы французский предприниматель Удино вновь рекламировал нижние юбки из этой ткани. Но только в 1856 году Чарльз Фредерик Ворт получил патент на изобретение металлического каркаса для юбки, за которым было закреплено название кринолин.

**КУНТУШ** – (польск.) – часть мужского костюма польской шляхты. Известен с XVI века как приталенный кафтан с длинными свободными рукавами. Носили его не застегнутым, подпоясывая шелковым поясом-кушаком. В XVIII веке кунтуш вошел в дамскую моду под названием сначала – «ватто», а затем – «полонез». В XIX столетии этот силуэт возродился в 70-е годы, когда кунтуш снова появился в виде приталенного короткого дамского жакета.

**ЛЕТНИК** – (русск.) – старинная русская женская верхняя одежда трапециевидного силуэта с длинными широкими рукавами.

**МАКИНТОШ** – (англ.) – непромокаемый плащ. В современной моде термин «макинтош» означает плащ или пальто классического стиля. Для макинтоша характерен прямой силуэт, отложной воротник, на спинке – обязательно шлица. Застежка чаще всего супатная. Карманы – прорезные, наклонные с листочками. Пояс и паты на рукавах – с пряжками. Термин «макинтош» происходит от фамилии шотландского химика Чарльза Макинтоша, предложившего в 30-х годах XIX века способ придания ткани непромокаемости склеиванием тонким слоем каучука двух полотен.

**МАНТИЛЬЯ** – (фр.) – заимствована из испанского костюма. В России появилась с конца XVIII века. В первой половине XIX века – это любая короткая верхняя плечевая одежда без рукавов, во второй половине – это накидки преимущественно из кружева.

**МАНТО** – (фр.) – манто в XII веке – это мужской плащ в форме полукруга с вырезом в области шеи. В XIX веке манто – женская верхняя одежда просторного покроя трапециевидного силуэта из ткани или меха, без сквозной застежки. В настоящее время термин «манто» применяется для дорогих меховых изделий.

**МАСС-МАРКЕТ** – (англ.) – массовое изготовление и продажа одежды, где технология, логистика, маркетинг подчинены преобладанию количества над качеством.

**МУАР** – (фр.) – шелковая ткань, имеющая на матовом фоне блестящий рисунок в виде разводов или волнообразных отливов, которые могут переливаться разными оттенками. Муар с разводами крупного размера носит название муар-антик.

**МУРМОЛКА, МУРМАНКА** – (русск.) – мужская древнерусская шапка с высокой, суживающейся кверху тульей, с меховым отворотом, обычно украшенным ювелирным аграфом. В XIX веке встречалась в среде славянофилов, как выражение национальной идеи в costume.

**МУСЛИН** – (фр.) – хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с содержанием аппрета. Термин «муслин» итальянского происхождения, источником которого является название иракского города Мосул.

**ОБЪЯРЬ** – (русск.) – шелковая, переливчатая одноцветная или узорная ткань, разновидность парчовой ткани, затканная плоской серебряной или золоченой нитью иногда с муаровым эффектом.

**ОДНОРЯДКА** – (русск.) – старинная русская верхняя широкая долгополая одежда из сукна и шерстяных тканей, без воротника, с длинными рукавами; украшалась кружевом, нашивками. Предназначалась надевать внакидку для ненастной погоды.

**ОПАШЕНЬ** – (русск.) – старинная русская верхняя распашная одежда трапециевидного силуэта с длинными свободными рукавами, сужающимися к запястью; надевалась внакидку и носилась без пояса («на опашь»)

**ОСНОВА** – (русск.) – система нитей в ткани, расположенных вдоль полотна. В швейном производстве нити основы также называются долевыми.

**ОТ КУТЮР** – (фр.) – 1) высокая мода; 2) художники-модельеры, представители домов моды, создатели образцов высокой моды, определяющие направления мировой моды; 3) модели одежды, созданные такими мастерами.

**ОХАБЕНЬ, ОХОБЕНЬ** – (русск.) – старинная русская мужская верхняя одежда максимальной длины, широкого покроя с откидными рукавами до линии низа, с крупным отложным воротником прямоугольной формы. Охабень декорировали вышивкой и пуговицами из драгоценных камней. Носили охабень поверх кафтана, иногда эффектно завязывая длинные рукава на спинке. В XIX веке к этой боярской одежде обратились как к источнику национального стиля в costume.

**ПАЛЛА** – (лат.) – 1) небольших размеров женская туника из легкой ткани. V век до н. э. – II век н. э.

**ПАЛУДАМЕНТУМ** – (лат.) – плащ древнеримского полководца, в котором он появлялся в Риме на Капитолии после победоносного завершения войны. Палудаментум делали из тяжелых тканей пурпурного цвета и уже в конце I века стали украшать тканой цветной каймой. Как всякий военный плащ, палудаментум оставлял открытой правую руку. На правом плече его скрепляли драгоценной золотой фибулой. В эпоху Римской Империи палудаментум вошел в состав императорских инсигний (знаки царской власти). I век до н. э. – IV век н. э.

**ПАРЧА** – (перс.) – плотная шелковая узорчатая ткань с использованием золотых или серебряных нитей.

**ПЕНЬЕТТА** – (исп.) – испанский национальный высокий гребешок для украшения дамской прически и закрепления вуали. Пеньетта располагалась высоко на макушке. В XIX столетии была особенно популярна в период романтизма.

**ПЕПЛОС** – (греч.) – один из древнейших видов древнегреческой женской одежды, сделанной из прямоугольного куска ткани длиной около 2,5 м. Часть ткани отгибали (50–60 см) и после этого драпировали ее на фигуре, начиная с поперечной линии сгиба (см. «диплоидий»). Сверх пояса делали напуск – «колпос», которым регулировали длину пеплоса.

**ПЛИССЕ** – (фр.) – термин, применяемый для: 1) обозначения процесса (плиссировки) придания морщин, изгибов или складок тканям; 2) тканей, имеющих мелкие сгибы, складки или застроченные складки, которые могут также

образовываться специальным переплетением в процессе ткачества; 3) хлопчатобумажных тканей полотняного переплетения, обработанных на определенных участках особым раствором, от которого складки фиксируются постоянно; 4) тканей, в которых эффект плиссировки достигается использованием специальной пряжи в основе.

**ПЛЮШ** – (нем.) – термин, применяемый для шелковой и хлопчатобумажной ворсовой ткани с длинным, мягким, наклонным, иногда фигурно запрессованным ворсом.

**ПОЗУМЕНТ** – (нем.) – название серебряной или золотой тканой тесьмы, применяемой при изготовлении парадной военной одежды.

**ПОЛОТНЯНОЕ** переплетение – (русск.) – простейшее ткацкое переплетение, имеющее раппорт, в котором каждая нить основы переплетается с уточной нитью. Ткани, выработанные полотняным переплетением, имеют одинаковые лицевую и изнаночную стороны.

**ПРЕТ-А-ПОРТЕ** – (фр.) – 1) готовая одежда массового предназначения, повседневная, в отличие от эксклюзивной, созданной для индивидуального потребителя; 2) направление, последние тенденции в будничной моде; в) готовое платье.

**ПУЛЭН, ПУЛЕН** – (фр.) – мягкая кожаная обувь (без твердой подошвы) различных фасонов, но с очень длинными носками. Щеголи XIV века иногда соединяли кончики этих носков с отворотами башмаков серебряной цепочкой с колокольчиками. Для сохранения формы носков в них вставляли пластинки китового уса и туго набивали конским волосом. XIV–XV века.

**ПУГОВИЦА** – (русск.) – элемент одежды, служащий для ее скрепления, застегивания и украшения, известный с древних времен. Широко стали применяться в эпоху готики. Как специальная деталь мужской одежды получила распространение в эпоху рококо.

**РЕДИНГОТ** – (англ.) – первоначально английский мужской костюм для верховой езды, который появился как верхняя одежда в 1720-е годы. Со второй половины XVIII века встречается в дамском гардеробе. В XIX столетии рединготом называли как мужскую, так и женскую верхнюю одежду полуприлегающего силуэта со сквозной застежкой и отложным воротником.

**РОТОНДА** – (итал.) – дамская длинная накидка трапециевидного силуэта на подкладке, без застежки, с прорезями для рук. Летние ротонды имели небольшой стоячий воротник, зимние – отделялись мехом. Ротонда вошла в моду в начале 1870-х годов.

**РУЛО** – (фр.) – валик, оформленный плотным жгутом, который прикреплялся к подолу дамского платья в 1820–1830-е годы.

**РЯСНА (РЯСЫ, РЯСКИ)** – (русск.) – украшения (XI–XVII вв.), крепившиеся к женским головным уборам; изготавливались из золотых с эмалью деталей; в виде длинных подвесок из жемчуга и бисера с различными декоративными вставками

**САТИН** – (англ.) – хлопчатобумажная ткань, выработанная переплетением «точный атлас», которое чаще называется «сатиновым». При отделке сатины обычно мерсеризуются и каландрируются, им придается так называемая «серебристая» отделка.

**САФЬЯН** – (тюрк.) – мягкая кожа растительного дубления для верха обуви и галантерейных изделий; выделывалась из шкур овец и коз, окрашивалась в яркие цвета.

**СИНЕЛЬ** – (фр.) – буквально гусеница, фасонная нить из натурального или искусственного волокна, имеющая на поверхности ворс.

**СИТЕЦ** – (голланд.) – хлопчатобумажная ткань, вырабатываемая полотняным переплетением. Ситцы могут быть гладкокрашеными, с печатным рисунком; с мягкой или жесткой отделкой.

**СМОКИНГ** – (англ.) – вечерний нарядный пиджак, отделанный атласным шелком. Автором смокинга считается премьер-министр Великобритании Бенджамин

Дизраели, который носил специальный костюм для курения – шелковый халат с шалевым воротником и обшлагами, которые были выполнены из блестящего атласа.

**СПЕНСЕР** – (англ.) – короткая облегающая курточка с длинными втачными рукавами и застежкой спереди. Первоначально мужская, а затем и женская одежда, вошедшая в моду в конце XVIII столетия. Название получила по фамилии лорда Спенсера. В дамском костюме спенсер сохранялся на протяжении первых десятилетий XIX века, как жакет в дополнение к платью.

**СУТАЖ** – (фр.) – плетеный отделочный шнур, который образуется из двух прядей крученых хлопчатобумажных нитей. Оплетка может быть одноцветной и разноцветной.

**СЮРКО** – (фр.) – средневековая одежда, которую надевали поверх котт. Мужское сюрко было коротким, женское – длинным. Женское сюрко часто делали без рукавов. Самой изящной из таких женских одежд было «королевское сюрко». Оно сохранилось как официальная одежда королей до начала XVI века и было распространено по всей Европе. Возможно, что за основу покроя королевского сюрко была взята мавританская одежда «пелотос».

**СЮРТУК** – (фр.) – мужская верхняя приталенная одежда до линии колена; однобортная с застежкой на пуговицы; с отложным воротником. В России сюртук был известен в XVIII веке, но широкое распространение получил с 1810-х годов.

**ТАФТА** – (фр.) – термин, применяемый для тонких тканей, имеющих гладкую гляцевую поверхность; может вырабатываться с узорами или рубчиками на матовом фоне.

**ТАФЬЯ** – (тюрк.) – старинный русский мужской домашний головной убор в виде небольшой шапочки из бархата, сафьяна, сукна или парчи, украшенной жемчугом, серебряным или золотым шитьем.

**ТВИД** – (англ.) – шерстяная ткань обычно саржевого переплетения, напоминающая домотканую. Термин происходит от названия реки Tweed в Шотландии, на берегах

которой располагались текстильные предприятия, поставлявшие шерстяные ткани, получившие такое же название.

**ТЕРЛИК** – (тюрк.) – короткий приталенный мужской кафтан с короткими рукавами и центральной застежкой на шнурах с кистями. На Руси был известен с XV века. Идея русского кафтана использовалась славянофилами в 1840-е годы, а в середине XIX века к ней обращались при разработке новых придворных мундиров в «старинном вкусе».

**ТКАНЬ** – (русск.) – текстильное изделие, вырабатываемое путем переплетения взаимно перпендикулярных систем параллельно расположенных нитей – продольных, называемых основой и поперечных, называемых утком.

**ТОГА** – (лат.) – верхняя мужская драпированная одежда в древнем Риме. Она была символом свободы римских граждан. Рабы и иностранцы не имели права носить тогу. Тога имела форму полукружия или эллипса. Ее длина – 5,6 м, ширина не менее 2,5 м.

**ТОК** – (фр.) – дамский головной убор, обычно без полей. В европейском костюме известен с XVI века. В России появился на рубеже XVIII–XIX вв., как головной убор замужней женщины. Ток украшали в соответствии с его «историческими» названиями.

**ТРЕН** – (фр.) то же, что шлейф (нем.) – значительное удлинение юбки со стороны спинки в придворных и нарядных дамских туалетах.

**ТРИКОТАЖ** – (фр.) – текстильное полотно или изделие, получаемое из нитей одной системы путем изгибания их в петли и их взаимного переплетения.

**ТУРНЮР** – (фр.) – каркасная конструкция юбки, акцентирующая объем со стороны спинки ниже уровня линии талии, которая обеспечивала модный в 1870-е годы дамский силуэт с утрированной формой юбки. В России турнюр просуществовал почти два десятилетия, незначительно видоизменяясь по силуэту.

**ТЮРБАН** – (тюрк.) – головной убор замужних дам, состоящий из большого куска задрапированной тонкой ткани. Распространился в европейском костюме после

Египетских походов (1798–1801) Наполеона I. В России был особенно популярен в эпоху романтизма, как дополнение к бальному и нарядному дамскому туалету.

**УНИСЕКС** – (англ.) – термин, применяемый к одежде, которую могут носить как мужчины, так и женщины. Классическим примером стиля унисекс являются джинсы.

**УПЕЛЯНД** – (фр.) – верхняя одежда феодалов в эпоху позднего средневековья. В XIX веке встречается его стилизация в мужских домашних халатах на меху (шлафрок).

**ФАЦЦУОЛО** – (итал.) – нарядное покрывало, в котором венецианская невеста перед свадьбой посещала родственников своего жениха. Оно было выполнено из прозрачной ткани черного цвета.

**ФЕРОНЬЕРКА** – (фр.) – ювелирное украшение в виде цепочки или шнурка с драгоценным камнем, спускающимся на лоб. Известно с эпохи Возрождения. Термин предположительно происходит от названия портрета художника школы Леонардо – Дж. Антонио Больтраффио «La belle Ferronniere» (Лувр, Париж). Фероньерка вновь вошла в женскую моду в первой половине XIX века.

**ФЕСКА** – (русск.) – жесткая без полей мужская шапочка в форме усеченного конуса, обычно украшенная кисточкой. Название происходит от города Фес (Марокко). В России марокканские фески (красные с золотой кистью) были особенно популярны в мужском домашнем костюме в первой половине XIX века.

**ФЕРЯЗЬ (ФЕРЕЗЬ)** – (русск.) – старинная русская мужская и женская распашная неширокая одежда длиной до лодыжек, без воротника; мужская ферязь всегда была с длинными узкими рукавами, женская – с рукавами или без рукавов; застегивалась на пуговицы с накладными петлями или завязывалась декоративными шнурками.

**ФИБУЛА** – (лат.) – металлическая декоративная булавка, застежка, служащая для скрепления одежды; имела самые разные формы и отделки.

**ФИЖМЫ** – то же, что панье (франц.), фишбейн (нем. букв. – рыба кость, т.е. китовый ус). – маленькие плетеные корзиночки, закрепленные на талии по бокам,



для придания особой пышной формы дамской юбке. Появились в начале 1720-х годов в Англии. В России наибольшее распространение получили в середине XVIII столетия.

**ФЛАНЕЛЬ** – (англ.) – термин, применяемый для: 1) хлопчатобумажных тканей, относящихся к зимней подгруппе платьевой группы и вырабатываемых с двусторонним начесом; 2) тонкосуконных полушерстяных тканей с двусторонним начесом.

**ФРАК** – (англ.; франц.) – появился в первой половине XVIII века в Англии первоначально как мужская верхняя одежда для верховой езды. С 1760-х годов фрак распространился по всей Европе как один из первых элементов мужского городского костюма. Основным отличием фрака был облегающий силуэт, отложной воротник с лацканами, отсутствие полочек от линии талии и длинные фалды на спинке. Фрак изменял силуэт и покрой в XIX веке почти каждое десятилетие.

**ФРЕЗА** – (фр.) – плюсовый воротник из белой ткани, плотно прилегающий к шее, впервые встречается в испанском костюме эпохи ренессанса. Плюсовые воротники в Европе были модной отделкой как женского, так и мужского костюма до начала XVIII века. Фреза небольшого размера вновь появилась в женских костюмах первой четверти XIX века в период увлечения историческими прототипами. Эти воротнички изготавливались из кружевных оборок и получили название «бетси» в честь английской королевы Елизаветы I (1533–1603).

**ХАКИ** – (англ.) – термин, используемый обычно для характеристики цвета (цвет пыли), но также и для всех типов полевой формы одежды, используемой современными армиями во всем мире.

**ЦОККОЛИ** – (итал.) – венецианские подставки из дерева для женской уличной обуви. Цокколи присоединялись к обуви ремнями. Они были необходимы как защита от уличной грязи и для увеличения роста, когда возникла мода на очень крупные формы женского костюма в конце 80-х – начале 90-х годов XVI века.

**ШАНЖАН** – (фр.) – шелковая ткань, переливающаяся двумя цветами в зависимости от того, как падает свет. Эффект достигается применением нитей основы и утка, различающихся по цвету.

**ШЕЛК** – (русс.) – нити, являющиеся продуктом выделения шелкоотделительных желез животных. Промышленное значение имеет шелк гусениц тутового (более 90% общего объема производства натурального шелка) и дубового шелкопряда – тусса. Шелкопряд проходит в одном поколении четыре последовательные стадии развития: яйцо, гусеница, куколка, бабочка. Гусеница шелкопряда в конце периода своего развития выделяет коконную нить. Шелк-сырец – комплексная нить, получаемая при одновременной промышленной размотке нескольких коконов, в которой шелковины склеены серицином.

**ШЕМИЗЕТКА** – (фр.) – 1) женская нижняя рубашка, украшенная на груди и по низу рукавов. Надевалась под платье, демонстрируя отделку; 2) вставка, манишка или небольшая пелеринка к дамскому платью из легкой ткани или кружева.

**ШИКЕТАД** – (фр.) – декоративные разрезы на верхней одежде, сквозь которые была видна подкладка или отделочная ткань. В европейском костюме, как женском, так и мужском, известны с эпохи Возрождения. В стилизованном варианте встречались в дамском костюме периода историзма.

**ШИНТИЯН** – (араб.) – в мусульманском костюме женские шаровары из кисеи или шелка, скрепленные на поясе и по линии колена узкими тесемками. В европейском дамском костюме, как экстравагантный пример ориентализма, появились в конце XVIII века.

**ШИФОН** – (фр.) – термин, применяемый для очень тонкой прозрачной ткани из натурального или искусственного шелка полотняного переплетения.

**ШМИЗ** или **ШЕМИЗ** – (фр.) – 1) нижняя льняная рубашка, впервые появившаяся у франков в эпоху средневековья. С XIV века она была одновременно и бельем, и нижним платьем, как в мужском, так и в женском костюме; 2) в конце XVIII –

начале XIX вв. дамское платье в античном стиле, которое носили без корсетов и часто без белья.

**ШНИП** – (нем.) – Удлинение внизу передней части женского лифа, мыс треугольной формы, зрительно заужающий линию талии.

**ШТОФ** – (нем.) – шелковая ткань, относящаяся к подгруппе жаккардовых тканей из шелковых нитей.

**ШУБА** – (араб.) – верхняя меховая одежда (от арабского jubba) – название верхней одежды с длинными рукавами. Термин происходит из немецкого «шаубе» (перенятым из арабского) как средневековая мужская одежда на меху.

**ЭННЕН** – (фр.) – высокий конусообразный головной убор с длинной прозрачной вуалью, появившийся при бургундском дворе во второй половине XV века.

**ЭПОЛЬЕРЫ** – (фр.) – в дамском платье 1830–1840-х гг. – крылышки, как правило, обработанные зубчиками по краю (фестонами), располагавшиеся в верхней части оката рукава.

**ЭСКЛАВАЖ** (франц.) – в эпоху рококо женское украшение или ожерелье, плотно облегающее шею, обычно декорированное рюшами и бантами. В XIX веке эсклаважи, как элемент ретро, вернулись в моду.

## *Приложение 2. Основные выставки костюма в Санкт-Петербурге и Ленинграде<sup>251</sup>. 1829–2022*

Перечень выставок, основанный по типологическому принципу, состоит из четырех частей:

I. Всероссийские универсальные промышленные выставки<sup>252</sup>.

II. Выставки костюма в музеях и выставочных залах.

III. Тематические выставки костюма в Российском этнографическом музее, организованные кафедрой истории и теории искусства СПбГУПТД, и приуроченные к Международным научным конференциям «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии».

IV. Постоянные экспозиции и музейные фонды костюма в Санкт-Петербурге.

Выставки в пределах каждой части приводятся по хронологии. За названием выставки следует место ее экспонирования.

### **I. Всероссийские универсальные промышленные выставки**

**1829. «Первая Публичная выставка российских мануфактурных изделий». «Экспозиционная зала» в «новых Биржевых строениях», примыкающих к Южному пакгаузу на Стрелке Васильевского острова.**

326 участников от 33 губерний России представили свыше 4 000 экспонатов, сгруппированных по тематическим разделам: шерсть и шерстяные изделия; льняная и пеньковая пряжа и изделия из нее; кожа и сафьяны; шляпы; лакированные вещи. Специальный совет при Департаменте мануфактур и внутренней торговли присудил лучшим товарам 16 больших и 35 малых золотых

<sup>251</sup> Переименования города: с 1703 года – Санкт-Петербург; с 1914 года – Петроград; с 1924 года – Ленинград; с 1991 года – Санкт-Петербург.

<sup>252</sup> Всероссийские универсальные промышленные выставки именовались также мануфактурными (или мануфактурных изделий), а с 1882 года – художественно-промышленными.

медалей, 38 больших и 17 малых серебряных медалей, 82 публичные похвалы, а также 4 денежные премии. Важным результатом выставки стала демонстрация успехов зарождающейся отечественной промышленности.

**1833. «Третья Всероссийская выставка российских мануфактурных изделий». «Экспозиционная зала» в «новых Биржевых строениях», примыкающих к Южному пакгаузу на Стрелке Васильевского острова.**

Экспозицию составили 32 тематически сгруппированных раздела, представляющих изделия: льняные, полульняные и пеньковые; льняную и пеньковую пряжу и изделия из нее; шерсть и шерстяные изделия из козьего пуха; кожу и кожевенные изделия; шляпы пуховые, шелковые и соломенные; шелковые и полшелковые изделия; перчатки; хлопчатобумажные изделия высоких сортов; шали, шарфы и изделия терно; парчи.

**1839. «Пятая Всероссийская выставка российских мануфактурных изделий». «Экспозиционная зала» в «новых Биржевых строениях», примыкающих к Южному пакгаузу на Стрелке Васильевского острова.**

Экспонировались предметы прикладного искусства (ювелирные изделия, люстры, мебель), шерстяные, льняные и шелковые ткани и изделия из них; хлопчатобумажные ткани всех сортов, а также шали, парчи, шляпы.

