

Мария Терехова —

историк моды, культуролог. Научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Область научных интересов: история костюма и повседневности XIX — первой половины XX века, семиотика материальной культуры, история обуви. Автор книги «Очерки культурной истории обуви в России» (НЛО, 2025).
idatieriekhova@gmail.com

Иллюзия — красота — товар:

искусственные цветы, мода и женский труд в дореволюционной России¹

Аннотация

Статья рассматривает взаимосвязи между искусственными цветами, модой, женским трудом и общим историко-культурным, общественно-политическим и социально-экономическим контекстом в дореволюционной России.

Искусственный цветок — вещь семантически пограничная, аккумулирующая в себе немало противоречивых культурных смыслов в диапазоне от обозначения фальши, подмены, иллюзии подлинности — до символа женского тщеславия, соблазна и приметы городской капиталистической культуры потребления. В то же время искусственный цветок наделен материальной

конкретностью — ведь это продукт ручного труда. Причем труда почти исключительно женского — так проявляется и гендерная семантика предмета. С одной стороны, цветок, так же как и рукоделие, отчетливо гендерно маркирован в массовом сознании XIX века как непременно женский атрибут. С другой стороны — производство искусственных цветов давало женщине ощутимый эмансипационный импульс: это занятие могло стать основой профессиональной самоидентификации, и источником заработка в среде с традиционно крайне ограниченными возможностями для женского карьерного выбора.

Статья опирается на печатные источники и прессу, корпус мемориальной и художественной литературы, исторические документы, архивные материалы, анализ музейных коллекций и визуальных практик моды XVIII–XIX веков.

Ключевые слова: искусственные цветы; рукоделие; женский труд; культурная семантика вещей; семиотика культуры.

Французские цветы и российское «цветобесие». XVIII — середина XIX века

Почему-то в интернете из блога в блог кочует миф о том, что искусственные цветы² появились в России только в XIX веке, в крайнем случае — в самом конце XVIII века. На самом деле это случилось намного раньше: уже как минимум модницы елизаветинской эпохи были знакомы с этим украшением, а в екатерининское время искусственные цветы стали важной частью гарнировки дамского аристократического туалета (иллюстрации см. во вкладке 1). Пришла модная новинка, как и все прочие, конечно, из Франции. Поэтому нет ничего удивительного в том, что за ней закрепилось название «французские цветы», и в последующие годы, когда аксессуар вышел за рамки узкого круга аристократических мод, именно так его зачастую именовали вне зависимости от страны изготовления.

Искусственные цветы заказывали из Парижа, а наиболее состоятельные особы — даже напрямую у легендарной Розы Бертен, личной модистки королевы Марии-Антуанетты. Так, в 1776 году от Бертен в Петербург был отправлен заказ для генеральши Анастасии Андреевны Бороздиной, урожденной Крекшиной. Посылка для Madame la Générale Barazdin включала сорок отрезов ткани, десять шляпок,

десять платков, а также искусственные цветы в неуказанном (вероятно, немалом) количестве (Бордэриу 2016: 17).

В XVIII веке хорошие ткани стоили очень дорого — настолько, что часто заказывать новые наряды было накладно даже для весьма состоятельных особ, поэтому многие дамы перешивали свои платья. И вот тут искусственные цветы вместе с другими элементами отделки, называемыми *garniture*, — лентами, аппликациями, пуговицами, кружевами, гирляндами — давали ценную возможность освежить платье.