**1849. «Девятая Всероссийская выставка российских мануфактурных изделий». «Экспозиционная зала» в «новых Биржевых строениях», примыкающих к Южному пакгаузу, и Южный пакгауз на Стрелке Васильевского острова.**

На выставке представлены образцы хлопчатобумажной промышленности (бумажная пряжа, тканые хлопчатобумажные, набивные и крашеные изделия) и производств тканей: шелковое (шелк, парча), шерстяное (шерсть, сукна, шерстяной бархат, гладкие шерстяные ткани, смешанные изделия, шали и платки), льняное и пеньковое (пряжа, льняные тканые изделия).

**1861. «Двенадцатая Всероссийская выставка российской мануфактурной промышленности». «Экспозиционная зала» в «новых Биржевых строениях», примыкающих к Южному пакгаузу, Южный пакгауз и временные павильоны на Стрелке Васильевского острова.**

В «Указателе...» выставки приведены 1018 экспонентов, представлявших 52 губернии и около 17 500 предметов<sup>253</sup>. Больше всего наград на выставке (189) присуждено по отделу текстильной индустрии, что свидетельствует о высоком уровне становления отрасли.

**1870. «Четырнадцатая Всероссийская мануфактурная выставка». Павильоны на территории Литейного Соляного городка, переустроенные по проекту зодчих Л.Ф. Фонтана, А.И. Стафиери и В.А. Гартмана.**

Впервые для знакомства с выставкой были приглашены представители зарубежных стран: Франции, Австрии, Пруссии, Швеции, Италии, Голландии. За время работы выставку посетили 318 611 человек (более 47% от числа жителей столицы), что свидетельствовало о значительном зрительском интересе. Наибольшее число наград вручено по текстильному отделу и отделу товаров питания. Важная роль в подготовке художественных кадров для индустрии отведена Петербургской рисовальной школе, также представленной на выставке.

**1902. «Первая Всероссийская Кустарно-промышленная выставка». Таврический дворец.**

Выставка проходила под августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны. Первый отдел – «Кустарные изделия» – подразделялся на 19 классов, из которых к 6 классу относились кожевенные и меховые изделия (в том числе обувь), к 7 классу – ковры, сукна, валеные изделия (обувь, кошмы, войлоки, шляпы), к 8 классу – льно-пенько-

---

<sup>253</sup> См.: Указатель С.-Петербургской выставки русских мануфактурных произведений 1861 г. – СПб., 1861. – 168 с., однако, согласно сведениям М.Я Киттары, их было больше. См.: Обозрение Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года / Сост. М.Я. Киттары. – СПб.: Издание А.Г. Шевелкина, 1861. С. 325.

бумаго-шелкоткацкие изделия (холст, полотно, сарпинка, бархат, атлас, ленты), к 9 классу – кружева, вышивки, золотошвейные изделия.

**1902–1903. «Первая международная выставка исторических и современных костюмов». Таврический дворец.**

Выставка проходила под августейшим покровительством Ее императорского высочества Великой Княгини Ксении Александровны. Участники: Россия, Германия, Франция, Швеция, Австрия, Сербия, Румыния, Персия, Абиссиния и Индокитай. Два больших раздела составляли исторические костюмы и современная одежда. Россию представляли Архангельская, Олонецкая, Вологодская, Петербургская, Новгородская и Московская губернии. Из признанных иностранных кутюрье участниками были фирмы Поля Пуаре (Paul Poiret), Чарльза Редферна (Charles E. Redfern), сестер Калло (Callot Sœurs) и др. Современную моду представляла Надежда Ламанова. Из экзотических экспонатов особое внимание привлекали костюмы индокитайских обывателей, манекены тропических дикарей и папуасов, а также манекены бомбейских рыбаков и рыбачек из коллекции братьев Хате.

**1903–1904. «Международная научно-промышленная выставка “Детский мир”». Таврический дворец.**

Выставка проходила под покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны. Экспозиция включала исторические и современные детские костюмы, а основное внимание уделялось детской игрушке.

**1913. «Вторая Всероссийская Кустарная выставка». Здание гербария Ботанического сада с пристроенными к нему двумя деревянными отапливаемыми павильонами.**

Выставка проходившая под покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны, включала шесть тысяч участников со всей России, предоставивших свои изделия по 13 отраслям: иконопись, ткачество, ковровое и гончарное дело, металлические изделия, соломоплетение, кружевная промышленность, промыслы: набоечный,

игрушечный, вышивальный, золотошвейный, мебельный, камнеобрабатывающий кустарный промысел на Урале.

## **II. Выставки костюма в музеях и выставочных залах**

### **1911. Выставка кукол. Библиотека Императорской академии художеств.**

Экспонировались куклы в русских и иностранных костюмах с древнейших времен до 1911 года – работы московских, курских и др. кустарей. Часть экспозиции составила коллекция мусульманских театральных кукол.

### **1923. «Выставка кружев, зеркал, мушечниц, табакерок, перстней и часов XVII–XVIII веков». Государственный Эрмитаж. Павильонный зал Малого Эрмитажа.**

В 24 витринах разных форм экспонировались шали, мантильи, воротники, манжеты, зонтик, образцы кружев разного плетения из Франции, Италии, Фландрии с выделением отдельных регионов.

### **1924. «Выставка сувениров и предметов быта». Дворец-музей «Павловск» (северный квадратный корпус).**

Экспозицию составляли музейные предметы, включающие костюмы Павла I и Александра I. Размещалась выставка в большом зале и трех примыкавших к нему комнатах, до революции принадлежавших великой княгине Ольге Константиновне. Автор экспозиции – помощник хранителя Павловского дворца-музея, художник и историк искусства В.М. Конашевич.

### **1936. «Художники советского театра (1917–1935)». Государственный Русский музей.**

В выставке участвовали 99 художников, экспонировавших 1816 произведений (макеты, эскизы декораций и костюмов, куклы). Особенность многих театральных костюмов состояла в том, что это были экспонаты, перешитые из придворных и светских костюмов периода Российской империи, после революции изъятых из дворцов и особняков.



**1950. «Выставка работ ленинградских художников в промышленности и декоративно-прикладном искусстве». Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ)<sup>254</sup>, ЛЕНИЗО.**

В экспозиции представлены художественные ткани и их проекты; модели женской одежды А.И. Коноваловой и Р.И. Чистяковой; костюмы по моделям Е.И. Стуловой; халаты, пижамы, нижнее белье; лыжный и купальный костюмы; модели шляп. Костюмы выполнены в Ателье мод Главтрикотажа.

**1954. «Прикладное искусство конца XIX – начала XX века». Государственный Эрмитаж.**

Часть экспозиции представляли ткани европейского и российского производства, австрийское кружево, шляпа и берет В. Бертрана (W. Bertrand), платье мастеров, позиционировавшихся как петербургские: А. Бризака (A. Brisac), А. Гиндус (Gindus), Н. Ламановой, Ж. Флорана (J. Florand), а также костюмы французских модных домов: Ворта (Worth), Дойета (Dœuillet), Дузе (Douzet), сестер Калло (Callot Sœurs), Пакена (Paquin), П. Пуаре (P. Poiret), Шерюи (Cheruit).

**1959. «Костюм и портрет XVIII–XIX веков». Дворец-музей «Павловск».**

Первая выставка в СССР, посвященная дворянскому быту как культурно-историческому явлению. Экспозиция была построена А.М. Кучумовым и И.М. Гуревичем по хронологическому принципу. Предметы одежды представлены в основном из гардеробов членов царской семьи от Петра I до Николая II. Важная особенность экспонатов состояла не в представлении истории костюма, а в их принадлежности известным историческим лицам.

**1961–1963. «Костюм в России XVIII – начала XX века».**

**Государственный Эрмитаж, Николаевский зал Зимнего дворца.**

Выставка включала 105 исторических костюмов из собрания Эрмитажа, отражавших эволюцию силуэта и мастерство исполнения портных.

---

<sup>254</sup> С 1932 года – Ленинградский Союз советских художников» (ЛССХ); с 1943 года – Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ); с 1959 года – Ленинградское отделение Союза художников РСФСР (ЛОСХ); с 1968 г. – Ленинградская организация Союза художников РСФСР (ЛОСХ); с 1989 года – Ленинградский Союз художников» (ЛСХ); с 1991 года – Санкт-Петербургский Союз художников» (СПБСХ).

**1970. «Западноевропейские веера XVIII – начала XIX века».**  
**Государственный Эрмитаж.**

В экспозиции представлен 71 веер, поступивший в собрание Государственного Эрмитажа за последние полвека.

**1974. «Костюм в России XXIII – начала XX века».** Государственный Эрмитаж, Гербовый зал Зимнего дворца.

Около ста представленных в экспозиции комплектов мужского и женского костюма из коллекции отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа отражали развитие моды на протяжении двух столетий. Сопровождающий выставку каталог содержит множество редких фотографий исторических костюмов.

**1981. «Шарфы и шали русской работы первой половины XIX века».**  
**Государственный Эрмитаж.**

Впервые представлена крупная коллекция работ (23 экспоната) крепостных мастеров, исполненных в технике уникального двустороннего ткачества.

**1985. Выставка модельеров Ленинградского Дома моделей одежды (ЛДМО) Ирины Блау и Аллы Григорьевой. Ленинградская организация Союза художников РСФСР (ЛОСХ), Голубая гостиная.**

Костюмы, представленные в экспозиции, отвечали статусу произведений декоративно-прикладного искусства и одновременно соответствовали современным тенденциям моды, что инициировало прием их авторов в члены ЛОСХ.

**1987. «Народные мастера».** Ленинградская организация Союза художников РСФСР (ЛОСХ).

Представленные работы, за исключением вязаных изделий мастеров Псковской области, не отличались региональными особенностями. Платки и покрывала демонстрировали ажурное вязание.

**1987. «28 лет творчества Ива Сен-Лорана (1958–1986)».**

**Государственный Эрмитаж, Георгиевский зал Зимнего дворца.**

Объединившая 200 экспонатов из собрания коллекций разных лет Ива Сен-Лорана (Yves Saint Laurent) первая fashion-выставка зарубежного кутюрье продолжалась около полутора месяцев, вызвав небывалый ажиотаж зрителей.

**1989. «Ив Сен-Лоран и театр». Государственный музей этнографии народов СССР, Мраморный зал.**

Идея выставки принадлежала Ленинградскому государственному музею театрального и музыкального искусства. В Ленинград выставка прибыла после экспонирования в Нью-Йорке, Лондоне и Париже. Экспозиция включала эскизы костюмов и декораций Ива Сен-Лорана к разным спектаклям и готовые модели костюмов для театра.

**1992–1993. «ГардерОП». Центральный выставочный зал «Манеж».**

В экспозиции представлены маскарадные и карнавальные костюмы, созданные современными отечественными и зарубежными живописцами, графиками, скульпторами и модельерами, в том числе модельером Т.В. Парфеновой. Отдельный раздел посвящен истории костюма и российских карнавалов. Экспонаты предоставили Российский этнографический музей, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, Музей истории Санкт-Петербурга, Музей семьи Бенуа, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Государственная Публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина.

**1993. «Памятники русской старины». Государственный Эрмитаж.**

Выставка впервые знакомит с результатами выявления и сбора памятников русского искусства XIV–XIX веков Отделом истории русской культуры Государственного Эрмитажа. В экспозиции представлено свыше 400 экспонатов. Отдельный раздел выставки посвящен русскому народному костюму, представившему многообразие костюмных комплексов.

**1993. «Костюм серебряного века в России. 1890–1914». Государственный Эрмитаж, Александровский зал.**

Основной состав выставки представили 30 вечерних туалетов, принадлежавших членам императорской фамилии и представителям высшего света столицы Российской империи этого периода.

**1994. «Николай и Александра. Двор последних русских императоров». Государственный Эрмитаж.**

Основу экспозиции составили личные вещи императорской фамилии из собраний Зимнего дворца и музея-заповедника «Царское Село». Также экспонировалось свыше 600 предметов, в число которых входили живописные, акварельные и гравированные портреты членов царской семьи и государственных деятелей конца XIX – начала XX века, а также образцы русского и европейского декоративно-прикладного искусства.

**1994. «Веера. Второе дыхание». Российский этнографический музей.**

Наряду с широким разнообразием типов вееров на выставке были представлены реставрационные процессы по восстановлению этого дамского аксессуара.

**1996. «Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820–1890-е годы». Государственный Эрмитаж.**

Одна из первых отечественных выставок, прослеживающих развитие исторического костюма в процессе эволюции стиля в декоративно-прикладном искусстве. Ретроспективный взгляд на историю моды продемонстрировал процесс формирования русского костюма привилегированных сословий под воздействием европейского направления моды с одновременным сохранением определенного национального своеобразия.

**1997. «Возвращение веера». Российский этнографический музей.**

Выставка (третья из серии выставок Российского этнографического музея, посвященных искусству веера) представляла 70 вееров периода XVIII–XX веков (38 французских, 27 русских, 3 испанских и 2 итальянских), отреставрированных Еленой Петровной Янковской.

**2000. «Законодатель европейской моды Чарльз Ворт и работы его фирмы в собрании Эрмитажа». Государственный Эрмитаж. Ротонда и Арапский зал Зимнего дворца.**

Выставка дамских костюмов второй половины XIX века приурочена к 175-летию парижского модельера Чарльза Фредерика Ворта (Charles Frederick Worth) – автора костюмов трех русских императриц: Марии Александровны, Марии Федоровны, Александры Федоровны, созданных кутюрье с учетом существующих тенденций ретроспективной моды. Многие из представленных моделей экспонировались впервые.

**2000. «Память тела. Нижнее белье советской эпохи». Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Невская куртина Петропавловской крепости.**

Основу выставки составили предметы нижнего белья, бытовавшие в Советской России и СССР, из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга, частных коллекций Ю. Демиденко (Санкт-Петербург) и А. Петлюры (Москва). Экспозицию дополнили материалы из собрания Российской Национальной библиотеки и частных петербургских архивов, редкие образцы рекламы белья, плакаты, фотографии и графика известных советских художников.

**2002. «Русский модельер Надежда Ламанова (1861–1941)». Государственный Эрмитаж.**

Экспозиция включала 14 моделей из мастерской Надежды Петровны Ламановой (1861–1941) периода 1890–1920-х годов. Большая их часть принадлежала последней императрице Александре Федоровне.

**2004. «Ленинград 1980-е. Последнее дефиле». Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Невская куртина Петропавловской крепости.**

Экспозиция явилась продолжением Выставки новых поступлений Государственного музея истории Санкт-Петербурга, состоявшейся весной 2004 года. Экспонировались работы художников Ленинградского Дома моделей трикотажных изделий 1980-х годов и Ленинградского Дома моделей одежды – Н. Меликовой, Л. Нефедовой, Г. Светличной, С. Чельшевой из коллекций «Диско»,

«Космос», «Эрмитаж», «Кремль», «Английская охота», «Масленица», «Новгородская икона» и др. Часть экспонатов в 2004 году поступила на постоянное хранение в Государственный музей истории Санкт-Петербурга из Ленинградского Дома моделей одежды, созданного в 1944 году. Вплоть до конца 1980-х годов он оказывал существенное влияние на вкусы и стиль одежды ленинградцев.

**2004. «Из века в век...». ГМЗ «Павловск».**

Художники-модельеры Виталий Кураков и Татьяна Короткова представили на выставке коллекцию, посвященную Петровской эпохе. Источником их вдохновения стал мужской костюм XVIII века. Особенностью коллекции стало решение художников воплотить в трикотаже сложные по конструкции костюмы. Специально созданный жаккардовый рисунок, кружевная тесьма цвета старого золота, а также жабо и стилизованные шляпы-треуголки дополнили сложившийся современный образ.

**2005. «Выставка Ларисы и Павла Ткаченко». Выставочный центр Санкт-Петербургского Союза художников (СПБСХ).**

Представлены авторские модели, выполненных их трикотажа с деревянными, кожаными и металлическими украшениями за двадцать лет совместной работы, в которых супруги Ткаченко воплотили собственный пластический образ костюма с применением различных средств выразительности.

**2005. «Ремесло и мода в Венеции XIII-XVIII веков». Государственный Русский музей, Михайловский (Инженерный) замок.**

Выставка организована Институтом внешней торговли Италии и Ассоциацией мастеров обувного дела Бренцы в рамках специальной программы по продвижению «Made in Italy» на российском рынке в 2005–2006 годах. Более 300 экспонатов представляли эволюцию предметов моды Венецианской Республики XIII до XVIII столетий: ткани, костюмы, обувь, оборудование, инструменты, кружева и драгоценные ткани, шляпы, очки, документы и картины, изображающие старинные «ремесла» обувщиков, портных, ткачей и представителей других цехов Венецианской Республики. Обзор истории итальянской моды дополнили документальные материалы.

### **2007. «Краски Китая». Российский этнографический музей.**

Экспозицию выставки, составленную этнографами из провинции Юньнань, представляли свыше восьмисот предметов образцов традиционного китайского костюма, украшения, изделия из текстиля, батик, вышивки, оттиски с камня, живопись, скульптура – все, что знакомило посетителей музея с этнической культурой Китая и его богатейшей историей.

### **2007. «Славяне Европы и народы России». Российский этнографический музей.**

Экспозиция посвящалась 140-летию первой Всероссийской этнографической выставки, проходившей в Москве в 1867 году. Представленные костюмы и предметы быта народов Российской империи XIX века и зарубежных славян (впервые после более чем столетнего перерыва) показывали преемственность исторических и культурных ценностей славянских народов.

### **2009. «Картина, стиль, мода». Государственный Русский музей, Корпус Бенуа.**

Выставка включала свыше 600 экспонатов (более 300 произведений живописи и графики, около 200 предметов декоративно-прикладного искусства), охватывающих временной период от петровской эпохи до начала XX века. Идея выставки заключалась в показе моды во взаимосвязи с изобразительным искусством того же периода. В состав экспозиции входили портреты и произведения жанровой живописи, платья и костюмы, мундиры и парики, мебель и предметы быта, витражи и образцы оружия, эскизы шляпок и тканей, афиши и вывески. Наряду с Государственным Русским музеем в выставке участвовали ГМЗ «Петергоф», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Государственный мемориальный музей А.В. Суворова. Впервые в таком количестве экспонировались предметы из частных коллекций П. Новбари, Н. Костригиной, В. Сарапаса, М. Сулова и др. Выставку сопровождала специально подготовленная мультимедийная программа «Мода как искусство», а

модельер Т. Парфенова создала специально для нее двенадцатифигурную инсталляцию «Мода–2009».

**2010. «От мини до макси. Мода 1960-х годов». Центральный выставочный зал «Манеж».**

На выставке представлена коллекция костюмов эпохи «оттепели» из Фонда Александра Васильева. Среди экспонатов – модели нового молодежного направления в моде и работы двух зарубежных модельеров русского происхождения – Ирэн Голицыной и Олега Кассини-Лоевского, автора более трехсот платьев, созданных для Жаклин Кеннеди.

**2010. «В поисках утраченного времени». Санкт-Петербургский союз художников» (СПбСХ).**

Выставка посвящалась памяти художника-модельера Виталия Куракова, источником вдохновения которого всегда оставался Санкт-Петербург. Наряду с трикотажными моделями художника экспозиция включала эскизы запланированных им коллекций и его художественные произведения в бронзе, дополняющие образ костюма.

**2010–2011. «Веера взмах». Российский этнографический музей.**

На выставке, приуроченной к тридцатилетию реставрационной деятельности Елены Петровны Янковской, экспонировалось свыше восьмидесяти отреставрированных ею вееров.

**2011. «Архитектура платья». Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Петропавловская крепость, Иоанновский рavelин.**

На выставке представлены экспонаты из частной коллекции Антона Приймака: это старинные корсеты, кринолины и турнюры 1880 – 1930-х годов. Кроме этого, различные аксессуары, рекламная продукция, иллюстрации и выдержки из модных журналов XIX – начала XX века помогут более полно представить изысканный туалет светской дамы того времени. Экспозиция ориентирована на специалистов в области моды – историков, дизайнеров, художников, костюмеров, а также на широкий круг зрителей, интересующихся историей костюма.



**2011. «Мария Каллас навсегда...» Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

В экспозиции передвижной выставки, с 1993 года демонстрировавшейся в мировых столицах от Токио до Парижа и от Мехико до Нью-Йорка, представлено полное собрание вечерних нарядов, сценических костюмов, личных вещей и документальных материалов великой оперной певицы.

**2011. «Ленинград. 60–70: феномены двух десятилетий». Галерея искусств «KGallery».**

Выставочный проект, реализуемый при поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга в рамках года «Россия – Италия 2011», представлял программу международной недели моды в Санкт-Петербурге «Aurora Fashion Week». Проект объединил изделия Ленинградского дома моделей одежды, фотографии, кинохронику, бытовые предметы 1960–1970-х годов, а также произведения изобразительного искусства из коллекции «KGallery» и частных собраний Санкт-Петербурга.

**2011. «Мода 1980-х годов». Музей современного искусства «Эрарта».**

Выставка из коллекции историка моды Александра Васильева объединила свыше 50 моделей одежды и аксессуаров известных зарубежных модных домов: Шанель (Chanel), Тьерри Мюглер (Thierry Mugler), Иссей Мияки (Issey Miyake), Кристиан Диор (Christian Dior), Нина Риччи (Nina Ricci), Жан Поль Готье (Jean Paul Gaultier), Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto) и др.

**2012. «Мода за железным занавесом. Из гардероба звезд советской эпохи. Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Коллекция из Фонда Александра Васильева представила экспозицию винтажных нарядов из личного гардероба знаменитых звезд советской эпохи: Людмилы Гурченко, Ольги Лепешинской, Галины Улановой, Майи Плисецкой, Клары Лучко, Лидии Смирновой, Натальи Фатеевой, Татьяны Шмыги и др., а также аксессуары,

обувь, образцы советской парфюмерии, иллюстрации журналов мод и фотографии советского периода.

**2012. «Вячеслав Зайцев. Полвека в моде». Музей современного искусства «Эрарта».**

На выставке представлено свыше 50 моделей из знаменитых коллекций модельера Вячеслава Зайцева «Русские сезоны в Париже» (1988), «Тайна гармонии» (2000), «Ожидание перемен» (2007) и др., а также авторские фотографии и произведения живописи модельера.

**2012. «И флер от шляпы отвернув...». Музей-усадьба Г.Р. Державина, филиал Всероссийского музея А.С. Пушкина.**

Организатор и создатель выставки – модельер Марина Седова – представила собственные модели шляп в стилистике XVIII–XIX веков, а также отечественные и зарубежные головные уборы из ее личной коллекции.

**2013. «Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVIII – начало XX века». Государственный Эрмитаж.**

Выставка подготовлена совместными усилиями Государственного архива Российской Федерации и ведущих музеев и архивов России. Экспозиция представляла все этапы эволюции моды в Российской империи, напрямую связанные с восхождением на престол новых императриц. Каждому этапу на выставке посвящен отдельный раздел, раскрывающий особенности влияния того или иного исторического периода на формирование и эволюцию придворного костюма.

**2013–2014. «Карнавал героев Достоевского». Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского.**

В экспозиции представлены костюмы театрального художника Ники Велегжаниновой к уличным спектаклям ФМД-Театра (Театра Музея Достоевского), выполненные в соответствии с ремарками из произведений Ф.М. Достоевского, а также костюмы известных персонажей Достоевского в исполнении знаменитых театральных актеров XX века (И. Смокуновского, А. Фрейндлих, О. Борисова и др.). Особое место в экспозиции отведено

стилизованному шкафу с вешалками (около 300), собранными сотрудником Мариинского театра Е.В. Петровой.

**2013–2014. «Стиль на сцене. Искусство элегантности». Музей музыки в Шереметевском дворце, филиале Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Экспозиция, состоявшая из 216 экспонатов, объединила 85 театральных костюмов и концертных платьев высокой моды, а также более 130 эскизов костюмов к сценическим постановкам. Модели театральных костюмов принадлежали авторству итальянских мастеров высокой моды: Армани (Armani), Балестра (Balestra), Бьяджотти (Biagiotti), Капуччи (Capucci), Фенди (Fendi), Ферретти (Ferretti), Миссони (Missoni), Валентино (Valentino) и Версаче (Versace).

**2013–2014. «Образы народов России. (К 400-летию Дома Романовых)». Российский этнографический музей.**

Выставка, посвященная 400-летию Дома Романовых, явилась данью памяти императорской семьи, принимавшей участие в создании Этнографического отдела Русского музея – ныне Российского этнографического музея. В экспозиции представлены 74 фарфоровые статуэтки из серии «Народности России», заказ которой на Императорском фарфоровом заводе инициировал лично Николай II в 1907 году, и 56 костюмных комплексов, соотносящихся с фарфоровыми образами, из собрания Российского этнографического музея и Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого, Таким образом, через искусство фарфора и костюма музею в год 400-летия Дома Романовых удалось продемонстрировать этническое разнообразие российских народностей и богатство их культуры

**2014. «При Дворе российских императоров. Костюм XVIII – начала XX века в собрании Эрмитажа». Государственный Эрмитаж. Николаевский зал, Аванзал, Восточная галерея Зимнего дворца, Гербовый и Концертный залы.**

Масштабная выставка, широко представляя образ Русского императорского двора современному зрителю, отражала богатство духовной, художественной и общественной жизни русского придворного общества, смену вкусов, стилей и

моды на протяжении XVIII – начала XX столетий. Экспозиция объединяла живопись, графику, мебель, дворцовое серебро, иконы, ордена, церемониальное оружие и роскошные наряды: костюмы и аксессуары, принадлежавшие членам царской фамилии, в том числе – мундиры императоров Петра I, Петра II, мундирные платья Екатерины II, туалеты последних русских императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны, выполненные такими мастерами высокой моды как Ч. Ворт (Ch. Worth), А. Бризак (A. Brisac) и Н. Ламанова. Экспозицию расширили экспозицию церемониальные, бальные, вечерние и повседневные костюмы придворных. Многие экспонаты показывались впервые.

**2014. «Высочайшего Двора служители: ливрейный костюм конца XIX – начала XX века в собрании Эрмитажа». Государственный Эрмитаж, Арапский зал и Ротонда Зимнего дворца.**

На выставке экспонировались около 250 костюмов и аксессуаров из собрания ливрейного платья Русского двора конца XIX – начала XX века, принадлежащих Государственному Эрмитажу. Экспозицию дополнили документы и фотографии из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, Российского государственного исторического архива и нескольких личных архивов потомков придворных служителей из Санкт-Петербурга и Ставрополя.

**2014. «Во всех ты, душенька, нарядах хороша...». Государственный Русский музей, Корпус Бенуа.**

Впервые женский народный костюм как явление крестьянской жизни и яркий пласт городской и посадской культуры предстал на отдельной выставке, призванной показать его как феномен отечественной художественной культуры, отражающий языческое славянство и Древнюю Русь, элементы костюма которой сохранялись в народной одежде вплоть до XX века. Основу экспозиции составили 50 комплексов праздничных костюмов (свыше 400 изделий) из собрания Государственного Русского музея. Изначально они принадлежали жительницам Европейской России. Единичные экспонаты представляли мужской и детский костюм. Дополняли эти изделия произведения отечественных живописцев Д.Г. Левицкого, К.Б. Венига,

Ф.А. Малявина и др., изображавших в своих произведениях персонажей в женском костюме.

**2014. «Гламур 80-х». Торгово-развлекательный центр «Питерлэнд».**

Выставка из Фонда Александра Васильева представляла экспозицию женских нарядных платьев в стиле 1980-х годов.

**2014. «Лариса и Павел Ткаченко». Государственный комплекс Дворец Конгрессов (Константиновский дворец).**

Выставка, организованная в рамках проекта «Современные художники России», представляла авторские коллекции костюма художников-модельеров Ларисы и Павла Ткаченко и их живописные полотна, иллюстрирующие истоки творческого вдохновения известных петербургских модельеров.

**2014. «Возвращение веера». ГМЗ «Царское Село», Zubовский флигель Екатерининского дворца.**

В экспозиции представлена собственная коллекция вееров, включающая более 100 предметов. В собрании музея находятся изделия западноевропейской, восточной и русской работы, среди которых произведения веерного искусства XVIII века из исторической коллекции, экспонаты XIX – первой половины XX века, собранные на протяжении последних лет. «Веерную» часть экспозиции дополняли женские платья и аксессуары соответствующих эпох, а также произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства.

**2015. «Шляпы в XXI веке». Музей современного искусства «Эрарта».**

Выставка, организованная специально для российских ценителей высокой моды, представляла творчество Филипа Трейси (Philip Treacy) – знаменитого британского дизайнера шляп, который в своих работах экспериментировал с формами, отделкой и цветовой палитрой. В качестве материала Трейси использовал искусственные и живые цветы, перья, различные растения, пластик, металл, текстиль, мех, электроприборы и т.д. Свыше ста уникальных головных уборов, представленных в экспозиции, принадлежали монархам и звездам шоу-бизнеса.

**2016. «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже». Государственный Эрмитаж, Манеж Малого Эрмитажа.**

Выставка включала более 100 костюмов из разных коллекций, созданных за последние тридцать лет творчества известного российского модельера в московском Доме моды «Слава Зайцев», и его графические эскизы 1960-х годов. Экспозиция размещалась в новом пространстве Малого Эрмитажа, спроектированном современным голландским архитектором Ремом Колхасом, став первой оригинальной экспозицией «Кунстхалле» – отдельного выставочного зала в музее.

**2016. «Искусство костюма в кино. Строгий стиль». Музей-усадьба Г.Р. Державина, филиал Всероссийского музея А.С. Пушкина.**

Выставка, проходившая в рамках Года российского кино, представляла модели, эскизы костюмов, аксессуары и фотографии из частной коллекции Анны Некрасовой – художника по костюмам, члена Союза художников и Союза кинематографистов России, а также Ольги и Егора Некрасовых – молодых представителей фотоискусства. Часть предметов и костюмов ранее экспонировалась в составе различных выставочных проектов, часть показывалась впервые. Выставка позволила ознакомиться с художественным проектированием исторических объектов в кинопроизводстве и с их сложной реконструкцией.

**2016. «Музыка и кино». «Ленинград Центр», шоу-пространство.**

Выставка, приуроченная к Году российского кино, посвящалась 80-летию советского фильма «Цирк», вошедшего в золотую коллекцию мировых мюзиклов. Она представляла собой совместный проект первого в мире лицензионного издания легендарного американского журнала о кино «The Hollywood Reporter. Российское издание» и шоу-пространства «Ленинград Центра». Экспозиция включала афиши и редкие фотоархивы двенадцати кинокартин, журналы «Экран», звуковые и видеоинсталляции, а также оригинальные костюмы, созданные для кинофильмов и ранее не доступные широкой публике.

**2016. «Сумочки всех стран, соединяйтесь!» Киноконцерт «Ленфильм».**

Выставка состояла из винтажных дамских сумочек европейских фирм, созданных из разнообразных материалов с применением различных техник. Основу экспозиции составили женские сумки из собрания петербургского художника и коллекционера Анастасии Андрее. Их дополнили сумочки из собрания киностудии «Ленфильм», а также женские костюмы и аксессуары.

**2016. «“Матильда”. Костюм к фильму Алексея Учителя». ГМЗ «Царское Село».**

Экспозицию выставки составили около 70 предметов гардероба, созданных петербургскими художниками Надеждой Васильевой и Ольгой Михайловой к художественному фильму «Матильда». Они включали вечерние и бальные платья, парадные и военные мундиры, а также аксессуары, исполненные на основе исторических образцов конца XIX – начала XX века.

**2016–2017. «Как одевался Великий немой». ГМЗ «Петергоф».**

Выставка представляла свыше 70 костюмов и аксессуаров конца XIX – начала XX века из собрания петербургского коллекционера Натальи Костригиной. Гардероб условной петербургской модницы был подобран под влиянием визуальных образов актрис немого кино: Софьи Гославской, Веры Каралли, Веры Холодной. Передвигаясь по экспозиции, актриса в том или ином костюме в соответствии с сюжетом как бы принимала гостей и наносила визиты, демонстрируя таким образом костюмы и аксессуары, верхнюю одежду, вечерние и свадебные платья.

**2016–2017. «Генезис». Музей современного искусства «Эрарта».**

Экспозиция представляла около 100 пар обуви от ведущих современных дизайнеров: Захи Хадид (Zaha Hadid), Кензо Такады (Kenzo Takada), Омара Переза (Omar Angel Perez), Сильвии Фадо (Silvia Fado), Джузеппе Занотти (Giuseppe Zanotti), Норитаки Татеханы (Noritaka Tatehana) и др. Туфли с драгоценными камнями и на платформах из древесины кипариса; босоножки, напечатанные на 3D-принтере; каблуки в шипах и бисере; неожиданные решения и невероятные формы демонстрировали феерию дизайнерской фантазии. Экспонаты располагались в разных зонах, соответствующих той или иной дизайнерской идее.

**2016–2017. «Восхитительный мир Феллини». Музей современного искусства «Эрарта».**

Эстетикой кинокартин Федерико Феллини вдохновлялись многие крупные модельеры: Москино (Moschino), Жан Поль Готье (Jean Paul Gaultier), Дольче и Габбана (Dolce&Gabbana) и др. Выставка объединила свыше 50 костюмов культовых кинообразов Феллини: от «Сладкой жизни» до «Амаркорда», а также backstage-фотографии, киноафиши и декорации к известным фильмам.

**2016–2017. «Мариано Фортунни – волшебник из Венеции. Коллекционер. Художник. Кутюрье». Государственный Эрмитаж, Главный штаб.**

Впервые в России столь полно экспонировалось наследие одного из великих дизайнеров первой половины XX века – Мариано Фортунни (Mariano Fortuny). В экспозиции представлены его уникальные платья «дельфос», театральные работы, а также незначительная часть исторической коллекции М. Фортунни из собрания его венецианского музея. В качестве исторических параллелей наследию М. Фортунни показаны итальянские средневековые и ренессансные ткани, коптские ткани, античная скульптура и восточная керамика из собрания Эрмитажа.

**2017. «Под одеждой». Музей современного искусства «Эрарта».**

Выставка, включавшая 154 экспоната из зарубежных коллекций, представляла ретроспективу женского и мужского нижнего белья от XVIII до начала XXI века. Из собрания лондонского Музея Виктории и Альберта в экспозиции были представлены каркасные конструкции: фижмы, кринолины, корсеты; а также negligee, пеньюары и другие предметы этого ассортимента.

**2017. «Маноло Бланик. Обувь как искусство». Государственный Эрмитаж, Главный штаб.**

На выставке экспонировалось более 200 моделей и 30 авторских рисунков работы итальянского дизайнера обуви Маноло Бланика (Manolo Blahnik), созданных за 45 лет работы в этой области. Экспозицию составили шесть секций: «Природа», «Гала», «Сердце», «Искусство и архитектура», «Материалы», «География». Секция «Сердце» посвящена важным для дизайнера личностям: стилисту Анне Пьяджи, фотографу Сесилу Битону, певице Рианне, кинозвезде Брижит Бардо и



легендарному полководцу Александру Македонскому. Секция «Гала» представляла образцы обуви из редких материалов, а также туфли, созданные Блаником для фильма «Мария-Антуанетта». Секция «Материалы» демонстрировала процесс создания туфель и образцы материалов, из которых они выполнены: кожу, разные виды тканей (атлас, тафта, парча, бархат, твид и др.), кружево. Секция «Искусство и архитектура» объединяла модели и рисунки, созданные под влиянием образов архитектуры, кино, живописи Ф. Сурбарана, Ф. Гойи, А. Матисса, П. Пикассо, М. Ротко, П. Мондриана и А. Колдера.

**2017. «Эрмитажная энциклопедия текстиля. История». – Государственный Эрмитаж, Георгиевский и Пикетный залы.**

**«Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация». – Государственный Эрмитаж, Гербовый зал.**

Две одновременно открывшиеся выставки, проведенные при поддержке французской многонациональной корпорации и конгломерата LVMH связаны с 80-летием Лаборатории научной реставрации тканей и приурочены к конгрессу Международного общества изучения старинных тканей. Экспозиция выставки «Эрмитажная энциклопедия текстиля. История» впервые представляла текстильные коллекции Эрмитажа во всем их многообразии от первобытных образцов до тканей XX века, включая Восток. Истории реставрации и консервации тканей посвящалась вторая экспозиция, организованная в Гербовом зале.

**2017. «Маяковский “haute couture”»: искусство одеваться». Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.**

Выставка, организованная Государственным музеем В.В. Маяковского (Москва), освещала жизнь и творчество поэта через его быт, одежду, аксессуары. Мир вещей Владимира Маяковского, сохраненный в мемориальных предметах и запечатленный в фотографиях, кино и произведениях живописи, представлял собой концентрированное свидетельство материальной культуры пред- и постреволюционной эпохи.

**2017. «Золотые 20-е в Париже». Arts Square Gallery.**

Выставка представляла коллекцию исторического костюма 1920-х годов, принадлежавшую графине Кристиане Шади-Брешар – современному французскому коллекционеру, искусствоведа, историку моды, эксперту предметов декоративно-прикладного искусства. Атмосферу ар деко дополняли также многочисленные аксессуары.

**2017. «Искусство, в котором мы живем». Санкт-Петербургский Дом национальностей.**

Экспозиция представляла коллекции чувашского народного костюма, созданные заслуженным работником культуры Чувашской Республики Ириной Шоновой, а также современные образцы древних болгаро-саварских украшений.

**2017. «Модный дом “Татьяна Парфенова”». Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Тициановский зал.**

Выставка представляла произведения изобразительного искусства известного петербургского модельера Татьяны Парфеновой, а также отдельные модели из ее последних коллекций.

**2017–2018. «Традиция и мода: национальный костюм народов Страны Советов». Российский этнографический музей.**

Сложная по составу экспозиция представляла костюмы и аксессуары, показанные сквозь призму интерпретации этнографических образцов художниками, модельерами, руководителями фольклорных ансамблей. Один из разделов демонстрировал продукцию домов моделей в городах СССР и «фольклорный стиль» в одежде. Другой раздел представлял сценические костюмы, изготовленные специально для участников фольклорных ансамблей СССР. Особое место занимали изделия республиканских фабрик и комбинатов, в штат которых входили художники-конструкторы, разрабатывавшие новые формы и орнаментальные решения костюмов с учетом особенностей культурных предпочтений местного населения и тенденций моды.

**2018. «Красавец мужчина. Русский модник на театре». Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Выставка посвящена феномену мужского щегольства в России, известным модникам – персонажам произведений русской литературы и образу денди и щеголя на театральной сцене рубежа XVIII–XX веков. Экспозиция унаследовала тему, название и значительную часть экспонатов выставки Государственного исторического музея, проходившей в Москве в 2017 году. Существенное отличие состояло в концепции новой выставки, замысел которой был связан не сколько с показом мужской повседневной моды, сколько с ее отражением на сцене, а также с показом ее влияния на театральный язык разных эпох и жанров: от карикатур на модников – дамских угодников до возникновения и развития амплуа героя-любовника.

**2018. «Мода русского модерна». Картинный зал Витебского вокзала.**

Экспозиция выставки из Фонда Александра Васильева включала около 50 женских, мужских и детских костюмов и многочисленные аксессуары – сумки, шляпы, перчатки, зонтики, предметы багажа – периода 1890–1910-х годов.

**2018. «Мир русского дворянства. Балы и торжества». Юсуповский дворец.**

Совместная выставка Юсуповского дворца и Государственного Эрмитажа, посвященная внешней стороне светской жизни, знакомила с костюмами трех поколений семьи Юсуповых, парадными одеждами их слуг, а также с многочисленными фотодокументами и предметами, сопровождавшими балы и торжества.

**2018. «Мода – народу! От конструктивизма к дизайну». Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Ключевыми экспонатами выставки являлись свыше 40 реконструированных костюмов, созданных дизайнерами-волонтерами под руководством художника Сергея Васильева и историка моды Наталии Козловой. Воссозданные по эскизам и

фотографиям А. Родченко, Н. Ламановой, С. Эйзенштейна, В. Степановой, Л. Поповой, А. Экстер, А. Веснина и других художников авангарда, костюмы представляли эпоху индустриального искусства 1920-х годов, ориентированного на разные грани футуристического образа, получившего отражение не только в отечественном изобразительном и прикладном искусстве, но также в архитектуре, полиграфии, театре и костюме.

**2018–2019. «100+10». Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Впервые Музей музыки представил собрание костюмов, созданных для ленинградских и московских драматических спектаклей 1970–1980-х годов; коллекцию пуант современных балерин, от итальянки Алесандры Ферри до Ульяны Лопаткиной и Дианы Вишневой, а также полное собрание сценических костюмов Майи Плисецкой работы Пьера Кардена, переданных в дар музею самой балериной и ее мужем Родионом Щедриным.

**2018–2019. «ВАУ-мода! World of WearableArt». Музей современного искусства «Эрарта».**

Впервые в России выставка представила необычные костюмы, созданные для ежегодного международного конкурса дизайнеров World of WearableArt (WOW). Эти конкурсы позволили ведущим дизайнерам мира продемонстрировать свое искусство без учета коммерческой составляющей.

**2018–2019. «Платки и шали в России XVIII–XXI веков». Государственный Русский музей, Корпус Бенуа.**

Выставка показала разные этапы развития отечественной текстильной промышленности и ее художественных традиций в оформлении платков и шалей XVIII – начала XXI века. Экспозиция представляла свыше 600 произведений разных видов текстильного искусства, живописи, графики, декоративно-прикладного и церковного искусства, а также более 30 комплексов костюмов, включающих платки, шали, шарфы и палантины.

**2019. «Тобой был так украшен свет!» ГМЗ «Павловск».**

Выставка костюмов императрицы Марии Федоровны, приуроченная к 260-летию со дня ее рождения, представляла практически все сохранившиеся наряды императрицы из коллекций Павловского и Гатчинского музеев, Государственного Эрмитажа и Музеев Московского Кремля.

**2019. «Тонкие материи. Мода 1988–2018». Государственный Эрмитаж, Главный штаб.**

Выставка редких костюмов мировых брендов, созданных с 1988 по 2018 год, представляла культовые платья от международных марок, объединенные темой «Тонкие материи». Экспозиция освещала тридцатилетний путь мировой моды – от использования классических тканей и традиционной кропотливой ручной работы до ультрасовременных материалов и инновационных технологий. Основу экспозиции составила коллекция костюмов, подаренных Эрмитажу госпожой Хатулей Авсаджанашвили. Дополнили коллекцию свыше тридцати работ, отобранных для этого проекта ведущими Домами мод из собственных коллекций. Дизайнерами представляемых работ были возглавлявшие в разные годы фирмы Живанши (Givenchy), Гуччи (Gucci), Пако Рабанн (Paco Rabanne), Эли Сааб (Elie Saab), Ланвен (Lanvin), Миу Миу (Miu Miu), Джорджо Армани (Giorgio Armani), Бриони (Brioni), Бальман (Balmain), Версаче (Versace), Луиза Беккариа (Luisa Beccaria), Прада (Prada), Фенди (Fendi) и др.

**2019–2020. «Великие кутюрье ушедшей эпохи». Музейно-выставочный центр «РОСФОТО».**

Выставка посвящена яркому периоду в модной индустрии СССР – 1960–1980 годам, показанным сквозь призму фотоснимков Владимира Сычева, который иммигрировал в 1980 году во Францию, где стал фотографом модного журнала «Vogue». Выставку фотографий дополнила коллекция винтажных нарядов и бижутерии галереи «Vintage Dream» в стиле украшений и костюмов «Chanel», созданных при жизни Габриэль Шанель и в более поздний период под руководством Карла Лагерфельда (Karl Lagerfeld).

**2020–2021. «Волшебный мир костюма». Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека.**

На выставке представлены эскизы и костюмы мастеров и студентов кафедры мастерства художника кино и телевидения Санкт-Петербургского государственного университета. Перед посетителями открылись «кинематографические миры», созданные в разных жанрах: комедии дель арте, детектива, мелодрамы, сказки и др.

**2021. «Русский стиль: традиции и трансформации». Государственный Эрмитаж, Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня».**

В открытом фондохранилище Государственного Эрмитажа на выставке представлены свыше 100 предметов второй половины XVIII столетия – первых десятилетий XX века, связанных общим понятием «русский народный костюм». Экспонаты дают возможность ознакомиться с вариантами комплектов традиционной одежды и их региональными различиями, а также позволяют выявить то новое, что появилось в народном костюме под воздействием ряда историко-культурных факторов в женских, мужских и детских праздничных и повседневных одеждах, головных уборах, золотошвейных, тканых и ситцевых платках и шالях из северных, центральных, восточных и южных губерний Российской империи.

**2021. «В начале жизни». Мемориальный музей «Разночинный Петербург».**

Выставка посвящена детству и юношеству рубежа XIX–XX столетий. Наряду с многообразием архивных документов, фотоматериалов и предметов быта, экспозиция представляла элементы костюмов нянь, гигиенические корсеты, конверт новорожденного из частной коллекции Никиты Овадкова.

**2021. «Светский исторический костюм». Культурно-спортивно-образовательный центр «Невский» (Выставочный зал музейного комплекса «Князь Александр Невский»).**

Выставка приурочена к десятилетию запуска кафедрой дизайна костюма Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени

А.Л. Штиглица направления подготовки «Художник кино и телевидения по костюму». Представленные модели исторических костюмов и проекты коллекций сценических костюмов, выполненные в живописи, созданы студентами II и IV курсов в рамках дисциплин «Мастерство художника кино и телевидения по костюму» и «Копирование произведений изобразительного искусства».

**2022. «Город за фасадом». Мемориальный музей «Разночинный Петербург».**

На выставке представлены предметы дамского и подросткового гардероба конца XIX века из частной коллекции Никиты Овадкова.

**2022. «Я родилась дважды». Музей музыки в Шереметевском дворце, филиал Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.**

Выставка, приуроченная к юбилею эстрадной певицы, народной артистки СССР Эдиты Пьехи, представляет значительную коллекцию ее нарядов, созданных петербургскими и московскими дизайнерами костюма: Татьяной Парфеновой, Ириной Танцуриной, Вячеславом Зайцевым, Нонной Меликовой и Владимиром Серединым.

**2022. «Красота требует: индустрия моды в Санкт-Петербурге в XVIII–XX веках». Выставочный зал Архивного центра Санкт-Петербурга на Таврической улице.**

Выставка, посвященная истории моды этого периода, организована и проведена архивами Санкт-Петербурга: Российским государственным историческим архивом, Ленинградским областным государственным архивом в г. Выборге, архивами Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки и Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Экспозиция включает 150 документов предприятий, фотографии, афиши, эскизы, рисунки, дневники, статьи из периодической печати, журналы мод разных лет, куклы в исторических костюмах. Она повествует об основных тенденциях в развитии производства, торговли и потребления предметов и услуг в области внешнего вида жителей северной столицы.