В 1770-х годах входят в моду высокие прически куафюры, по сути — сложные композиции из волос на проволочном каркасе. Конструкции щедро умащивались помадой или салом, набивались тканью, посыпались пудрой и обильно декорировались самыми разнообразными предметами — от лент и перьев до моделей кораблей, муляжных фруктов с овощами и, конечно, цветов. Причем искусственные цветы выигрывали у настоящих: прически носили по многу дней, используя для сна специальный подголовник, и разбирать сложную конструкцию для того, чтобы заменить увядшие живые цветы, никто бы не стал. Долговечность искусственных цветов была как нельзя кстати. В экстремальных случаях эти сооружения на голове увеличивали рост своей обладательницы на 60–90 сантиметров (Corson 1965: 327). Внутри помещалось специальное устройство, изобретенное французским придворным парикмахером Леонаром: механизм позволял сжимать и разжимать прическу для того, чтобы дама могла поместиться в карете. В России, впрочем, столь экстремальные излишества не приветствовались, поскольку они противоречили личным вкусам Екатерины II (Кирсанова 2004: 85; Кирсанова 2017: 75).

Цветы как элемент декора были очень популярны: ими украшали головной убор, в виде букетика прикрепляли к корсажу, фиксируя фишу в области декольте, гирляндами пришивали к юбке и подолу платья. Не стоит обманываться натуралистичностью цветов на портретах таинственно-волооких красавиц у Федора Рокотова — почти наверняка все эти розы сделаны из шелка, накрахмаленного батиста, газа и кисеи, с использованием проволоки.

Конечно, не только практическими соображениями удобства и долговечности руководствовались петербургские дамы, выписывая искусственные цветы из Парижа. Прежде всего, они были в большой моде. Особо ценилось жизнеподобие цветка: чем более неотличима была рукотворная копия от живого прототипа, тем лучше. Эта установка на соревнование с природой, стремление создать визуальную иллюзию отражали ключевые культурно-интеллектуальные течения XVIII века.

Во-первых, цветов, своей внешней натуралистичностью вводящий зрителя в заблуждение, — это проявление моды на искусство обманки троплей (*trompe-l'œil*), которое в середине столетия находилось на пике популярности. Игра в реальность, намеренное желание запутать зрителя и одновременно поразить тонкостью исполнения вещицы — часть галантной культуры рококо. Не случайно в это же время чрезвычайной популярностью пользуются фарфоровые обманки — цветы и фрукты. «Фарфоровые „безделушки“ надевают на себя „маски“ других предметов, разыгрывая гостей, способствуя атмосфере непрекращающегося праздника и театра жизни», — отмечают организаторы выставки искусства троплея в Государственном Эрмитаже (Багдасарова, Бахарева 2018: 134). Мода на фарфоровый «цветочно-плодовый натурализм» не миновала и России. Искусственные цветы в отделке костюма следовали той же логике. Для пушного жизнеподобия цветы даже сбрызгивали духами.

Иные обертоны смысла появляются у искусственных цветов в эпоху Просвещения. Уже не игра и галантная забава, но стремление постичь и приручить природу делало ценным жизнеподобие цветка. Мастерство ремесленника и ботаническая точность — вот что имело значение в этой системе координат. Сцена с производством искусственных цветов в мастерской фигурирует в знаменитой «Энциклопедии» Дени Дидро³. Отметим: на изображении в работе задействованы все — мужчины, женщины и дети. Но именно женщины больше всего — в будущем эта тенденция выльется в то, что искусственные цветы станут сферой почти исключительно женского труда; в этом мы еще убедимся.

Показательно, что в клиентских заказах из архива Розы Бертен упомянуты семьдесят пять видов цветов. Отдельно выделены и выполнены с ботанической точностью даже несколько сортов роз (Kesterton 2024: 992–993).

Когда в эпоху сентиментализма просвещенная европейская публика увлеклась пасторальной эстетикой, игрой в опрощение и близость к природе, это сказалось и на флористической моде. На соломенных шляпках «сентиментальных пейзажков», вслед за главным трендсеттером Марией-Антуанеттой, рядом с безусловным фаворитом — розами — появились и скромные полевые цветы *fleurs de champs* с колосьями злаков. О том, как это выглядело, хорошо дают представление портреты художницы Элизабет Луизы Виже-Лебрен (например, «Автопортрет в соломенной шляпке», 1782).