**2022. «Собрание русской старины Натальи Леонидовны Шабельской». Российский этнографический музей.**

Выставка представляет собой часть коллекции Н.Л. Шабельской, собранной на рубеже XIX–XX веков. Экспозиция включает подзоры, полотенца, образцы вышивки и кружевоплетения, церковного шитья, а также костюмы, отдельные предметы одежды, головные уборы и украшения, отражающие самобытные традиции разных губерний Европейской части России. Существенную часть экспонатов представляют предметы, редкие как по использованию дорогих материалов (тканей, жемчуга, перламутра, золотной нити), так и по сложности технологии и высочайшему уровню изготовления (вышивка, ткачество, золотное шитье, сажение по бели), а также по своей исторической и художественной ценности.

**2022. «Время традиции». Выставочный зал ЦБС Московского района.**

Выставка, организованная этнологическим клубом «Параскева» с участием мастеров России и Студии традиционного костюма «Русские начала», демонстрировала реплики традиционного костюма, куклы в традиционном костюме и предметы костюма: украшения, головные уборы, пояса.

**2022. «ЗОВ. На четыре стороны света». Центральная городская публичная библиотека имени В.В. Маяковского, зал Ротонда.**

Основу выставки составили 8 моделей, вдохновленных традиционной русской поневой работы художника Вадима Тишина.

**2022. «Другие сказки». Выставочный зал библиотеки Кировских островов.**

Выставка представила работы преподавателей и студентов старших курсов Института дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Идея выставки – переосмысление традиционных, национальных и этнических мотивов в костюме.



**2022. «Русский костюм. Истоки и традиции». Готический зал Музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.**

Экспонаты выставки, выполненные студентами разных курсов в рамках дисциплины «Копирование произведений изобразительного искусства», представляли на выставке один из методов изучения реконструкции народного костюма.

**2022. «Костюм и образ в русской литературе». Культурно-образовательный центр «Князь Александр Невский».**

Экспонаты выставки выполнены студентами 2–4 курсов специализации «художник кино и телевидения по костюму» и преподавателями кафедры дизайна костюма Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица. Цель экспонируемых работ состояла в выявлении параллелей между образами литературы и живописи, выраженными в форме живописных проектов и моделей костюмов.

**2022. «Медный всадник России». Киностудия «Ленфильм», зал «Под колоннами».**

Выставка включала реквизит, предметы быта, а также женские и мужские платья XVIII века, использованные при создании фильма Василия Ливанова «Медный всадник России» (2019).

**2022. «Русский ковчег». Государственный Эрмитаж, Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня».**

В экспозиции представлены костюмы из кинофильма Александра Сокурова «Русский ковчег», поступившие на постоянное хранение в Государственный Эрмитаж. По словам режиссера, их отличает не только подлинность исторических намерений, но и максимальная приближенность тканей и способа шитья к прошлому времени.

**2022–2023. «...О главном в моей жизни. Датская принцесса на русском троне». Музей-заповедник «Гатчина». Гатчинский дворец.**

Межмузейная выставка, посвященная 175-летию со дня рождения императрицы Марии Федоровны – супруги Александра III и матери Николая II, свыше тридцати лет проживавшей в Гатчинском дворце, представляет экспозицию, объединившую около 400 экспонатов из коллекций музеев Санкт-Петербурга. Почти все они связаны с императрицей или членами ее семьи. Среди экспонатов произведения живописи, скульптуры, фарфора, мебель, фотографии, документы, а также костюм – бальные платья, головные уборы, обширная коллекция вееров, мундиры подшефных полков и т.д.

**2022–2023. «Гардероб императора. К 350-летию со дня рождения Петра Великого». Государственный Эрмитаж, Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня».**

В год 350-летия со дня рождения первого российского императора Государственный Эрмитаж представил выставку «Гардероб Петра I» – масштабное собрание мужского костюма конца XVII – первой четверти XVIII века, состоявшее из свыше трехсот предметов одежды и аксессуаров. Впервые выставка объединила широчайшее многообразие костюма указанной эпохи: от детской рубашки Петра Алексеевича до последнего парадного костюма императора, от голландских бострогов до элегантных французских ансамблей, от рабочих курток из парусины до роскошных домашних шлафроков.

**III. Тематические выставки костюма в Российском этнографическом музее, организованные кафедрой истории и теории искусства СПбГУПТД, приуроченные к Международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии»**

**2004. «Всем богам по сапогам».**

На выставке впервые представлены образцы разнообразной по материалам, форме и назначению обуви, использовавшейся в различных регионах Российской империи XIX – начала XX века. Традиционная обувь народов России выставлена вместе с комплексами одежды соответствующих этносов или самостоятельно в том случае, когда речь идет о специфических промыслах, связанных с изготовлением обуви у того или иного народа. Представлены также образцы заготовок и весь инструментарий, связанный с изготовлением обуви.

**2005. «Шапочное знакомство».**

Впервые на выставке представлено свыше 200 головных уборов народов России и сопредельных стран XVIII–XX веков, интересных как с точки зрения формообразования и мастерства исполнения, так и с точки зрения исторической ценности. Многозначность головных уборов представляет собой широкое исследовательское поле и, являясь важной составляющей народного костюма, несет информацию о возрасте, половой и этнической принадлежности индивида, а зачастую и о месте его проживания, социальном статусе, профессии и т.д.

**2006. «Шубы, шубки, казакины...»**

На выставке впервые показано свыше 70 предметов верхней одежды народных мастеров России. Задачей выставки стал показ разнообразных по конструкции, материалам и декору предметов верхней одежды, бытовавших у народов России в XVIII–XX веках. Представленные на выставке варианты верхней одежды по типу кроя можно разделить на: плащевидную (накладная, накидная), распашную,

плечевую (с рукавами, прямого или раскошенного кроя, с отрезной спинкой, либо отрезной по линии талии, халатообразная – прямая или косоклинная) и глухую.

**2007. «Войлок в культуре и интерьере».**

Выставка представляла уникальную коллекцию войлочных изделий от ковров и попона до шляп, валенок и мячей – из собрания Российского этнографического музея, повествующую о традициях изготовления этого материала и современном его применении. В начале XX века войлок как один из самых старых традиционных материалов вновь приобрел актуальность: созданные по старинным технологиям войлоки используются в одежде и обуви, при изготовлении мебели. Современными валяными материалами являются также велюры, сукна.

**2008. «Этно-Джинс: все оттенки индиго».**

Представленные на выставке экспонаты из текстильного собрания Российского этнографического музея относились к середине XIX – началу XX века. Их объединяло также типологическое сходство по двум признакам: цвету (хлопок, окрашенный естественным красителем «индиго» в насыщенный синий цвет) и фактуре ткани (саржевое или полотняное переплетение). Разнообразные предметы одежды, аксессуары и элементы интерьера характеризовали развитие данной текстильной традиции у народов России и сопредельных государств от западных границ до Дальнего Востока, а также демонстрировали, что задолго до появления «джинсового стиля», одежда подобного цвета и фактуры уже присутствовала в гардеробе представителей разных культур.

**2009. «Запон – занавеска – передник».**

При создании выставки, посвященной универсальной роли передника в повседневном, праздничном и ритуальном костюме, были проанализированы свыше 300 передников всех регионов России из собрания Российского этнографического музея. Вещевое собрание дополнила фотоколлекция, включающая снимки жителей в традиционных костюмах с передниками из разных районов страны.

### **2010. «От пояса до пят».**

Экспозиция представляла коллекцию поясной одежды из собрания Российского этнографического музея. В самостоятельный раздел была выделена тема «Роль поясной одежды в традиционном костюме», поскольку обязательным элементом всех костюмных комплексов народов России являлись юбки и штаны.

### **2011. «Своя рубаха ближе к телу».**

Нательная рубаха – яркий маркер традиционной одежды, на протяжении длительного времени стойко сохранявшей этническую специфику. Экспонаты выставки продемонстрировали разнообразие материалов, типов кроя и вариантов декора рубахи – одного из наиболее архаичных и обязательных компонентов костюмного комплекса у представителей разных этносов, проживавших в различных регионах Российской империи.

### **2012. «Пояс в культуре этноса».**

Впервые выставка представляла коллекцию поясов из собрания Российского этнографического музея. В традиционном костюме народов России пояс выполнял практическую, защитную, символическую, магическую, этическую, знаковую и эстетическую функции. В XIX – начале XX века для изготовления поясов использовались разнообразные виды текстиля, кожи, металла, в то время как по способу опоясывания существовало всего два варианта: пояс, туго охватывающий талию, при этом концы его прятались за пояс («заделывались»), а также пояс, который выставлялся напоказ, и потому свободно свисавшие его концы обильно украшались. Образцы поясов народов России демонстрировали на выставке этническое разнообразие, мастерство исполнителей и источник вдохновения для современных дизайнеров.

### **2013. «Перчаточки да рукавицы, носочки да ноговицы».**

Выставка впервые представляла «своеобразную одежду для рук и ног» – варежки, напульсники, перчатки, накулачки, носки, чулки, ноговицы и пр., входившие в состав аксессуаров традиционного костюма XIX–XX веков. Вниманию посетителей было представлено свыше 200 артефактов из собрания Российского этнографического музея, материалом для которых служили кожа, мех, шерсть, лен,

хлопок, шелк и пр. Они демонстрировали различные способы декорирования: вышивку серебряными, золотными, шерстяными и шелковыми нитями; тиснение и аппликации, преобразующие обыденные вещи в произведения народного творчества.

#### **2014 г. «Роспись иглой...»**

Выставка из собрания Российского этнографического музея представляла вышивки в различных техниках льняными, конопляными, хлопчатобумажными, шерстяными или шелковыми нитями, а также более дорогими – золотными и серебряными нитями, бисером и такими редкими материалами как подшейный волос оленя или сухожилия. Демонстрировались также различные швы, применяемые в ручной вышивке на ткани. Условно они подразделялись на две большие группы: счетные (различные мережки, мелкая строчка, строчка с цветным контуром, цветная перевить, набор, крест, «роспись», счетная гладь и др.) и свободные вышивки (тамбурный шов, гладь и др.). Орнаментальное богатство вышивки народов России свидетельствует об этническом разнообразии, мастерстве исполнителей и является источником вдохновения для современных дизайнеров и самодеятельных художников.

#### **2015. «Плат – платок – платочек».**

Более 150 разнообразных платков из собрания Российского этнографического музея было представлено в экспозиции выставки. Для их создания использовались шерсть, лен, хлопок, шелк и другие материалы. Изучение платков, предпринятое при подготовке выставки, показало, что коллекция музея включает практически все типы изделий: головные, наплечные, шейные, носовые и обрядовые платки, которые, помимо своего практического предназначения, выполняли также другие функции. Многочисленные способы завязывания платков (на голове, на фигуре человека), экспонируемые на выставке, представляли интерес не только для специалистов-музейщиков, но и для дизайнеров, модельеров и всех, кто в настоящее время продолжает использовать этот традиционный элемент костюма.

**2016. «Сто одежек, сто застежек».**

На выставке из собрания Российского этнографического музея впервые экспонировались свыше 200 разных застежек, материалом для которых служили фруктовые косточки, дерево, кость, металл, кожа, керамика, стекло и ткань. Они демонстрировали утилитарную, защитную, статусную и декоративную функции различных приспособлений для застегивания одежды, головных уборов и обуви в контексте традиционных костюмов народов России. Различные способы скрепления, соединения и застегивания отдельных предметов одежды на теле человека в виде завязок, шнуров, застежек, булавок, брошей, фибул, крючков, пуговиц, кнопок и пр. были представлены на выставке как в контексте их функционирования в комплексах костюмов народов России, так и в качестве самостоятельных произведений прикладного искусства.

**2017. «Хороша одежда в клетку, и в полоску хороша...».**

Выставка из собрания Российского этнографического музея, представляющая клетчатые и полосатые ткани, используемые в традиционных костюмах народов России, впервые представила широкому зрителю уникальную по тематике коллекцию XIX–XX веков. Она продемонстрировала уникальные экспонаты: костюмы и их элементы из клетчатых и полосатых тканей из таких материалов как льняные, конопляные, крапивные, хлопчатобумажные, шерстяные и шелковые нити. Посетители выставки имели возможность ознакомиться с примерами традиционных технологических приемов создания узора, таких как ткачество, набойка, лоскутное шитье, вязание и плетение.

**2018. «Все свое ношу с собой: от узелка до сумы...».**

Свыше 150 экспонатов из собрания Российского этнографического музея составили тканые и кожаные сумки и мешки, переметные сумы для хранения и транспортировки крупных вещей и даже переноса детей, маленькие сумочки для рукоделия и знаменитые русские лакомки, разнообразные кисеты для табака, сумочки и емкости для хранения пуль, пороха, комплектов для разжигания огня. Все перечисленное входило в коллекцию аксессуаров к традиционному костюму

народов России, связанных с разноплановыми приспособлениями для переноски личных вещей.

**2019. «Декор из металла и стекла в традиционных костюмах народов России».**

В создании коллекции праздничной одежды народов Российской империи важная роль принадлежит изделиям из металла и стекла. Так, например, металл часто служил основой для изготовления металлических нитей, *канители*, биты, блесок и фольги, участвующих в создании текстильного полотна. Костюмные комплексы и отдельные предметы праздничной одежды, представленные в экспозиции, позволяли рассмотреть разнообразие конструкций традиционного костюма и используемых материалов, технологию изготовления декора, тонкий вкус и богатую фантазию народных мастеров. Многие костюмные комплексы и отдельные элементы праздничной одежды экспонировались впервые.

**2020. Свадебный наряд в культуре народов Евразии.**

Свыше 25 костюмных комплексов, связанных с участниками свадебного торжества – женихом и невестой, свадебными чинами, родственниками и гостями, а также всевозможная свадебная атрибутика, характерная для народов России XIX–XX веков, – все это экспонировалось на выставке, образуя полные костюмные комплексы, и представляя коллекции свадебной обрядности из собрания Российского этнографического музея. Многие предметы покрывались впервые.

**2022. «В гармонии с природой. (Экоматериалы в одежде народов Евразии)».**

Экспозиция представляла свыше 20 костюмных комплексов разных этносов России XIX–XX веков. Ее дополняли головные уборы, обувь и сумки, связанные с особенностями использования экологических материалов и выполненные из разнообразных материалов растительного и животного происхождения, из собрания Российского этнографического музея. Представленные экспонаты раскрывали историю производства и бытования таких экологических материалов как лен, конопля, крапива, хлопок, шелк, мех, шерсть. В отдельном разделе



демонстрировался инструментарий, используемый при изготовлении и обработке натуральных материалов: станки, веретена, прялки и самопрялки, скребки и т.п.

#### **IV. Постоянные экспозиции и музейные фонды костюма в Санкт-Петербурге**

##### **Государственный Эрмитаж. «Галерея костюма» в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня».**

В 2017 году на площади около 700 квадратных метров открылось новое помещение Государственного Эрмитажа – «Галерея костюма», в которой представлены сто манекенов в костюмах XVIII–XX веков. В целом музейная коллекция составляет около 24 000 экспонатов светского, мундирного, церковного и народного костюма. Ее экспозиция периодически обновляется, демонстрируя разнообразие экспонатов.

##### **Государственный Русский музей. Фонды Михайловского дворца.**

В собрании Государственного Русского музея представлены костюмы и аксессуары представителей российского общества XVII – XX веков. Традиционный костюм народов Центральной России, Русского Севера и Урала хранится в фондах народного отдела; золотое шитье, произведения ювелирного и прикладного искусства – в фонде декоративно-прикладного искусства и частично в фонде искусства древнерусского.

##### **Российский этнографический музей.**

Собрание музея объединяет вещевые памятники 157 народов, населявших в разное время территорию бывшей Российской империи, бывшего Советского Союза и современной России. Основная часть экспонатов датируется XIX – началом XX века, представляя национальные повседневные, производственные, праздничные и обрядовые костюмы от детей до стариков. Регулярно проводимые временные выставки позволяют более глубоко и содержательно освещать узкие специальные темы, демонстрирующие разные грани этнокультурного наследия России.

### **Государственный музейный заповедник «Павловск». «Музей костюма».**

Экспозиция музея, открытая в 2006 году, представляет мемориальную одежду членов императорской семьи периода XVIII – начала XX века. Особенно широко показан гардероб императрицы Марии Федоровны – супруги Александра III и последней русской императрицы Александры Федоровны.

### **Государственный музей-заповедник «Петергоф».**

В фондовых отделах музея-заповедника хранятся форма императора Николая I – лейб-гвардии Преображенского полка и лейб-гвардии Гусарского Его Величества полка, личные вещи, принадлежавшие императорской чете, их детям и другим представителям царской фамилии, парадные придворные платья, а также около 40 разных женских платьев и мужские театральные костюмы; в том числе – эскизы сценических костюмов работы Н.А. Бенуа. Костюмы и эскизы к ним время от времени экспонируются на разных выставках.

### **Государственный музей-заповедник «Царское Село».**

В собрании музея-заповедника помимо различных художественных коллекций хранятся десятки мундирных, придворных, визитных, детских, женских и мужских костюмов, свадебного платья и аксессуаров конца XIX – начала XX века.

### **Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Особняк Румянцева.**

Фонд костюма и тканей Государственного музея истории Санкт-Петербурга в особняке Румянцева включает городскую мужскую, женскую и детскую одежду, а также аксессуары XVIII – начала XXI веков. В нем представлено многообразие утреннего, дневного, вечернего и ночного платья, нижней и верхней одежды, форменного костюма (в том числе периодов Первой и Второй мировых войн), народного, театрального и маскарадного костюмов, одежда священнослужителей, профессиональный костюм, обувь, головные уборы. Экспозиция знакомит с материальной культурой Петрограда-Ленинграда после революции 1917 года, в период НЭПа, первых пятилеток и дни блокады.

### **Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства**

Основу мемориально-вещевого фонда музея составляет коллекция театральных костюмов из бывшего гардероба императорских театров, выполненных по эскизам И. Всеволожского, В. Прохорова, Е. Пономарева, художников «Мира искусства» Л. Бакста, В. Серова, А. Бенуа, М. Врубеля, К. Коровина, А. Головина. В советское время театральные костюмы из постановок, вышедших из репертуара, передавались в музей ленинградскими и московскими театрами, так в число ценных предметов фонда поступило собрание сценических костюмов Майи Плисецкой, созданных специально для нее Пьером Карденом (Pierre Cardin). В 2015 году композитор Родион Щедрин передал музею бытовые костюмы Плисецкой. В музее также хранится концертный костюм Л. Гурченко от В. Юдашкина и уникальная коллекция балетных туфель, принадлежавших известным балеринам – от Марии Тальони до Ульяны Лопаткиной, что дает возможность проследить за эволюцией балетной обуви.

#### **Мариинский театр. Новая сцена.**

Собрание сценического костюма XIX–XXI веков экспонируется в театре в рамках регулярно обновляющейся экспозиции и в ходе временных тематических выставок.

#### **Александринский театр. «Музей русской драмы».**

Экспозиция, открытая в 2006 году в восьми музейных залах из предметов, представляющих фонды костюмерного и мебельно-реквизиторского цехов, построена по историко-тематическому принципу, демонстрируя разные этапы русской истории от боярской Руси до советской эпохи.

#### **Большой Санкт-Петербургский государственный цирк. «Краски манежа».**

В фойе третьего этажа цирка представлено свыше 50 костюмов середины XX – начала XXI века и более 120 эскизов цирковых костюмов работы известных художников середины XX века, отражающих эволюцию разных жанров и многообразие этнических мотивов в них. Костюмы из собрания «Первого в мире Музея циркового искусства» экспонируются также на временных выставках.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет промышленных  
технологий и дизайна»

*На правах рукописи*

**ВАНЬКОВИЧ**

**Светлана Михайловна**

**СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ КОСТЮМА  
В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XVIII – НАЧАЛА XXI ВЕКА:  
КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

Том II

Специальность: 5.10.3. – Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)  
(искусствоведение)

диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

**СОДЕРЖАНИЕ**

Том II

<i>Приложение 3. Альбом иллюстраций</i> .....	2
<i>Список иллюстраций</i> .....	3
<i>Иллюстрации</i> .....	29

### Список иллюстраций

- Ил. 1.** А.М. Васнецов. Красная площадь во второй половине XVII века. 1925.  
Музейное объединение «Музей Москвы», Москва.
- Ил. 2.** Храм Воскресения Христова в Кадашах. Москва. 1687–1695. Из открытых источников.
- Ил. 3.** Церковь Покрова Богородицы в Филях. Москва. 1693–1694. Из открытых источников.
- Ил. 4.** Неизвестный художник. Портрет царя Алексея Михайловича Романова.  
Конец XVIII – начало XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 5.** Неизвестный художник. Портрет царицы Натальи Кирилловны  
Нарышкиной. XVIII – начало XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 6.** Неизвестный художник. Портрет царевны Софьи. Копия. Первая половина  
XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 7.** Неизвестный художник. Портрет царя Федора Алексеевича. Первая  
половина XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 8.** Н.В. Неврев. Петр в иноземном наряде перед Патриархом Адрианом,  
матерью своей царицей Натальей и учителем Зотовым. 1903. Лыткаринский  
историко-краеведческий музей, Лыткарино.
- Ил. 9.** П. ван дер Верф. Портрет Петра I. Около 1697. Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург.
- Ил. 10.** М. Мюсхер. Портрет сержанта Преображенского полка А.Д. Меншикова.  
1697. Частное собрание.
- Ил. 11.** Неизвестный художник. Портрет Екатерины I. Начало XVIII в.  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 12.** Неизвестный художник. Портрет Петра Великого. 1700-е.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 13.** М. Дезангль. Портрет супруги русского посла во Франции А. Матвеева.  
1702. Версаль.

- Ил. 14.** Г.-Ф.-О. Риго-и-Рос (Риго). Портрет Марфы Федоровны Матвеевой. 1706. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 15.** Меншиковский дворец. Архитекторы Д.М. Фонтана, Г.И. Шедель. 1710. Из открытых источников.
- Ил. 16.** Меншиковский дворец. Интерьер. Архитекторы Д.М. Фонтана, Г.И. Шедель. 1710. Из открытых источников.
- Ил. 17.** Петропавловский собор. Архитектор Д. Трезини. 1712–1733. Из открытых источников.
- Ил. 18.** Летний дворец Петра I. Архитектор Д. Трезини. 1711–1712. Из открытых источников.
- Ил. 19.** А. Шлютер. Мальчик, играющий с дельфином. Летний дворец Петра I. Межоконные барельефы. 1714. Из открытых источников.
- Ил. 20.** Неизвестный художник (ученик А. Шлютера). Аполлон и Дафна. Летний дворец Петра I. Межоконные барельефы. 1714. Из открытых источников.
- Ил. 21.** Здание Двенадцати коллегий. Архитектор Д. Трезини. 1722–1742. Из открытых источников.
- Ил. 22.** Н. де Ларжильер. Женский портрет. Конец 1690-х. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 23.** Неизвестный художник. Портрет М.Я. Строгановой. XIX в. Копия с работы Р.Н. Никитина (1721–1724). Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
- Ил. 24.** Н. де Ларжильер. Портрет госпожи Обри с сыном Леонором. Около 1700. Институт искусств Миннеаполиса.
- Ил. 25.** Неизвестный художник. Портрет А.Я. Нарышкиной с детьми. Первая четверть XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 26.** И.Н. Никитин. Портрет царевны Прасковьи Ивановны. 1714. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 27.** В.А. Бувалец. Портрет Марии Александровны Меншиковой. 1992. Копия с работы И.Г. Таннауэра (1722–1723). Березовский районный краеведческий музей, Березово.

- Ил. 28.** Куртка-телогрея. Англия. Конец XVII – начало XVIII в. Штаны. Россия. Конец XVII – начало XVIII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 29.** Куртка-телогрея зимняя. Россия. Начало XVIII в. Штаны. Голландия. 1700 – 1710-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 30.** Куртка «бострог» и штаны матросского типа. Голландия. Конец XVII в. – 1710-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 31.** Камзол из шелковой ткани утепленный, с застежкой на пуговицы, оплетенные золотой нитью, на подкладке из белой шерстяной байки. Россия. 1705–1710. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 32.** Камзол из шелковой ткани утепленный, с застежкой на пуговицы, оплетенные золотой нитью, на подкладке из белой шерстяной байки. Вид сзади. Россия. 1705–1710. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 33.** Фрагмент выставки «Гардероб Петра I». 2022. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 34.** Раскрой парадного офицерского мундира Лейб-гвардии Преображенского полка: полочка, обшлага рукавов. Берлин. 1716–1717. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 35.** Ансамбль парадный императора Петра I (кафтан, камзол, штаны-кюлоты) из светло-голубого гродетюра. Берлин. 1724. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 36.** Фрагмент вышивки. Кафтан парадный императора Петра I из светло-голубого гродетюра. Берлин. 1724. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 37.** Кафтан парадный императора Петра I из светло-голубого гродетюра. Вид сзади. Берлин. 1724. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 38.** Платье коронационное Екатерины I. Западная Европа. 1723–1724. Музеи Московского Кремля, Москва.
- Ил. 39.** Туфли к коронационному платью Екатерины I. Россия. 1723–1724. Музеи Московского Кремля, Москва.



- Ил. 40.** Платье коронационное Екатерины I. Вид сзади. Западная Европа. 1723–1724. Музеи Московского Кремля, Москва.
- Ил. 41.** Неизвестный художник. Портрет графа Петра Петровича Толстого. 1720–1728. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 42.** И. Ведекинд. Портрет императрицы Анны Иоанновны. 1730. Самарский областной художественный музей, Самара.
- Ил. 43.** Г.К. Гроот (?). Портрет цесаревича Петра Федоровича и княгини Екатерины Алексеевны. 1745. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 44.** Л. Каравак. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1750. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 45.** Неизвестный художник (по рисунку М.И. Махаева). Вид Зимнего дворца Петра I со стороны Невы. Середина XVIII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 46.** Л. Каравак. Портрет Елизаветы в мужском мундире. Середина 1740-х. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 47.** Л.К. Пфанцельт. Портрет архитектора Бартоломео Франческо Растрелли. 1750–1760-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 48.** Большой Петергофский дворец. Архитектор Ф.Б. Растрелли. 1745–1755. Из открытых источников.
- Ил. 49.** Большой (Екатерининский) дворец. Архитектор Ф.Б. Растрелли. 1752–1756. Из открытых источников.
- Ил. 50.** Большой зал. Большой (Екатерининский) дворец. Архитектор Ф.Б. Растрелли. 1752–1756. Из открытых источников.
- Ил. 51.** И.Я. Вишняков. Портрет Сарры Элеоноры Фермор. Около 1750. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 52.** И.П. Аргунов. Портрет княгини Е.А. Лобановой-Ростовской. 1754. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 53.** Платье со складкой ватто. Франция. 1730–1750-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

- Ил. 54.** Платье со складкой ватто. Франция. Вид сзади. 1730–1750-е гг.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 55.** Интерьер павильона Каталальной горки. Архитектор А. Ринальди.  
1762–1774. Из открытых источников.
- Ил. 56.** Павильон Каталальной горки. Архитектор А. Ринальди. 1762–1774. Из  
открытых источников.
- Ил. 57.** Платье коронационное Екатерины II. Россия. 1762. Музеи Московского  
Кремля, Москва.
- Ил. 58.** Платье коронационное Екатерины II. Вид сзади. Россия. 1762. Музеи  
Московского Кремля, Москва.
- Ил. 59.** В. Эриксен. Портрет Екатерины II перед зеркалом. 1779. Государственный  
Русский музей, Санкт-Петербург. Уменьшенное повторение одноименного  
портрета. 1762 (Государственный Эрмитаж).
- Ил. 60.** В. Эриксен. Коронационный портрет Екатерины II. 1762–1765.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 61.** А. Рослин. Елена Степановна Куракина. 1760. Музей-заповедник  
«Дмитровский кремль».
- Ил. 62.** Ф.-Ю. Друэ мл. Портрет княгини Натальи Петровны Голицыной,  
урожденной Чернышевой. 1760. Частное собрание.
- Ил. 63.** А. Рослин. Портрет князя Владимира Борисовича Голицина. 1762.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 64.** Д.Г. Левицкий. Портрет графини Урсулы Мнишек. 1782. Государственная  
Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 65.** Д.Г. Левицкий. Екатерина II – законодательница в храме богини  
Правосудия. 1783. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 66.** Э.Л. Виже-Лебрэн. Мария Антуанетта. 1778. Версаль.
- Ил. 67.** А. Рослин. Портрет великого князя Павла Петровича. 1777.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 68.** А. Рослин. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1777.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

- Ил. 69.** А. Рослин. Наталья Петровна Голицына. 1777. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 70.** Ж.-Ф. де Самсуа. Портрет князя Николая Борисовича Юсупова. 1770е. Частная коллекция.
- Ил. 71.** Г. Сердюков. Портрет фрейлины Екатерины II в белом чепце. 1772. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 72.** Н.А. Львов. Гостиная в доме А.А. Безбородко. 1790-е. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 73.** Ж.Б. Грез. Графиня Екатерина Петровна Шувалова, урожденная Салтыкова. 1780. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 74.** Ж.Б. Грез. Граф Андрей Петрович Шувалов. 1780. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 75.** Б. Патерсен. Вид на Дворцовую набережную у Зимнего дворца со Стрелки Васильевского острова. 1799. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 76.** М.Г. Лори. Большой театр в Санкт-Петербурге. Начало 1800-х. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 77.** Платье бальное. Россия. 1800-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 78.** Екатерина Васильевна Долгорукая. Танец с шалью. Автопортрет. 1800-е. Государственный Исторический музей, Москва.
- Ил. 79.** Платье бальное. Россия. 1800-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 80.** Неизвестный художник. Портрет графини Анны Владимировны Бобринской. 1800-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 81.** В.Л. Боровиковский. Портрет графини А.И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. 1803. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 82.** В. Барт. Аничков дворец. 1810-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

- Ил. 83.** Г.Л. Лори, М.Г. Лори. Вид на Зимний дворец и Дворцовую площадь от начала Невского проспекта. Фрагмент. По оригиналу Б. Патерсена. 1804. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 84.** Г.Л. Лори, М.Г. Лори. Вид Михайловского замка со стороны площади Коннетабля. По оригиналу Б. Патерсена. 1804. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 85.** Платье дневное с шалью. Россия. Около 1810. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 86.** В.Л. Боровиковский. Е.А. и А.А. Куракины. 1808–1812. Лувр, Париж.
- Ил. 87.** Неизвестный художник. Портрет П.А. Киндяковой. 1821. Государственный музей-заповедник «Царское Село».
- Ил. 88.** Неизвестный художник. Портрет княгини Екатерины Романовны Дашковой. 1800-е. Московский музей-усадьба Останкино.
- Ил. 89.** А.Г. Варнек. Портрет неизвестной. 1817–1819. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 90.** К.П. Беггров. Вид на здание Главного Штаба с Дворцовой площади. 1822. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 91.** Платье парадное императрицы Марии Федоровны. Россия. 1820-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 92.** Платье парадное императрицы Марии Федоровны. Россия. Вид сзади. 1820-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 93.** К. Росси. Проект избы для деревни Глазово в Павловске. 1815. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 94.** Неизвестный художник. По оригиналу С. Торелли (1760-х). Портрет императрицы Екатерины II. Последняя треть XVIII в. Государственный Исторический музей, Москва.
- Ил. 95.** В. Эриксен. Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике. После 1769–1772. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 96.** Р. Лефевр Портрет княгини Марии Федоровны Барятинской с дочерью Ольгой. 1817. Музей «Новый Иерусалим», Истра.

- Ил. 97.** М.И. Скотти. Портрет графа Кутайсова с детьми. 1839. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 98.** Платье императрицы Марии Федоровны. Россия. 1820-е. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 99.** Платье дамское, дополненное кружевным шарфом. Россия. 1820-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 100.** С. Шерадам. Портрет великой княгини Елены Павловны. 1824. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 101.** Неизвестный художник. Портрет молодой женщины. Около 1825. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 102.** Платье бальное княгини З.И. Юсуповой. Россия. 1826. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 103.** Платье бальное княгини З.И. Юсуповой. Россия. 1827. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 104.** Модная гравюра из журнала «Московский телеграф». 1827.
- Ил. 105.** Пояс-корсет мужской. 1830-е. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
- Ил. 106.** Модная гравюра из журнала «Московский телеграф». 1829.
- Ил. 107.** А.П. Брюллов. Портрет Е. Бакуниной. 1820–1830-е. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.
- Ил. 108.** П.Ф. Соколов. Портрет Е. Воронцовой. 1823. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.
- Ил. 109.** К. Гампельн. Аполлония (Аполлинария) Михайловна Виельгорская. 1830-е. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 110.** Д. Хейтер. Портрет графини Е. Воронцовой. 1832. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 111.** П.Ф. Соколов. Портрет графини О.П. Ферзен. 1829. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 112.** И.И. Шарлемань. Готическая капелла в Александрии. Середина XIX в. Государственный музей-заповедник «Петергоф».

- Ил. 113.** В.Е. Галямин. Арсенал в Царском Селе. 1835. Государственный музей-заповедник «Царское Село».
- Ил. 114.** В.С. Садовников. Коттедж в усадьбе Александрия в Петергофе. 1840-е. Государственный музей-заповедник «Петергоф».
- Ил. 115.** Э.П. Гау. Гостиная императрицы Александры Федоровны в Коттедже. 1855. Государственный музей-заповедник «Петергоф».
- Ил. 116.** Неизвестный художник. Интерьер дворянской гостиной в доме Рибопьер в Петербурге. 1830-е. Государственный Исторический музей, Москва.
- Ил. 117.** Платье женское визитное. 1825–1829. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 118.** Неизвестный художник. А.П. Семенова, урожденная Бланк (мать П.П. Семенова-Тян-Шанского). Середина 1830-х. Рязанский Кремль.
- Ил. 119.** В.А. Тропинин. Дама в зеленом. 1838. Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул.
- Ил. 120.** А.П. Брюллов. Портрет Натальи Николаевны Гончаровой. 1832. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 121.** К.П. Брюллов. Портрет неизвестной. 1832. Государственный Русский музей.
- Ил. 122.** Модная гравюра из журнала «Modes de Paris. Petit Courrier des Dames». 1839.
- Ил. 123.** Модная гравюра из журнала «Le Bon Ton». 1841.
- Ил. 124.** А.П. Брюллов. Портрет военного со слугой. 1830. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 125.** В.А. Тропинин. Портрет Семена Николаевича Мосолова. 1836. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 126.** Н.А. Бурдин. Портрет молодого человека. 1841. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 127.** П.Ф. Соколов. Портрет И.Д. Черткова. 1847. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.

- Ил. 128.** П.Ф. Соколов. Портрет Хлюстина. 1835. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 129.** П.Ф. Соколов. Портрет неизвестной в голубой пелерине с горностаем. 1848. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.
- Ил. 130.** П.Ф. Соколов. Портрет А.О. Смирновой-Россет. 1834–1835. Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург.
- Ил. 131.** П.Н. Орлов. Портрет графини Натальи Павловны Паниной, урожденной Тизенгаузен. 1836. Государственный Исторический музей, Москва.
- Ил. 132.** П.Н. Орлов. Портрет Александры Ивановны Балашовой. 1839. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 133.** Т.А. Нефф. Портрет Т.Б. Потемкиной. Около 1840. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 134.** Неизвестный художник. Портрет Татьяны Петровны Мусиной-Пушкиной. 1840-е. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва.
- Ил. 135.** К. Робертсон. Мария Кочубей. 1840. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- Ил. 136.** К. Робертсон. Портрет Ольги Орловой-Давыдовой-Барятинской. 1840. Симферопольский художественный музей, Симферополь.
- Ил. 137.** К. Робертсон. Принцесса Елена Павловна Белосельская-Белозерская. 1840-е. Художественный музей в Атенсе.
- Ил. 138.** К. Робертсон. Портрет Ю.Ф. Куракиной. 1841. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 139.** П.Ф. Соколов. Портрет баронессы И.И. Клодт. 1845. Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург.
- Ил. 140.** Ф. Шроцберг. Портрет великой княжны Марии Михайловны. 1846. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 141.** В.С. Садовников. Мариинский дворец. 1847. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

- Ил. 142.** В.С. Садовников. Вид здания Нового Эрмитажа с юго-востока. 1851.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 143.** Л.О. Премацци. Гостиная Пашковой в доме Норова на Большой Конюшенной улице в Санкт-Петербурге. 1847. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 144.** Ф.М. Славянский. Портрет Юлии Федоровны Бекман. 1848.  
Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.
- Ил. 145.** И.Ф. Хруцкий. Портрет неизвестной. 1843. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 146.** К. Робертсон. Портрет великой княгини Марии Александровны. 1850.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 147.** Г.И. Яковлев. Портрет Екатерины Николаевны Волотской. 1855–1856.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 148.** А.В. Вьюшин. Портрет великой княгини Александры Иосифовны.  
Хозяйка Мраморного дворца в Петербурге. 1850–1866. Копия с работы  
Ф.К. Винтерхальтера (1850). Государственный музей-заповедник «Гатчина».
- Ил. 149.** Г.И. Кадунов. Портрет княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой,  
урожденной Нарышкиной. 1860-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-  
Петербург.
- Ил. 150.** Ф.К. Винтерхальтер. Портрет императрицы Марии Александровны. 1857.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 151.** Ф.К. Винтерхальтер. Татьяна Александровна Юсупова, урожденная  
графиня Рибопьер. 1858. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 152.** В.С. Садовников. Фасад особняка графини З.И. де Шово-Нарышкиной.  
1859–1861. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 153.** В.С. Садовников. Парадная лестница особняка графини З.И. де Шово-  
Нарышкиной. Начало 1860-х. Государственный Русский музей, Санкт-  
Петербург.
- Ил. 154.** К.А. Ухтомский. Кабинет императрицы Александры Федоровны. 1874.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



- Ил. 155.** Э.П. Гау. Будуар в юго-западном ризалите Зимнего дворца. 1861.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 156.** Э.П. Гау. Белая гостиная в северо-западном ризалите Зимнего дворца.  
1850. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 157.** Неизвестный художник. Портрет неизвестной (Графиня Софья  
Илларионовна Строганова, урожденная княжны Васильчикова). 1858–1859.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 158.** Ф.К. Винтерхальтер. Варвара Дмитриевна Римская-Корсакова. 1864.  
Музей Орсе, Париж.
- Ил. 159.** Ф.К. Винтерхальтер. Портрет княгини Софьи Александровны Радзивилл.  
1864. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 160.** Ф.К. Винтерхальтер. Великая княгиня Елена Павловна, супруга Михаила  
Павловича, младшего брата императора Николая I. 1862. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 161.** Наталья Ланская (Пушкина). Начало 1860-х. Частная коллекция.
- Ил. 162.** Вильгельмина Чинизелли. 1870-е. Музей циркового искусства, Санкт-  
Петербург, Санкт-Петербург.
- Ил. 163.** Эмма Чинизелли. 1870-е. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 164.** Платье (возможно обеденное), состоящее из лифа, тюника и юбки.  
Вторая половина 1860-х. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 165.** Платье утреннее (пеньюар) из белого батиста на кринолине. Вторая  
половина 1860-х. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 166.** Мантилья из черного кружева шантильи. 1860. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 167.** Бурнус из белого сукна с вышивкой. Россия. 1860-е. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 168.** Жакет из серого шелка на ватной подкладке. 1860. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 169.** Ботиночки дамские. 1850-е. Государственный Исторический музей,  
Москва.

- Ил. 170.** Туфли великой княгини Марии Федоровны. 1870-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 171.** Сапожки императрицы Марии Федоровны. 1880-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 172.** С.К. Зарянко. Портрет князя Н.Б. Юсупова. 1868. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 173.** К.Е. Маковский. Портрет А.Г. Кузнецова. 1890-е. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Омск.
- Ил. 174.** Г. фон Анжели. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1874. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 175.** К.Е. Маковский. Портрет графини В.С. Зубовой. 1877. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 176.** Платье визитное императрицы Марии Федоровны. Петербургский модный дом «Изамбар Шансо». 1870-е. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 177.** Платье бальное княгини Т.А. Юсуповой. Петербургский модный дом «Нуарель». 1874–1875. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 178.** К.Е. Маковский. Екатерина Долгорукова, Светлейшая княгиня Юрьевская. 1880. Частная коллекция.
- Ил. 179.** К.Е. Маковский. Портрет графини Екатерины Павловны Шереметевой, урожденной княжны Вяземской. 1887. Московский музей-усадьба Останкино.
- Ил. 180.** А.П. Соколов. Портрет графини Е.А. Строгановой. 1883. Псковский государственный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник.
- Ил. 181.** Модная гравюра из журнала «L Art et La Mode». Париж. 1880-е.
- Ил. 182.** Костюм императрицы Марии Федоровны. 1890. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 183.** И.Е. Репин. Портрет баронессы В.И. Икскуль. 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

- Ил. 184.** Ф. Флеминг. Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой. 1894. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 185.** К.Е. Маковский. Портрет М.М. Волконской. 1884. Государственный музей искусств Грузии им. Ш. Амиранашвили, Тбилиси.
- Ил. 186.** Ф. Флеминг. Портрет княгини З.Н. Юсуповой с двумя сыновьями в Архангельском. 1894. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 187.** Дж. Болдини. Портрет графа Сергея Платоновича Зубова. 1890-е. Государственный Исторический музей, Москва.
- Ил. 188.** Платье бальное великой княгини Елизаветы Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1897–1898. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 189.** Платье бальное императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1901. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 190.** Платье бальное императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1904–1905. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 191.** Платье вечернее императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1901. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 192.** Платье вечернее императрицы Александры Федоровны. Вид сзади. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1901. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 193.** Платье подвенечное княгини Шаховской. Петроград. 1916. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 194.** Платье подвенечное княгини Шаховской. Вид сбоку. Петроград. 1916. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 195.** Ротонда императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1910. Коллекция Фонда Александра Васильева.

- Ил. 196.** Платье. Петербургский модный дом Л. Блоске. Санкт-Петербург. 1911. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 197.** Шифр петербургского модного дома Л. Блоске. Санкт-Петербург. 1911. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 198.** Шифр петербургского модного дома А. Венгеровой. Санкт-Петербург. 1911. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 199.** Платье. Петербургский модный дом А. Венгеровой. Санкт-Петербург. 1911. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 200.** Андреа Чинизелли. 1891. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 201.** Сципионе Чинизелли. 1910-е. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 202.** В.К. Штембер. Портрет Николая Феликсовича Юсупова. 1909. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 203.** К.А. Сомов. Портрет Евгения Сергеевича Михайлова, племянника художника. 1916. Музей Эшмолиан, Оксфорд.
- Ил. 204.** А.С. Степанов. Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой. 1903. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 205.** Дж. Болдини. Робер де Монтескью. 1897. Музей Орсе, Париж.
- Ил. 206.** М.В. Нестеров. Екатерина Петровна Васильева. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 207.** Платье из шелкового атласа. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1905. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 208.** Ротонда. Мастерская В. Чернышева. 1900-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 209.** Платье визитное императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1903. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 210.** Особняк С.С. Абамелек-Лазарева на Мойке. 1913–1914. Архитектор И.А. Фомин. Из открытых источников.
- Ил. 211.** Дом Мертенса на Невском проспекте, 21. 1911–1912. Архитектор М.С. Лялевич. Из открытых источников.

- Ил. 212.** Дом компании «Зингер» на Невском проспекте. 1902–1904. Архитектор П.Ю. Сюзор. Из открытых источников.
- Ил. 213.** Доходный дом Иды Амалии Лидваль на Каменноостровском проспекте. 1899–1904. Архитектор Ф.И. Лидваль. Из открытых источников.
- Ил. 214.** Певица Анастасия Вяльцева перед выходом на сцену в зале Дворянского собрания. 1910. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 215.** Певица Анастасия Вяльцева. Начало XX в. Частная коллекция.
- Ил. 216.** Генриетта Чинизелли. 1910-е. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 217.** Амалия Чинизелли. 1910-е. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 218.** Генриетта Чинизелли. 1910-е. Музей циркового искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 219–221.** Листы из альбома «Придворных дамских нарядов» высочайше утвержденных Его императорским величеством Николаем Павловичем. 1834. Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- Ил. 222.** П.Н. Орлов. Портрет С.В. Орловой-Денисовой. 1835. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 223.** П.Н. Орлов. Портрет А.А. Окуловой. 1837. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 224.** С.П. Юшков. Портрет Таисии Петровны Серебренниковой. 1850-е. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
- Ил. 225.** Л.-Э.-В. Лебрен. Женский портрет (Леонтина де Ривьера). 1831. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 226.** Неизвестный художник. Портрет фрейлины императриц Елизаветы Алексеевны и Марии Федоровны М.Т. Пашковой (?) в парадном придворном платье. 1840-е. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.

- Ил. 227.** И.К. Дорнер. Портрет Генриетты Бодиско. 1844. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Ил. 228.** Т.А. Нефф. Портрет великой княгини Александры Петровны. Середина XIX в. Государственный музей-заповедник «Гатчина».
- Ил. 229.** М. Зичи. Коронация Александра II в Успенском соборе Московского кремля 26 августа 1856 года. 1857. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 230.** Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Санкт-Петербург. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 231.** Фрагмент вышивки. Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 232.** Фрагмент шлейфа. Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 233.** Платье придворное парадное великой княгини Марии Федоровны. 1870–1880. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 234.** Платье придворное парадное великой княгини Ксении Александровны. 1894. Государственный музей-заповедник «Царское Село».
- Ил. 235.** Парадные платья великих княжон. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. 1913. Государственный музей-заповедник «Царское Село».
- Ил. 236.** Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Начало XX в. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 237.** Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович в одежде Алексея Михайловича для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого. 1903. Государственный музей-заповедник «Павловск».