Казалось бы, полевые цветы, хорошо сохраняющиеся в сухом виде, и тем более колосья можно было бы использовать в качестве отделки

шляп в натуральном виде. Но нет: из коммерческих записей Розы Бертен прямо следует, что и они создавались рукотворно (Ibid.: 996).

К рубежу XVIII–XIX веков европейские дамы увлеклись античной модой: легкие туникообразные платья фасона шемиз из светлого батиста, муслина и газа свободно струились вдоль изящного (или не очень) стана, создавая эффект *a-la grecque*; атласная обувь начисто лишилась каблука, зато приобрела завязки (часто, впрочем, нарисованные на ноге на манер все тех же обманок троплей), имитируя сандалии. Напудренные и напомаженные конструкции из волос ушли в прошлое. Все это, конечно, мало походило на реальную одежду древних гречанок, но придавало модный античный флер. «Что касается женщин, то все они хотели казаться древними статуями, с пьедестала сошедшими; которая одевалась Корнелией, которая Аспазией...» — иронизировал в мемуарах Филипп Вигель (Вигель 1856).

В этом контексте интерес к декору из цветов поугас: их иногда использовали разве что в виде небольших гирлянд-венков. Прическу и головной убор чаще всего украшали длинным, склоняющимся пером, так называемым плерезом, эспри из перьев, диадемами, фероньерками, жемчугом. В особой чести были браслеты и украшения из резного камня на манер античных камней. Но безусловно главный аксессуар эпохи — длинная пуховая шаль, вещь более чем полезная в российском климате, особенно в период моды на невесомые батистовые наряды.

К концу 1800-х лаконичный стиль *a-la grecque* уступил место римской торжественности ампира. Искусственные цветы вернулись на подола бальных платьев, использовались в гарнировке шляпок и причесок.

Но по-настоящему триумфальное возвращение цветов в дамский гардероб случилось в эпоху романтизма. Цветы в волосах или букетик, приколотый к корсажу, — неременный аксессуар мечтательной барышни с томиком Байрона в руках.

Усложнялись прически и в период бидермайера, который в России можно условно отнести ко второй четверти XIX века; порой они достигали экстравагантности, сравнимой с XVIII веком. Одна из самых модных дамских причесок называлась Аполлонов узел (*poeud d'Apollon*). Вот как описывал его в воспоминаниях граф Михаил Бутурлин: «Это был действительно узел или широкий бант из поддельных волос, вышиною не менее, конечно, четверти аршина; он втыкался вместе (кажется) с гребнем на самой середине макушки головы; от висков же к глазам закручивались и приклеивались к лицу гуммиарабиком тоненькие крючочки из собственных волос, называемые акрошерами (*acroche-sœur*)» (цит. по: Кирсанова 2004: 84).

Действительно, далеко не каждая дама могла похвастаться волосами, которых хватало на модную прическу, — как и в XVIII веке, поэтому в широком ходу были шиньоны. Иногда искусственные локоны приклеивали прямо к шляпе и, соответственно, снимали вместе с головным убором.

Прихотливые прически обильно украшали лентами и, конечно, цветами. Популярны в первой трети XIX века чепцы и кружевные головные наколки, мода на которые продержалась до конца века, также нередко гарнировали искусственными цветами.

Разнообразие цветов, гирлянд и цветочных композиций было огромно; каждому отводилось свое время и приличествующий случай. Кроме того, имели значение возраст и семейное положение обладательницы. Например, молодым девушкам полагались незабудки, яблоневый цвет и все нежные оттенки розы. Дамы постарше могли себе позволить более насыщенные оттенки.

Фасоны платьев и головных уборов менялись не так часто, поэтому вся новизна туалета определялась прежде всего отделкой — цветом, формой, материалом. И здесь композиции из цветов играли ключевую роль. Об изощренности украшений можно судить по сообщению корреспондента «Северной пчелы»: «В цветочных магазинах делают розы, на которых видно несколько капель росы. Они при свечах блестят, как алмазы. Эти розы в большой моде» (Северная пчела 1831). Помимо цветов, имитировали разные виды растений — от дубовых листьев с желудями и веточек акации, жимолости, ивы, сирени, каштана до гроздей винограда, плодов оливы, земляники, вишен, смородины, камыша и колосьев.

Модная отделка головных уборов менялась каждый сезон. «Выше этой шляпки век наш ничего выдумать не в состоянии: она будет жить вечно — до самой осени», — иронизировала пресса (цит. по: Руденко 2015: 73).

Ориентируясь на веление моды, каждая дама гарнировала шляпку по возможностям и вкусу — своему собственному и модистки. При чем современники отмечали и заметные региональные особенности во вкусовых предпочтениях модниц: например, в столице предпочитали сдержанно-элегантный стиль, а в Москве — более броский. Александр Герцен остроумно отметил в 1842 году: «В Петербурге любят роскошь, но не любят ничего лишнего; в Москве именно одно лишнее считается роскошью» (Герцен 1857).

Впрочем, выбор тех или иных цветов был обусловлен не только модой или личным вкусом, но и в значительной степени сложным символизмом. Помимо возраста и семейного положения, цветы

кодировали десятки значений, составляя особую коммуникативную систему — цветочный культурно-семиотический код. Каждый вид декоративного цветка транслировал определенное сообщение — жестко фиксированное, как, например, смысловая связка «флер-д'оранж — венчание», или плавающее в зависимости от контекста и сочетаний, например семантика гвоздики или сирени.

Одним из первых справочников цветочно-коммуникативного кода стала книга мадам Шарлотты де Ла Тур «Язык цветов», изданная в 1819 году, многократно переиздававшаяся и породившая особый жанр изданий, популярный в XIX веке (La Tour 1856). Кроме того, букеты могли транслировать сообщение, составленное по принципу акрограммы, то есть послания, в котором первые буквы названий цветов образуют самостоятельное слово. В русской культуре, вероятно, самый известный пример — «Александровский букет», составленный в честь Александра I (см. подробнее: Кирсанова 1989: 22–23).

Умение составлять и читать цветочные послания, наряду со знанием правил цветочного этикета, входило в перечень компетенций благовоспитанного светского человека. Цветочный код не был единственной костюмно-коммуникативной системой в культуре — существовал также «язык веера» или, например, «язык перчаток», но многообразие видов растений позволяло составлять наиболее емкие послания.

Таким образом, цветы — искусственные и живые — не просто ценились за свои эстетические качества, но играли важную роль в ряду невербальных языков культуры, по Юрию Лотману — «вторичных моделирующих систем». Популярность цветов в российской городской культуре XIX века была столь велика, что литератор Владимир Соллогуб иронично назвал это явление «цветобесием» (Соллогуб 1845).

В то же время культурная семантика искусственных цветов приобретает и негативные коннотации фальши, подделки и обманчивой красоты. Показательна цитата из повести Осипа Сенковского «Вся женская жизнь в нескольких часах»: «Вокруг стен сидят старые и молодые дамы в беретах, чепчиках и турбанах; старые и молодые девицы с готическими на голове башнями из чужих волос, с локонами из чужих волос, с талиями на вате и бумажными цветами» (Сенковский 1833). Здесь искусственные цветы, наряду с «чужими волосами» и «талией на вате», отчетливо транслируют семантику фальши и напускной эффектности.

Еще один пример сходной семантики встречаем в литературной критике Виссариона Белинского: он характеризует басни Ивана Дмитриева как «искусственные цветы в нашей литературе»,

подчеркивая их внешнюю красоту, за которой нет глубокого содержания, — в противовес подлинным сочинениям Крылова (Белинский 1840).

Эта негативная семантика искусственных цветов укоренилась не только в отечественной культуре, но и в европейской. Глубоко раскрывается образ искусственного цветка в беллетристике Ги де Мопассана — в регистре от социального реализма до тревожно-фантастического. Например, в новелле «Кто знает?» («*Qui sait?*») искусственные цветы в социально-бытовом ключе вписаны в мир дешевого, запыленного «барахла» и служат знаком вторичности вещей и людей. В новелле «Ожерелье» («*La Parure*») они наделены семантикой «кажимости», выступают знаком ложной роскоши и подмены сущности внешне-напускным. А в новелле «Сумасшедший?» («*Un fou?*») приобретают псевдосакральный и тревожно-символический смысловой оттенок.