- Ил. 238.** Ее Императорское Величество Государыня Императрица Александра Федоровна в одежде царицы Марии Ильиничны для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого. 1903. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург.
- Ил. 239.** Его Императорское Высочество Государь Наследник и великий князь Михаил Александрович в полевом наряде царевича XVII века для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого. 1903. Государственный музей-заповедник «Павловск».
- Ил. 240.** З.Н. Юсупова в «русском» костюме для Костюмированного бала 1903 года. Из открытых источников.
- Ил. 241.** Платье З.Н. Юсуповой в «русском» стиле для Костюмированного бала 1903 года. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Ил. 242.** З.Н. Юсупова в «русском» костюме для Костюмированного бала 1903 года. Из открытых источников.
- Ил. 243.** А.Я. Головин. «Душное Кащеево царство». Эскиз декорации к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Ил. 244.** Н.С. Гончарова. Эскиз женского костюма к опере-балету «Золотой петушок». 1914. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- Ил. 245.** Н.К. Рерих. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912. Государственный Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва.
- Ил. 246.** Н.К. Рерих. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912. Государственный Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва.
- Ил. 247.** А.Я. Головин. «Царевна – Ненаглядная краса». Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 248.** Л.С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1913. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

- Ил. 249.** Княгиня Ирина и князь Феликс Юсуповы – основатели модного дома IRFE. Начало XX в. Из открытых источников.
- Ил. 250.** Шифр модного дома И. и Ф. Юсуповых. Начало XX в. Из открытых источников.
- Ил. 251.** Княгиня Ирина Юсупова. Начало XX в. Из открытых источников.
- Ил. 252.** П. Пуаре. Платье из трикотажного полотна в «русском стиле». 1921. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Ил. 253.** П. Пуаре. Платье из льняной русской скатерти. 1912. Музей Гальера – Парижский городской музей моды, Париж.
- Ил. 254.** П. Пуаре. Пальто в «русском стиле» с аппликацией из перфорированной замши. 1919. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Ил. 255.** Фрагмент орнамента. П. Пуаре. Пальто в «русском стиле». 1919. Метрополитен, Нью-Йорк.
- Ил. 256.** Княгиня Л.П. Оболенская, княгиня М.С. Трубецкая и М.М. Анненкова в модном доме «ТАО». Париж. 1926. Из открытых источников.
- Ил. 257.** Реклама дома «ТАО». Париж, 1929. Из открытых источников.
- Ил. 258.** Примерка в салоне модного дома «ТАО». Париж. 1926. Из открытых источников.
- Ил. 259.** Ансамбль с вышивкой. Модель дома «Китмир». Журнал «Искусство и мода». Париж. 1926.
- Ил. 260.** Великая княгиня Мария Павловна. Журнал «Искусство и мода». Париж. 1926.
- Ил. 261.** Страница журнала «Искусство и мода». Париж. 1926.
- Ил. 262.** Портниха. 1920-е. Из открытых источников.
- Ил. 263.** Платье в «русском стиле». Модный дом Г. Шанель. 1922. Из открытых источников.
- Ил. 264.** Блуза в «русском стиле» модного дома Г. Шанель. Репродукция из журнала «Vogue». 1922.
- Ил. 265.** Платье в «русском стиле». Модный дом Г. Шанель. 1923. Из открытых источников.



- Ил. 266.** Газета «Иллюстрации Петроградской правды». 1923. Из открытых источников.
- Ил. 267.** Петроградский трест «Петроодежда» в бывшем Торговом доме Мертенса. Проспект 25 Октября. 1923. Из открытых источников.
- Ил. 268.** Петроградская работница в платье стиля «флаппер». Середина 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 269.** В.А. Фролова. Конец 1920-х. Архив М. Колпаковой.
- Ил. 270.** Девушки в костюмах стиля «гарсон». Вторая половина 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 271.** Чета Ермаковых в костюмах военного времени. Петроград, 1919–1920. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 272.** Дама в костюме с «нэмпанским шиком». Петроград. Начало 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 273.** Молодой нэпман в элегантном костюме и модной кепке. Конец 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 274.** Слева направо: Платье повседневное шерстяное с кружевом. Петроград, 1917. Платье повседневное шерстяное, декорированное тесьмой. Россия, 1916; Платье вечернее из плюша с рукавами из кружева шантильи. Петроград, 1917. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 275.** Платье вечернее с отделкой мехом из кошки. Петроград. 1918. Коллекция Фонда Александра Васильева.
- Ил. 276.** Групповой фотопортрет. Петергоф. Конец 1920-х – 1930-е. Из открытых источников.
- Ил. 277.** Фотопортрет женщины. Ленинград. 1929. Архив О. Яроша.
- Ил. 278.** Девушки изучают ткацкое дело на предприятии. Конец 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 279.** Дама-служащая в деловом костюме. Середина 1920-х. Коллекция О.А. Хорошиловой.
- Ил. 280.** Владимир Маяковский. 1920-е. Из открытых источников.

- Ил. 281.** Дом культуры Промкооперации. Архитекторы. Е.А. Левинсон, В.О. Мунц. 1931–1938. Фотооткрытка. 1937–1941.
- Ил. 282.** Дворец культуры им. С.М. Кирова на Васильевском острове. Архитекторы Н.А. Троцкий, С.Н. Козак. 1930–1937. Фотооткрытка. 1937–1941.
- Ил. 283.** Здание Фрунзенского универмага. Авторский коллектив под руководством Е.И. Катонина. 1934–1938. Из открытых источников.
- Ил. 284.** Строительство здания на проспекте Майорова (Вознесенский проспект, 46). 1936. Из открытых источников.
- Ил. 285.** Б.М. Кустодиев. Портрет Л.Д. Гатцук. 1936. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент.
- Ил. 286.** Б.М. Кустодиев. Портрет Татьяны Николаевны Чижовой. 1924. Ивановский областной художественный музей, Иваново.
- Ил. 287.** Групповой фотопортрет. 1930-е. Архив А. Петровой.
- Ил. 288.** Информация для абитуриентов. 1940. Из открытых источников.
- Ил. 289.** А.Н. Самохвалов. На дежурстве. Начало блокады. 1943. Национальный художественный музей, Минск.
- Ил. 290.** Женский фотопортрет. 1950-е. Архив Т. Ниловой.
- Ил. 291.** Заслуженная артистка РСФСР Л.А. Колесникова – артистка Ленинградского театра музыкальной комедии. 1946. Архив А. Васильева.
- Ил. 292.** Женский фотопортрет. 1953. Архив Т. Соколовой.
- Ил. 293.** Женский фотопортрет. 1950-е. Архив Е. Королецкой.
- Ил. 294.** Фотопортрет Л.Г. Царегородцевой. 1950. Архив А. Царегородцева.
- Ил. 295.** А.А. Дейнека. Портрет Серафимы Ивановны Лычевой. 1944. Симферопольский художественный музей, Симферополь.
- Ил. 296.** В.В. Фоменко. Двойная женская постановка. Учебная работа. 1957 (руководитель В.М. Орешников). Методфонд факультета живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Санкт-Петербург.
- Ил. 297.** Альбом мод. Осень–Зима 1955–1956. Обложка.

- Ил. 298.** Альбом мод. Осень–Зима. 1955–1956. Обложка.
- Ил. 299.** Художники ГФЗ им. Ломоносова Е.Н. Лупанова, Л.И. Григорьева, С.П. Богданова. 1955. Город Пушкин. Архив Императорского фарфорового завода, Санкт-Петербург.
- Ил. 300.** Женский фотопортрет. 1955. Архив М. Воробьевой.
- Ил. 301.** Павильон легкой промышленности СССР. ЭКСПО – 1958. Брюссель. Из открытых источников.
- Ил. 302.** Фрагмент панно советского павильона. ЭКСПО – 1958. Брюссель. Из открытых источников.
- Ил. 303.** Николай Рыбников и Алла Ларионова. Ленинград. 1957. Из открытых источников.
- Ил. 304.** Манекенщицы ЛДМО Е. Коврова и Т. Петрова. Фото Всеволода Тарасевича. Ленинград. 1960-е. Из открытых источников.
- Ил. 305.** Журнал мод. ЛДМО. Автор моделей С. М. Соколинский. 1957.
- Ил. 306.** Журнал мод. ЛДМО. Авторы моделей (слева направо): Е.С. Буренкова, Н.С. Давыденко, Е.С. Буренкова. 1957.
- Ил. 307.** Показ коллекции моделей «Весна – 1965». ЛДМО. Фотограф Борис Лосин. Из открытых источников.
- Ил. 308.** Манекенщики ЛДМО. Московский международный Конгресс моды. Фотограф Михаил Озерский. 1964. Из открытых источников.
- Ил. 309.** Журнал «Моды». ЛДМО. Авторы моделей М.И. Богачева, О.Ф. Губанова. 1961.
- Ил. 310.** Журнал «Моды». ЛДМО. Авторы моделей В.Я. Люманис, М.В. Антонова, Е.С. Буренкова. 1961.
- Ил. 311.** Журнал «Моды». ЛДМО. Автор модели Н.А. Иванова. 1960.
- Ил. 312.** На Невском проспекте. 1960-е. Из открытых источников.
- Ил. 313.** Гостиница «Советская». Руководитель мастерской № 5 института «Ленпроект» Е.А. Левинсон. 1967. Из открытых источников
- Ил. 314.** Журнал «Моды». ЛДМО. Авторы моделей З.Я. Черных, З.П. Круглова. 1963–1964.

- Ил. 315.** Журнал «Моды». ЛДМО. Авторы моделей Н.Д. Палилов, К.В. Кудряшов, Н.Л. Файер. 1963–1964.
- Ил. 316.** ЛДМО. Показ на фестивале в Югославии, манекенщицы Н. Миронова, Н. Харазова, Е. Петина. Середина 1970-х. Из открытых источников.
- Ил. 317.** ЛДМО. Автор модели Г. Светличная, манекенщица Н. Шалагина. 1965. Из открытых источников.
- Ил. 318.** ЛДМО. Платье в «русском стиле». Автор модели Н. Меликова, манекенщица Т. Ярцева. 1970. Из открытых источников.
- Ил. 319.** ЛДМО. Автор модели В. Баласянц, манекенщица Т. Петрова. 1969. Из открытых источников.
- Ил. 320.** ЛДМО. Автор модели Г. Светличная, манекенщица В. Чернова. 1972. Из открытых источников.
- Ил. 321.** ЛДМО. Автор модели Н. Палилов, манекенщик Г. Васильев. 1965. Из открытых источников.
- Ил. 322.** Морской вокзал. Архитекторы В.А. Сохин, А.Н. Лазарев, Л.В. Калягин. 1977–1982. Из открытых источников.
- Ил. 323.** Дом быта «КРИСТАЛЛ» на ул. Седова. Мастерская под руководством О.Б. Голынкина. 1968–1974. Из открытых источников.
- Ил. 324.** Журнал «МОДЫ». ЛДМО. Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР. Автор моделей Л. Борисова. 1979.
- Ил. 325.** Журнал «МОДЫ». ЛДМО. Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР. Авторы моделей А. Соколова, С. Чельшева. 1980.
- Ил. 326.** Журнал «Стиль». ЛДМО. Иллюстрированный журнал направления моды и культуры одежды Министерства легкой промышленности РСФСР. Автор моделей А. Соколова. 1990.
- Ил. 327.** Журнал «Стиль». ЛДМО. Иллюстрированный журнал направления моды и культуры одежды Министерства легкой промышленности РСФСР. Авторы моделей Ю. Шувалов, А. Елизаров. 1990.

- Ил. 328.** Журнал «Стиль». ЛДМО. Иллюстрированный журнал направления моды и культуры одежды Министерства легкой промышленности РСФСР. Автор моделей А. Соколова. 1991.
- Ил. 329.** Журнал «Стиль». ЛДМО. Иллюстрированный журнал направления моды и культуры одежды Министерства легкой промышленности РСФСР. Автор моделей Г. Корелина. 1991.
- Ил. 330.** «Лахта-центр». Архитектор Т. Кеттл, RMJM, Горпроект. 2012–2021. Из открытых источников.
- Ил. 331–332.** Коллекция модного дома Леонида Алексева. Весна–Лето 2011. «Дефиле на Неве». 2010. Из открытых источников.
- Ил. 333–334.** Коллекция модного дома FABRIC FANCY. Осень–Зима 2020–2021. «Санкт-Петербургская Неделя Моды». 2020. Из открытых источников.
- Ил. 335.** Бизнес-центр REGENT HALL (Владимирский проспект, дом 23). Архитектурный проект под руководством П.И. Юшканцева. 2006–2007. Из открытых источников.
- Ил. 336.** Коллекция модного дома Полины Раудсон. «Дефиле на Неве». 2005. Из открытых источников.
- Ил. 337.** Шифр модного дома Татьяны Котеговой.
- Ил. 338.** Модный дом Татьяны Котеговой. Петроградская сторона, Большой проспект, 44. Из открытых источников.
- Ил. 339.** Интерьер модного дома Татьяны Котеговой. 2018. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 340.** Платье вечернее. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2011–2012. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 341.** Платье из твида. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2014–2015. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 342.** Брючный костюм. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 343.** Платье, аксессуар: митенки. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016. Фотография Александра Насонова.

- Ил. 344.** Платье, аксессуары: перчатки, серебряная брошь. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 345.** Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Весна–Лето 2010. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 346.** Платье из винтажного кружева. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2007–2008. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 347.** Костюм из твида. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 348.** Брючный костюм. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2009–2010. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 349.** Брючный костюм. Жакет из каракульчи. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2008–2009. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 350.** Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2017–2018. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 351.** Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2016–2017. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 352.** Блуза. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2010–2011. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 353.** Платье, меховой жакет. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2009–2010. Фотография Александра Насонова.
- Ил. 354.** Шифр модного дома Татьяны Парфеновой.
- Ил. 355.** Модный дом Татьяны Парфеновой. Невский проспект, 51. Из открытых источников.
- Ил. 356–358.** Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Цветение». Весна–Лето 2019. Фотографии с официального сайта Т. Парфеновой: <http://parfionova.ru/>
- Ил. 359–361.** Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Черная стрекоза». Весна–Лето 2020. Фотографии с официального сайта Т. Парфеновой:

<http://parfionova.ru/>

- Ил. 362–364.** Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Сказка». Весна–Лето 2022. Фотографии с официального сайта Т. Парфеновой: <http://parfionova.ru/>
- Ил. 365–367.** Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Истерия искусства. Эпизод 1». Осень–Зима 2022–2023. Фотографии с официального сайта Т. Парфеновой: <http://parfionova.ru/>
- Ил. 368.** Проект «Ассоциации» в Царском Селе. 2022. Из открытых источников.
- Ил. 369.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Барокко». 2011. Из открытых источников.
- Ил. 370.** Коллекция Яниса Чамалиди. Тема проекта «Посольские дары: страны и стили». 2013. Из открытых источников.
- Ил. 371.** Коллекция Лилии Киселенко. Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Из открытых источников.
- Ил. 372.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Из открытых источников.
- Ил. 373–374.** Коллекция Станислава Лопаткина. Тема проекта «Царское Село. Русский стиль». 2016. Из открытых источников.
- Ил. 375–376.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Царское Село. Русский стиль». 2016. Из открытых источников.
- Ил. 377.** Коллекция Лилии Киселенко. Тема проекта «Готика: новые смыслы». 2017. Из открытых источников.
- Ил. 378.** Коллекция Станислава Лопаткина. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018. Из открытых источников.
- Ил. 379–380.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018. Из открытых источников.
- Ил. 381.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018. Из открытых источников.
- Ил. 382–383.** Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018. Из открытых источников.

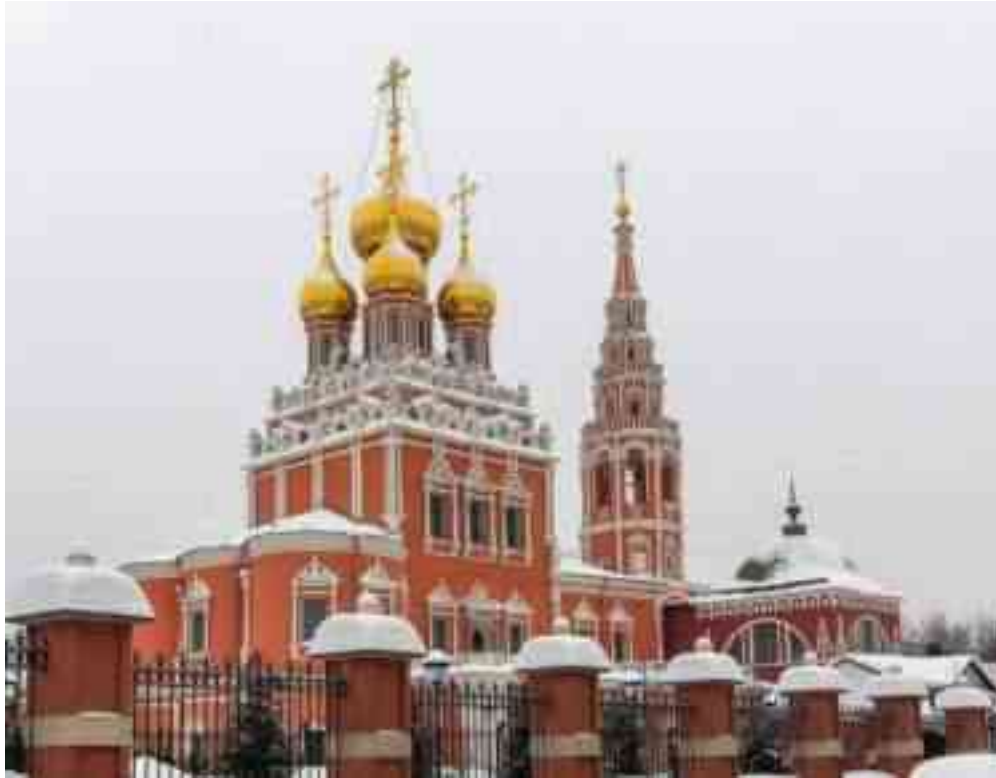
## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 1. А.М. Васнецов. Красная площадь во второй половине XVII века. 1925.



## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 2. Храм Воскресения Христова в Кадашах.  
Москва. 1687–1695.



Ил. 3. Церковь Покрова Богородицы в Филях.  
Москва. 1693–1694.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 4. Неизвестный художник. Портрет царя Алексея Михайловича Романова. Конец XVIII – начало XIX в.



Ил. 5. Неизвестный художник. Портрет царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной. XVIII – начало XIX в.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 6. Неизвестный художник. Портрет царевны Софьи. Копия. Первая половина XIX в.



Ил. 7. Неизвестный художник. Портрет царя Федора Алексеевича. Первая половина XIX в.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 8. Н.В. Неврев. Петр в иноземном наряде перед Патриархом Адрианом, матерью своей царицей Натальей и учителем Зотовым. 1903.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 9. П. ван дер Верф. Портрет Петра I. Около 1697.



Ил. 10. М. Мюсхер. Портрет сержанта Преображенского полка А.Д. Меншикова. 1697.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 11. Неизвестный художник. Портрет Екатерины I. Начало XVIII в.



Ил. 12. Неизвестный художник. Портрет Петра Великого. 1700-е.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 13. М. Дезангль. Портрет супруги русского посла во Франции А. Матвеева. 1702.



Ил. 14. Г.-Ф.-О. Риго-и-Рос (Риго). Портрет Марфы Федоровны Матвеевой. 1706.

ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 15. Меншиковский дворец. Арх. Д.М. Фонтана, Г.И. Шедель. 1710.





Ил. 16. Меншиковский дворец. Интерьер. Арх. Д.М. Фонтана, Г.И. Шедель. 1710.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 17. Петропавловский собор. Арх. Д. Трезини. 1712–1733.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 18. Летний дворец Петра I. Арх. Д. Трезини. 1711–1712.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 19. А. Шлютер. Мальчик, играющий с дельфином.  
Летний дворец Петра I. Межоконные барельефы. 1714.

Ил. 20. Неизв. худ. (ученик А. Шлютера). Аполлон и Дафна.  
Летний дворец Петра I. Межоконные барельефы. 1714.

ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 21. Здание Двенадцати коллегий. Арх. Д. Трезини. 1722–1742.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 22. Н. де Ларжильер. Женский портрет. Конец 1690-х.



Ил. 23. Неизвестный художник. Портрет М.Я. Строгановой. XIX в. Копия с работы Р.Н. Никитина (1721–1724).

ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 24. Н. де Ларжильер. Портрет госпожи Обри с сыном Леонором. Около 1700.



Ил. 25. Неизвестный художник. Портрет А.Я. Нарышкиной с детьми. Первая четверть XVIII в.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 26. И.Н. Никитин. Портрет царевны Прасковьи Ивановны. 1714.



Ил. 27. В.А. Бувалец. Портрет Марии Александровны Меншиковой. 1992. Копия с работы И.Г. Таннауэра (1722–1723).



ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 28. Куртка-телогрея. Англия.  
Кон. XVII – нач. XVIII в.  
Штаны. Россия. Кон. XVII – нач. XVIII в.



Ил. 29. Куртка-телогрея зимняя.  
Россия. Нач. XVIII в.  
Штаны. Голландия. 1700 – 1710-е.



Ил. 30. Куртка «бострог» и штаны  
матросского типа. Голландия.  
Конец XVII в. – 1710-е.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 31. Камзол из шелковой ткани.  
Россия. 1705–1710.



Ил. 32. Камзол из шелковой ткани.  
Вид сзади. Россия. 1705–1710.

ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 33. Фрагмент выставки «Гардероб Петра I». 2022.



Ил. 34. Раскрой парадного офицерского мундира Лейб-Гвардии Преображенского полка: полочка, обшлага рукавов. Берлин. 1716–1717.

ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 35. Ансамбль парадный императора Петра I (кафтан, камзол, штаны-кюлоты) Берлин. 1724.



Ил. 36. Фрагмент вышивки. Кафтан парадный императора Петра I. Берлин. 1724.



Кафтан парадный императора Петра I. Вид сзади. Берлин. 1724.

## ГЛАВА 3. Отечественный костюм конца XVII – первой четверти XVIII века: предыстория и специфика европейского периода его развития



Ил. 38. Платье коронационное Екатерины I. Западная Европа. 1723–1724.

Ил. 39. Туфли к коронационному платью Екатерины I. Россия. 1723–1724.

Ил. 40. Платье коронационное Екатерины I. Вид сзади. Западная Европа. 1723–1724.



Ил. 41. Неизвестный художник. Портрет графа Петра Петровича Толстого. 1720–1728.



Ил. 42. И. Ведекинд. Портрет императрицы Анны Иоанновны. 1730.

## ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века



Ил. 43. Г. К. Гроот. (?) Портрет цесаревича Петра Федоровича и княгини Екатерины Алексеевны. 1745.



Ил. 44. Л. Каравак. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1750.



Ил. 45. Неизвестный художник (по рисунку М.И. Махаева). Вид Зимнего дворца Петра I со стороны Невы. Середина XVIII в.



## ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века



Ил. 46. Л. Каравак. Портрет Елизаветы в мужском мундире. Середина 1740-х.



Ил. 47. Л.К. Пфанцельт. Портрет архитектора Бартоломео Франческо Растрелли. 1750–1760-е.



Ил. 48. Большой Петергофский дворец. Арх. Ф.Б. Растрелли. 1745–1755.



Ил. 49. Большой (Екатерининский) дворец. Арх. Ф.Б. Растрелли. 1752–1756.



Ил. 50. Большой зал. Большой (Екатерининский) дворец. Арх. Ф.Б. Растрелли. 1752–1756.



Ил. 51. И.Я. Вишняков.  
Портрет Сарры Элеоноры Фермор. Около 1750.



Ил. 52. И.П. Аргунов. Портрет княгини  
Е.А. Лобановой-Ростовской. 1754.



Ил. 53. Платье со складкой ватто. Франция. 1730–1750-е. Ил. 54. Платье со складкой ватто. Вид сзади. Франция. 1730–1750-е.

## ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века



Ил. 55. Интерьер павильона Кательной горки.  
Арх. А. Ринальди. 1762–1774.



Ил. 56. Павильон Кательной горки.  
Арх. А. Ринальди. 1762–1774.



Ил. 57. Платье коронационное Екатерины II.  
Россия. 1762.



Ил. 58. Платье коронационное Екатерины II. Вид сзади.  
Россия. 1762.





Ил. 59. В. Эриксен. Портрет Екатерины II перед зеркалом. 1779.



Ил. 60. В. Эриксен. Коронационный портрет Екатерины II. 1762–1765.



Ил. 61. А. Рослин. Елена Степановна Куракина. 1760.



Ил. 62. Ф.-Ю. Друэ мл. Портрет княгини Натальи Петровны Голициной, урожденной Чернышевой. 1760.



Ил. 63. А. Рослин. Портрет князя Владимира Борисовича Голицина. 1762.



Ил. 64. Д.Г. Левицкий. Портрет графини Урсулы Мнишек. 1782.



Ил. 65. Д.Г. Левицкий. Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия. 1783.



Ил. 66. Э.Л. Виже-Лебрен. Мария Антуанетта. 1778.

## ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века



Ил. 67. А. Рослин. Портрет великого князя Павла Петровича. 1777.



Ил. 68. А. Рослин. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1777.



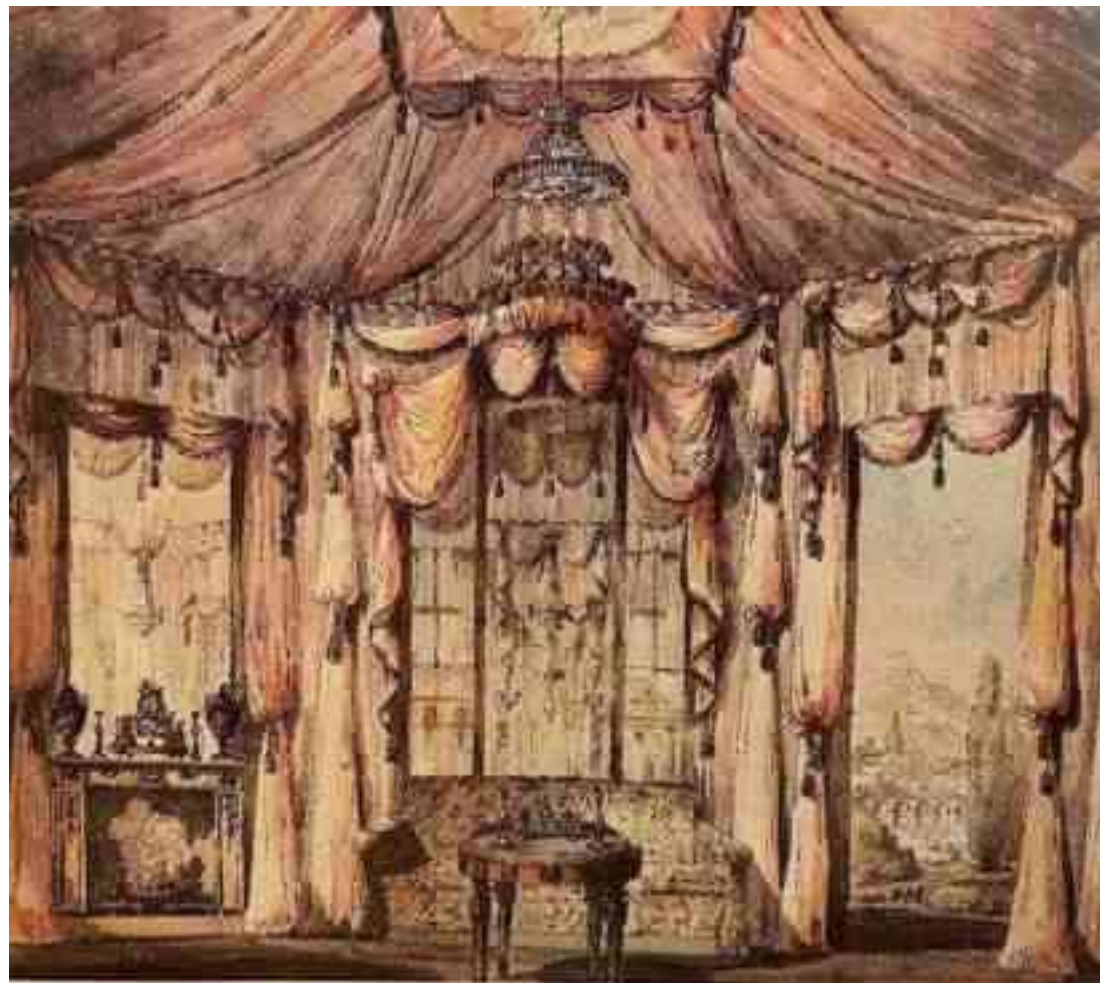
Ил. 69. А. Рослин. Наталья Петровна Голицына. 1777.



Ил. 70. Ж.-Ф. де Самсуа. Портрет князя Николая Борисовича Юсупова. 1770-е.



Ил. 71. Г. Сердюков. Портрет фрейлины Екатерины II в белом чепце. 1772.



Ил. 72. Н.А. Львов. Гостиная в доме А.А. Безбородко. 1790-е.



Ил. 73. Ж.Б. Грез. Графиня Екатерина Петровна Шувалова, урожденная Салтыкова. 1780.



Ил. 74. Ж.Б. Грез. Граф Андрей Петрович Шувалов. 1780.





Ил. 75. Б. Патерсен. Вид на Дворцовую набережную у Зимнего дворца со Стрелки Васильевского острова. 1799.



Ил. 76. М.Г. Лори. Большой театр в Санкт-Петербурге. Начало 1800-х.

## ГЛАВА 4. Эволюция костюма в контексте развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XVIII века



Ил. 77. Платье бальное.  
Россия. 1800-е.



Ил. 78. Екатерина Васильевна Долгорукая.  
Танец с шалью. Автопортрет. 1800-е.



Ил. 79. Платье бальное.  
Россия. 1800-е.



Ил. 80. Неизвестный художник. Портрет графини Анны Владимировны Бобринской. 1800-е.



Ил. 81. В.Л. Боровиковский. Портрет графини А.И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. 1803.



Ил. 82. Г.Л. Лори, М.Г. Лори. Вид на Зимний дворец и Дворцовую площадь от начала Невского проспекта. Фрагмент. По оригиналу Б. Патерсена. 1804.



Ил. 83. Г.Л. Лори, М.Г. Лори. Вид Михайловского замка со стороны площади Коннетабля.  
По оригиналу Б. Патерсена. 1804.



Ил. 84. В. Барт. Аничков дворец. 1810-е.



Ил. 85. Платье дневное с шалью.  
Россия. Около 1810.



Ил. 86. В.Л. Боровиковский. Е.А. и А.А. Куракины.  
1808–1812.





Ил. 87. Неизвестный художник.  
Портрет П.А. Киндяковой. 1821.



Ил. 88. Неизвестный художник.  
Портрет княгини Екатерины  
Романовны Дашковой. 1800-е.



Ил. 89. А.Г. Варнек.  
Портрет неизвестной. 1817–1819.



Ил. 90. К.П. Бегров. Вид на здание Главного Штаба с Дворцовой площади. 1822.



Ил. 91. Платье парадное императрицы Марии Федоровны. Россия. 1820-е.



Ил. 92. Платье парадное императрицы Марии Федоровны. Вид сзади. Россия. 1820-е.



Ил. 93. К. Росси. Проект избы для деревни Глазово в Павловске. 1815.



Ил. 94. Неизвестный художник. По оригиналу С. Торелли (1760-х). Последняя треть XVIII в.



Ил. 95. В. Эриксен. Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике. После 1769–1772.



Ил. 96. Портрет княгини М.Ф. Барятинской с дочерью Ольгой. Р. Лефевр. 1817.



Ил. 97. М.И. Скотти. Портрет графа Кутайсова с детьми. 1839.



Ил. 98. Платье императрицы Марии Федоровны.  
Россия. 1820-е.



Ил. 99. Платье дамское, дополненное кружевным шарфом.  
Россия. 1820-е.



Ил. 100. С. Шерадам. Портрет великой княгини Елены Павловны. 1824.



Ил. 101. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины. Около 1825.





Ил. 102. Платье бальное княгини З.И. Юсуповой.  
Россия. 1826.



Ил. 103. Платье бальное княгини З.И. Юсуповой.  
Россия. 1827.



Ил. 104. Модная гравюра из журнала «Московский телеграф». 1827.



Ил. 105. Пояс-корсет мужской. 1830-е.



Ил. 106. Модная гравюра из журнала «Московский телеграф». 1829.



Ил. 107. А.П. Брюллов.  
 Портрет Е. Бакуниной. 1820–1830-е.



Ил. 108. П.Ф. Соколов.  
 Портрет Е. Воронцовой. 1823.



Ил. 109. К. Гампельн. Аполлония  
 (Аполлиария) Михайловна  
 Виельгорская. 1830-е.



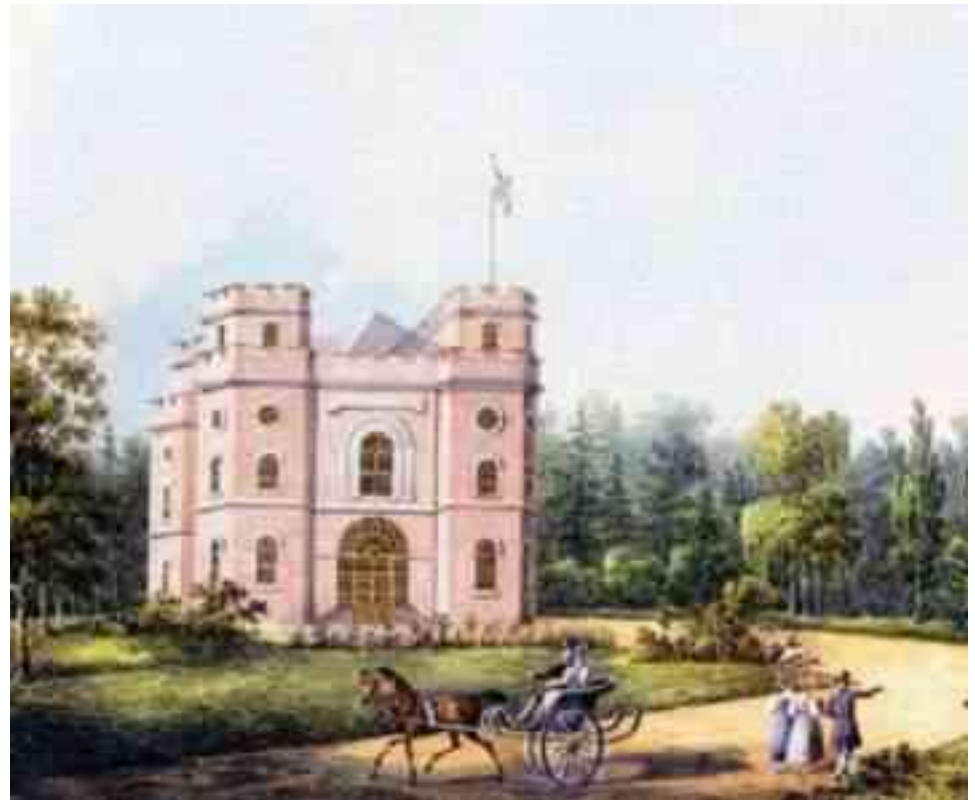
Ил. 110. Д. Хейтер. Портрет графини Е. Воронцовой. 1832.



Ил. 111. Ф. Соколов. Портрет графини О.П. Ферзен. 1829.



Ил. 112. И. Шарлемань. Готическая капелла в Александрии. Середина XIX в.



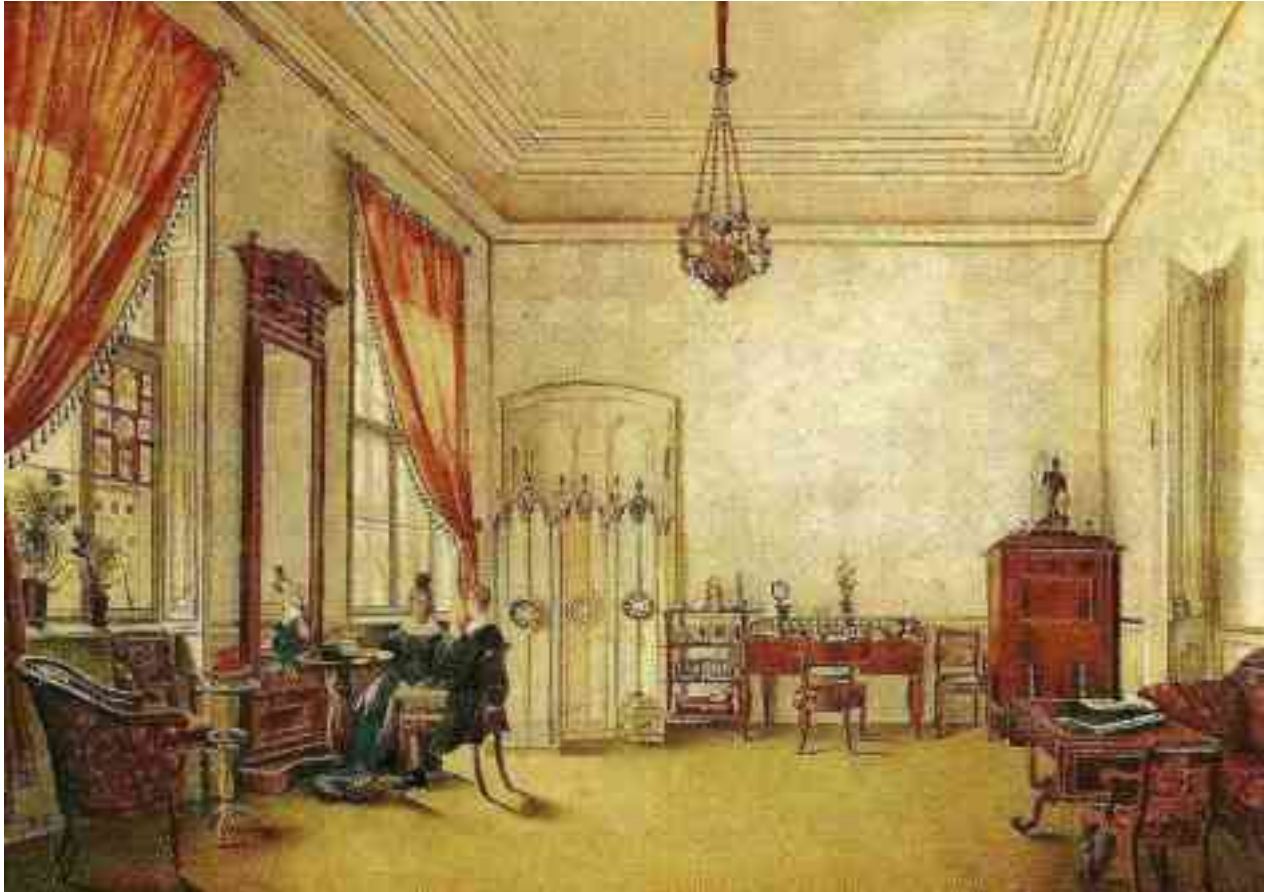
Ил. 113. В.Е. Галямин. Арсенал в Царском Селе. 1835.



Ил. 114. В.С. Садовников. Коттедж в усадьбе Александрия в Петергофе. 1840-е.



Ил. 115. Э.П. Гау. Гостиная императрицы Александры Федоровны в Коттедже. 1855.



Ил. 116. Неизвестный художник. Интерьер дворянской гостиной в доме Рибопьер в Петербурге. 1830-е.



Ил. 117. Платье женское визитное. 1825–1829-е.



Ил. 118. Неизвестный художник. А.П. Семенова, урожд. Бланк (мать П.П. Семенова-Тян-Шанского). Середина 1830-х.



Ил. 119. В.А. Тропинин. Дама в зеленом. 1838.





Ил. 120. А.П. Брюллов. Портрет Натальи Николаевны Гончаровой. 1832.



Ил. 121. К.П. Брюллов. Портрет неизвестной. 1832.



Ил. 122. Модная гравюра из журнала «Modes de Paris. Petit Courrier des Dames». 1839.



Ил. 123. Модная гравюра из журнала «Le Bon Ton». 1841.



Ил. 124. А.П. Брюллов. Портрет военного со слугой. 1830.



Ил. 125. В.А. Тропинин. Портрет Семена Николаевича Мосолова. 1836.



Ил. 126. Н.А. Бурдин. Портрет молодого человека. 1841.



Ил. 127. П.Ф. Соколов. Портрет И.Д. Черткова. 1847.



Ил. 128. П.Ф. Соколов. Портрет Хлюстина. 1835.



Ил. 129. П.Ф. Соколов. Портрет неизвестной в голубой пелерине с горностаем. 1848.



Ил. 130. П.Ф. Соколов. Портрет А.О. Смирновой-Россет. 1834–1835.



Ил. 131. П.Н. Орлов. Портрет графини Натальи Павловны Паниной, урожденной Тизенгаузен. 1836.



Ил. 132. П.Н. Орлов. Портрет Александры Ивановны Балашовой. 1839.



Ил. 133. Т.А. Нефф. Портрет Т.Б. Потемкиной.  
Около 1840.



Ил. 134. Неизвестный художник. Портрет Татьяны  
Петровны Мусиной- Пушкиной. 1840-е.





Ил. 135. К. Робертсон. Мария Кочубей. 1840.



Ил. 136. К. Робертсон. Портрет Ольги Орловой-Давыдовой-Барятинской. 1840.



Ил. 137. К. Робертсон. Принцесса Елена Павловна Белосельская-Белозерская. 1840-е.



Ил. 138. К. Робертсон. Портрет Ю.Ф. Куракиной. 1841.



Ил. 139. П.Ф. Соколов. Портрет баронессы И.И. Клодт. 1845.



Ил. 140. Ф. Шроцберг. Портрет великой княжны Марии Михайловны. 1846.



Ил. 141. В.С. Садовников. Мариинский дворец. 1847.



Ил. 142. В.С. Садовников. Вид здания Нового Эрмитажа с юго-востока. 1851.



Ил. 143. Л.О. Премацци. Гостиная Пашковой в доме Норова на Большой Конюшенной улице в Санкт-Петербурге. 1847.



Ил. 144. Ф.М. Славянский. Портрет Юлии Федоровны Бекман. 1848.



Ил. 145. И.Ф. Хруцкий. Портрет неизвестной. 1843.



Ил. 146. К. Робертсон. Портрет великой княгини Марии Александровны. 1850.



Ил. 147. Г.И. Яковлев. Портрет Екатерины Николаевны Волотской. 1855–1856.





Ил. 148. А.В. Вьюшин. Портрет великой княгини Александры Иосифовны. Хозяйка Мраморного дворца в Петербурге. 1850–1866. Копия с работы Ф.К. Винтерхальтера (1850).



Ил. 149. Г.И. Кадунов. Портрет княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой, урожденной Нарышкиной. 1860-е.



Ил. 150. Ф.К. Винтерхальтер. Портрет императрицы Марии Александровны. 1857.



Ил. 151. Ф.К. Винтерхальтер. Татьяна Александровна Юсупова, урожденная графиня Рибопьер. 1858.



Ил. 152. В.С. Садовников. Фасад особняка графини З.И. де Шово-Нарышкиной. 1859–1861.



Ил. 153. В.С. Садовников. Парадная лестница особняка графини З.И. де Шово-Нарышкиной. Начало 1860-х.



Ил. 154. К.А. Ухтомский. Кабинет императрицы Александры Федоровны. 1874.



Ил. 155. Э.П. Гау. Будуар в юго-западном ризалите Зимнего дворца. 1861.



Ил. 156. Э.П. Гау. Белая гостиная в северо-западном ризалите Зимнего дворца. 1850.



Ил. 157. Неизвестный художник. Портрет графини Софьи Илларионовны Васильчиковой, урожденной княжны Васильчиковой. 1858–1859.



Ил. 158. Ф.К. Винтерхальтер. Варвара Дмитриевна Римская-Корсакова. 1864.



Ил. 159. Ф.К. Винтерхальтер. Портрет княгини Софьи Александровны Радзивилл. 1864.



Ил. 160. Ф.К. Винтерхальтер. Великая княгиня Елена Павловна, супруга Михаила Павловича. 1862.



Ил. 161. Наталья Ланская (Пушкина).  
Начало 1860-х.



Ил. 162. Вильгельмина Чинизелли. 1870-е.



Ил. 163. Эмма Чинизелли. 1870-е.





Ил. 164. Платье, состоящее из лифа, тюника и юбки. Вторая половина 1860-х.



Ил. 165. Платье утреннее (пеньюар) из белого батиста на кринолине. Вторая половина 1860-х.



Ил. 166. Мантилья из черного кружева шантли. 1860.



Ил. 167. Бурнус из белого сукна с вышивкой. Россия. 1860-е.



Ил. 168. Жакет из серого шелка на ватной подкладке. 1860.



Ил. 169. Ботиночки дамские. 1850-е.

Ил. 170. Туфли великой княгини  
Марии Федоровны. 1870-е.Ил. 171. Сапожки императрицы  
Марии Федоровны. 1880-е.



Ил. 172. С.К. Зарянко. Портрет князя Н.Б. Юсупова. 1868.



Ил. 173. К.Е. Маковский. Портрет А. Г. Кузнецова. 1890-е.



Ил. 174. Г. фон Ангели. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1874.



Ил. 175. К.Е. Маковский. Портрет графини В.С. Зубовой. 1877.



Ил. 176. Платье визитное императрицы Марии Федоровны. Петербургский модный дом «Изамбар Шансо». 1870-е.



Ил. 177. Платье бальное княгини Т.А. Юсуповой. Петербургский модный дом «Нуарель». 1874–1875.



Ил. 178. К.Е. Маковский. Екатерина Долгорукова, Светлейшая княгиня Юрьевская. 1880.



Ил. 179. К.Е. Маковский. Портрет графини Екатерины Павловны Шереметевой, урожденной княжны Вяземской. 1887.



Ил. 180. А.П. Соколов. Портрет графини Е.А. Строгановой. 1883.



Ил. 181. Модная гравюра из журнала «L Art et La Mode». Париж. 1880-е.



Ил. 182. Костюм императрицы Марии Федоровны. 1890.



Ил. 183. И.Е. Репин. Портрет баронессы В.И. Икскуль. 1889.





Ил. 184. Ф. Флеминг. Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой. 1894.



Ил. 185. К.Е. Маковский. Портрет М.М. Волконской. 1884.



Ил. 186. Ф. Флеминг. Портрет княгини З.Н. Юсуповой с двумя сыновьями в Архангельском. 1894.



Ил. 187. Дж. Болдини. Портрет графа Сергея Платоновича Зубова. 1890-е.



Ил. 188. Платье бальное великой княгини Елизаветы Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1897–1898.



Ил. 189. Платье бальное императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный А. Бризака. 1900–1901.



Ил. 190. Платье бальное императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1904–1905.



Ил. 191. Платье вечернее императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1901.



Ил. 192. Платье вечернее императрицы Александры Федоровны. Вид сзади. Петербургский модный дом А. Бризака. 1900–1901.



Ил. 193. Платье подвенечное княгини Шаховской. Петроград. 1916.



Ил. 194. Платье подвенечное княгини Шаховской. Вид сбоку. Петроград. 1916.



Ил. 195. Ротонда императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом А. Бризака. 1910.



Ил. 196. Платье. Петербургский модный дом Л. Блоске. Санкт-Петербург. 1911.



Ил. 197. Шифр петербургского модного дома Л. Блоске. Санкт-Петербург. 1911.



Ил. 198. Шифр петербургского модного дома А. Венгеровой. Санкт-Петербург. 1911.



Ил. 199. Платье. Петербургский модный дом А. Венгеровой. Санкт-Петербург. 1911.



Ил. 200. Андреа Чинизелли. 1891.



Ил. 201. Сципионе Чинизелли. 1910-е.



Ил. 202. В.К. Штембер. Портрет Николая Феликсовича Юсупова. 1909.



Ил. 203. К.А. Сомов. Портрет племянника художника Евгения Сергеевича Михайлова. 1916.



Ил. 204. А. Степанов. Портрет Зинаиды Юсуповой. 1903.





Ил. 205. Дж. Болдини. Робер де Монтескью. 1897.



Ил. 206. М.В. Нестеров. Екатерина Петровна Васильева. 1905.



Ил. 207. Платье из шелкового атласа.  
Петербургский модный дом А. Бризака.  
1900–1905.



Ил. 208. Ротонда. Мастерская  
В. Чернышева. 1900-е.



Ил. 209. Платье визитное императрицы  
Александры Федоровны. Петербургский  
модный дом А. Бризака. 1903.



Ил. 210. Особняк С.С. Абамелек-Лазарева на Мойке. Арх. И.А. Фомин. 1913–1914.



Ил. 211. Дом Мертенса. Невский 21. Арх. М.С. Лялевич. 1911–1912.



Ил. 212. Дом компании «Зингер». Арх. П.Ю. Сюзор. 1902–1904.



Ил. 213. Доходный дом Иды Амалии Лидваль. Арх. Ф.И. Лидваль. 1899–1904.



Ил. 214. Певица Анастасия Вяльцева перед выходом на сцену в зале Дворянского собрания. 1910.



Ил. 215. Певица Анастасия Вяльцева. Начало XX в.



Ил. 216. Генриетта Чинизелли. 1910-е.



Ил. 217. Амалия Чинизелли. 1910-е.



Ил. 218. Генриетта Чинизелли. 1910-е.





Ил. 219 – 221. Листы из альбома «Придворных дамских нарядов». 1834.



Ил. 222. П.Н. Орлов.  
Портрет С.В. Орловой-Денисовой. 1835.



Ил. 223. П.Н. Орлов.  
Портрет А.А. Окуловой. 1837.



Ил. 224. С.П. Юшков. Портрет Таисии Петровны Серебrenниковой. 1850-е.



Ил. 225. Л.-Э.-В. Лебрен. Женский портрет (Леонтина де Ривьера). 1831.



Ил. 226. Неизвестный художник. Портрет фрейлины в парадном придворном платье. 1840-е.



Ил. 227. И. К. Дорнер. Портрет Генриетты Бодиско. 1844.



Ил. 228. Т.А. Нефф. Портрет великой княгини Александры Петровны. Середина XIX в.



Ил. 229. М. Зичи. Коронация Александра II в Успенском соборе Московского кремля 26 августа 1856 года. 1857.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 230. Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896.



Ил. 231. Фрагмент вышивки. Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896.



Ил. 232. Фрагмент шлейфа. Платье придворное «русское» императрицы Александры Федоровны. Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. Около 1896.



Ил. 233. Платье придворное парадное великой княгини Марии Федоровны. 1870–1880.



Ил. 234. Платье придворное парадное великой княгини Ксении Александровны. 1894.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 235. Платья парадные великих княжон.  
Петербургский модный дом О.Н. Бульбенковой. 1913.



Ил. 236. Платье придворное «русское» императрицы Александры  
Федоровны. Модный дом О.Н. Бульбенковой. Начало XX в.



## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 237. Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович в одежде Алексея Михайловича для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого.



Ил. 238. Ее Императорское Величество Государыня Императрица Александра Федоровна в одежде царицы Марии Ильиничны для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого.



Ил. 239. Его Императорское Высочество Государь Наследник и великий князь Михаил Александрович в полевом наряде царевича XVII века для Костюмированного бала 1903 года. Фотография Л.С. Левицкого.

ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 240. З.Н. Юсупова в «русском» костюме для Костюмированного бала 1903 года.



Ил. 241. Платье З.Н. Юсуповой в «русском» стиле для Костюмированного бала 1903 года.



Ил. 242. З.Н. Юсупова в «русском» костюме для Костюмированного бала 1903 года.



Ил. 243. А. Головин. Душное Кощеево царство. Эскиз декорации к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском costume первой трети XX века



Ил. 244. Н.С. Гончарова. Эскиз женского костюма к опере-балету «Золотой петушок». 1914.



Ил. 245. Н.К. Рерих. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912.



Ил. 246. Н.К. Рерих. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912.

ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском costume первой трети XX века



Ил. 247. А.Я. Головин. Царевна – Ненаглядная краса. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910.



Ил. 248. Л. С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». 1913.



Ил. 249. Княгиня Ирина и князь Феликс Юсуповы, основатели модного дома IRFE. Начало XX в.



Ил. 250. Шифр модного дома И. и Ф. Юсуповых. Начало XX в.



Ил. 251. Княгиня Ирина Юсупова. Начало XX в.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 252. П. Пуаре. Платье из трикотажного полотна в «русском стиле». 1921.



Ил. 253. П. Пуаре. Платье из льняной русской скатерти. 1912.



Ил. 254. П. Пуаре. Пальто в «русском стиле» с аппликацией из перфорированной замши. 1919.



Ил. 255. Фрагмент орнамента. П. Пуаре. Пальто в «русском стиле». 1919.



ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 256. Княгиня Л.П. Оболенская, княгиня М.С. Трубецкая и М.М. Анненкова в модном доме «ТАО». Париж, 1926.



Ил. 257. Реклама дома «ТАО». Париж, 1929.



Ил. 258. Примерка в салоне модного дома «ТАО». Париж. 1926.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 259. Ансамбль с вышивкой. Модель дома «Китмир». Журнал «Искусство и мода». Париж. 1926.



Ил. 260. Великая княгиня Мария Павловна. Журнал «Искусство и мода». Париж. 1926.

ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 261. Страница журнала «Искусство и мода». Париж. 1926.

Ил. 262. Портниха. 1920-е.

## ГЛАВА 6. Интернациональный характер «русского стиля» в петербургском костюме первой трети XX века



Ил. 263. Платье в «русском стиле». Модный дом Г. Шанель. 1922.



Ил. 264. Блуза в «русском стиле» модного дома Г. Шанель. Репродукция из журнала «Vogue». 1922.



Ил. 265. Платье в «русском стиле». Модный дом Г. Шанель. 1923.

ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 266. Газета «Иллюстрации Петроградской правды». 1923.



Ил. 267. Петроградский трест «Петроодежда» в бывшем Торговом доме Мертенса. Проспект 25 Октября. 1923.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 268. Петроградская работница в платье в стиле «флаппер». Середина 1920-х.



Ил. 269. В.А. Фролова. Конец 1920-х.



Ил. 270. Девушки в костюмах стиля «гарсон». Вторая половина 1920-х.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 271. Чета Ермаковых в костюмах военного времени. Петроград, 1919–1920.



Ил. 272. Дама в костюме с «нэмпанским шиком». Петроград. Начало 1920-х.



Ил. 273. Молодой нэпман в элегантном костюме и модной кепке. Конец 1920-х.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 274. Слева направо: Платье повседневное. Петроград, 1917.  
Платье повседневное. Россия, 1916;  
Платье вечернее. Петроград, 1917.



Ил. 275. Платье вечернее с отделкой мехом кошки. Петроград. 1918.





Ил. 276. Групповой фотопортрет. Петергоф. Конец 1920-х – 1930-е.



Ил. 277. Фотопортрет женщины. Ленинград, 1929.



Ил. 278. Девушки изучают ткацкое дело на предприятии. Конец 1920-х.



Ил. 279. Дама-служащая в деловом костюме.  
Середина 1920-х.



Ил. 280. Владимир Маяковский. 1920-е



Ил. 281. Дом культуры Промкооперации. Арх. Е.А. Левинсон, В.О. Мунц. 1931–1938.



Ил. 282. Дворец культуры им. С.М. Кирова на Васильевском острове. Арх. Н.А. Троцкий, С.Н. Козак. 1930–1937.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 283. Здание Фрунзенского универмага. Авторский коллектив под руководством Е.И. Катонина. 1934–1938.

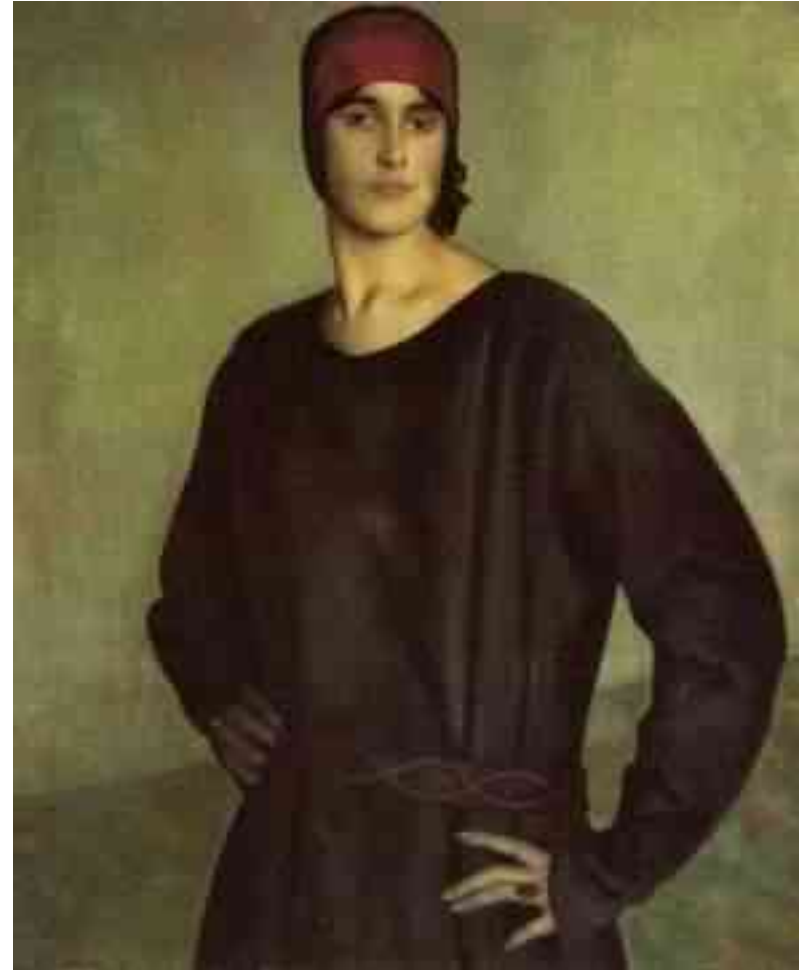


Ил. 284. Строительство здания на проспекте Майорова (Вознесенский проспект, 46). 1936.





Ил. 285. Б.М. Кустодиев. Портрет Гатцук. 1936.



Ил. 286. Б.М. Кустодиев. Портрет Татьяны Николаевны Чижовой. 1924.

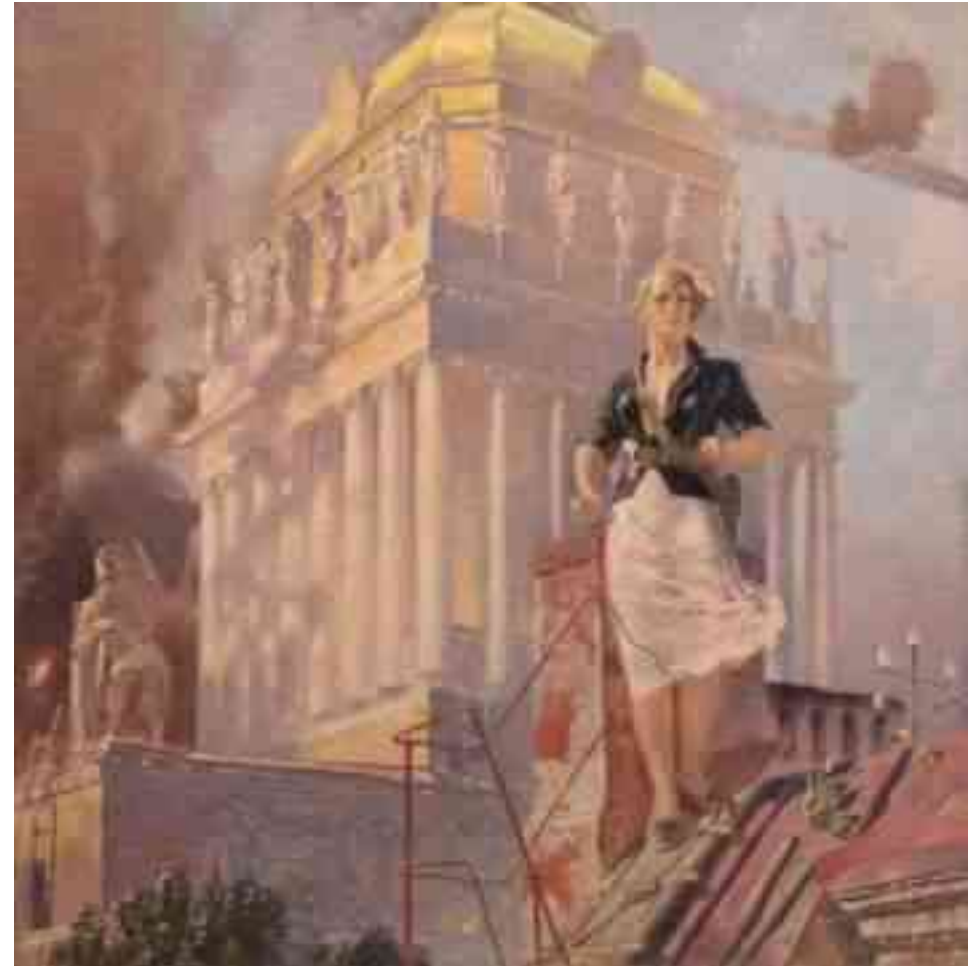


Ил. 287. Групповой портрет. 1930-е.

ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 288. Информация для абитуриентов. 1940.



Ил. 289. А.Н. Самохвалов. На дежурстве. Начало блокады. 1943.



Ил. 290. Женский фотопортрет. 1950-е.

Ил. 291. Заслуженная артистка РСФСР  
Л.А. Колесникова – артистка  
Ленинградского театра музыкальной  
комедии. 1946.

Ил. 292. Женский фотопортрет. 1953.



Ил. 293. Женский фотопортрет. 1950-е.



Ил. 294. Фотопортрет Л.Г. Царегородцевой. 1950.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 295. А.А. Дейнека. Портрет  
Серафимы Ивановны Лычевой. 1944.



Ил. 296. В.В. Фоменко. Двойная женская  
постановка. Учебная работа. 1957.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 297. Альбом мод. Осень–Зима 1955–1956.

Ил. 298. Альбом мод. Осень–Зима. 1955–1956.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 299. Художники ГФЗ им. Ломоносова Е.Н. Лупанова, Л.И. Григорьева, С.П. Богданова. 1955.



Ил. 300. Женский фотопортрет. 1955.



## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 301. Павильон легкой промышленности СССР. ЭКСПО – 1958. Брюссель.



Ил. 302. Фрагмент панно советского павильона. ЭКСПО – 1958. Брюссель.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 303. Николай Рыбников и Алла Ларионова.  
Ленинград. 1957.



Ил. 304. Манекенщицы ЛДМО Е. Коврова и Т. Петрова.  
Фото Всеволода Тарасевича. Ленинград. 1960-е.

ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 305. Журнал мод. ЛДМО.  
Автор моделей С. М. Соколинский. 1957.



Ил. 306. Журнал мод. ЛДМО. Авторы моделей (слева направо):  
Е.С. Буренкова, Н.С. Давыденко, Е.С. Буренкова. 1957.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 307. Показ коллекции моделей «Весна – 1965». ЛДМО. Фотограф Борис Лосин.



Ил. 308. Манекенщики ЛДМО. Московский международный Конгресс моды. Фотограф Михаил Озерский. 1964.

ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 309. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Авторы моделей М.И. Богачева,  
О.Ф. Губанова. 1961.



Ил. 310. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Авторы моделей В.Я. Люманис,  
М.В. Антонова, Е.С. Буренкова. 1961.



Ил. 311. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Автор модели Н.А. Иванова. 1960.



Ил. 312. На Невском проспекте. 1960-е.



Ил. 313. Гостиница «Советская». Рук. мастерской № 5 института «Ленпроект» Е. А. Левинсон. 1967.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 314. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Авторы моделей З.Я. Черных,  
З.П. Круглова. 1963–1964.



Ил. 315. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Авторы моделей Н.Д. Палилов, К.В. Кудряшов,  
Н.Л. Файер. 1963–1964.



ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 316. ЛДМО. Показ на фестивале в Югославии, манекенщицы Н. Миронова, Н. Харазова, Е. Петина. Середина 1970-х.



Ил. 317. ЛДМО. Автор модели Г. Светличная, манекенщица Н. Шалагина. 1965.



Ил. 318. ЛДМО. Платье в «русском стиле». Автор модели Н. Меликова, манекенщица Т. Ярцева. 1970.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 319. ЛДМО Автор модели  
В. Баласянц, манекенщица  
Т. Петрова. 1969.



Ил. 320. ЛДМО Автор модели  
Г. Светличная, манекенщица В. Чернова. 1972.



Ил. 321. ЛДМО Автор модели  
Н. Палилов, манекенщик Г. Васильев. 1965.



Ил. 322. Морской вокзал. Арх. В.А. Сохин, А.Н. Лазарев, Л.В. Калягин. 1977–1982.



Ил. 323. Дом быта «КРИСТАЛЛ» на ул. Седова. Мастерская под руководством О.Б. Голынкина. 1968–1974.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 324. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Автор моделей Л. Борисова. 1979.



Ил. 325. Журнал «Моды». ЛДМО.  
Авторы моделей А. Соколова, С. Чельшева. 1980.

## ГЛАВА 7. Советский период формирования костюма в петроградско-ленинградской моде 1920-х – начала 1990-х годов



Ил. 326. Журнал «Стиль». ЛДМО.  
Автор моделей А. Соколова. 1990.



Ил. 327. Журнал «Стиль». ЛДМО. Авторы  
моделей Ю. Шувалов, А. Елизаров. 1990.



Ил. 328. Журнал «Стиль». ЛДМО.  
Автор моделей А. Соколова. 1991.



Ил. 329. Журнал «Стиль». ЛДМО.  
Автор моделей Г. Корелина. 1991.



Ил. 330. «Лакhta-центр». Арх. Т. Кеттл, RMJM, Горпроект. 2012–2021.





Ил. 331– 332. Коллекция модного дома Леонида Алексева. Весна–Лето 2011. «Дефиле на Неве». 2010.



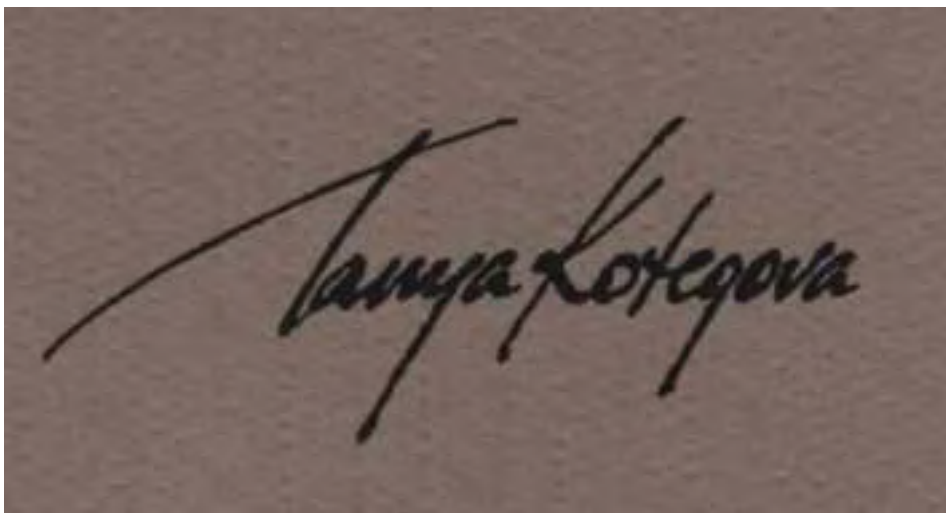
Ил. 333 – 334. Коллекция модного дома FABRIC FANCY. Осень–Зима 2020 –2021. «Санкт-Петербургская Неделя Моды». 2020.



Ил. 335. Бизнес-центр REGENT HALL (Владимирский проспект, д.23).  
Арх. проект под рук. П.И. Юшканцева 2006-2007.



Ил. 336. Коллекция модного дома  
Полины Раудсон. «Дефиле на Неве». 2005.



Ил. 337. Шифр модного дома Татьяны Котеговой.



Ил. 338. Модный дом Татьяны Котеговой.  
Петроградская сторона, Большой проспект, 44



Ил. 339. Интерьер модного дома Татьяны Котеговой. 2018.



Ил. 340. Платье вечернее. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2011–2012.



Ил. 341. Платье из твида. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2014–2015.



Ил. 342. Брючный костюм. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016.



Ил. 343. Платье, аксессуар: митенки. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016.



Ил. 344. Платье, аксессуары: перчатки, серебряная брошь. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016.



Ил. 345. Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Весна–Лето 2010.



Ил. 346. Платье из винтажного кружева. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016.





Ил. 347. Костюм из твида. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2015–2016.



Ил. 348. Брючный костюм. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2009–2010.



Ил. 349. Брючный костюм. Жакет из каракульчи. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2008–2009.



Ил. 350. Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2017–2018.



Ил. 351. Платье. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2016–2017.



Ил. 352. Блуза. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2010–2011.



Ил. 353. Платье, меховой жакет. Коллекция модного дома Татьяны Котеговой. Осень–Зима 2009–2010.



Ил. 354. Шифр модного дома  
Татьяны Парфеновой.



Ил. 355. Модный дом Татьяны Парфеновой. Невский проспект, 51.



Ил. 356 – 358. Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Цветение». Весна–Лето 2019.



Ил. 359 – 361. Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Черная стрекоза». Весна–Лето 2020.



Ил. 362 – 364. Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Сказка». Весна–Лето 2022.



Ил. 365 – 367. Коллекция модного дома Татьяны Парфеновой «Истерия искусства. Эпизод 1». Осень–Зима 2022–2023.





Ил. 368. Проект «Ассоциации» в Царском Селе. 2022.



Ил. 369. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Барокко». 2011.



Ил. 370. Коллекция Яниса Чамалиди. Тема проекта «Посольские дары: страны и стили». 2013.



Ил. 371. Коллекция Лилии Киселенко. Тема проекта «Китайский каприз». 2015.



Ил. 372. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Китайский каприз». 2015.



Ил. 373 – 374. Коллекция Станислава Лопаткина. Тема проекта «Царское Село. Русский стиль». 2016.



Ил. 375 – 376. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Царское Село. Русский стиль». 2016.



Ил. 377. Коллекция Лилии Киселенко. Тема проекта «Готика: новые смыслы». 2017.



Ил. 378. Коллекция Станислава Лопаткина. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018.





Ил. 379 – 380. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018.



Ил. 381. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018.



Ил. 382 – 383. Коллекция Татьяны Парфеновой. Тема проекта «Власть красоты. Императорская мода». 2018.