Итак, спрос на искусственные цветы был велик. Кто же их делал и продавал?

Если в XVIII веке фактически все цветы были привозные, то в начале XIX века появились изделия и российского производства. При этом основная их часть так или иначе все же имела отношение к иностранцам.

Авторитет французской моды был непререкаем. По свидетельству современника, «московские щеголихи любили все парижское. Стоило только сказать, что вещь из Парижа, как они готовы были втрое за нее заплатить» (Матвеев 1912: 65). В свою очередь, следившие за модой провинциалы старались по возможности не отставать от петербуржцев и москвичей. Корреспондент «Северной пчелы» в 1828 году проницательно заметил: «В Париже и Лондоне модницы и модники гоняются за турецкими, индейскими, китайскими и японскими вещами. В Петербурге и Москве предпочитают вещи английской и французской работы, а в наших провинциях хвастают петербургскими и московскими вещами. Все хорошо, что только не свое!» (Северная пчела 1828).

После революционных событий во Франции приток эмигрантов в Россию увеличился. Они, пользуясь повышенным интересом россиянок к французским модам, без труда открывали заведения с модным товаром — в том числе мастерские и магазины искусственных цветов и шляпок.

При этом модистка — хозяйка, чьим именем была названа мастерская, зачастую нанимала себе помощниц из числа местных девушек, нуждающихся в заработке. Так, например, «Московские ведомости»

в 1840 году сообщали, что французская модистка мадам Доссион, «приехавши недавно из Парижа, учредила новое цветочное заведение, в котором будут делать разные цветы для шляп, чепцов, уборки волос, отделки для платьев, также букеты, гирлянды и другие к дамским уборам принадлежащие вещи из золота, серебра и бус». Далее следовало объявление о наборе способных к рукоделию девиц в ученье с дальнейшей работой в мастерской (цит. по: Руденко 2015: 106).

В столице самые престижные и дорогие модные магазины концентрировались на Невском проспекте и Большой Миллионной улице, в Москве — на Кузнецком Мосту. Так что негодование грибоедовского персонажа «А все Кузнецкий мост, и вечные французы» имело под собой вполне реальное историческое основание.

Спрос на французский модный товар тем более возрос, что с участием России в противостоянии европейских государств наполеоновскому вторжению, а также в условиях Континентальной блокады торговые связи практически прервались. В 1810 году был запрещен ввоз предметов роскоши из Франции и введены торговые пошлины. И тем не менее многочисленные магазины продолжали торговать французскими модными товарами (Кирсанова 2016). Как это было возможно?

Шляпка, изготовленная местными мастерицами по парижскому фасону и в заведении с французской вывеской, в глазах покупательницы вполне становилась французской, а значит — модной. Впрочем, в своей галломании русские модники были не слишком дотошны: за французов вполне могли сойти любые франкоговорящие мастера — будь то швейцарцы или бельгийцы. Чем последние охотно пользовались.

Востребованность французских мод и модисток была настолько велика, что заведения с русскими владельцами в рекламных объявлениях старались убедить покупательницу, что их товар не уступает французскому эталону. Тот же акцент делает и обозреватель Первой российской выставки мануфактурных изделий (1829), среди которых были и искусственные цветы. «За прекраснейшие изделия сего рода Франция долго собирала дань от всех европейских государств, где роскошь взяла верх над бережливостью <...> Но мало по малу начали и у нас подражать сему искусству с хорошим успехом», — удовлетворенно отмечает рецензент, особенно выделяя мастерство цветочной мастерицы Лапиной, получившей на выставке Большую серебряную медаль (Описание Первой Публичной выставки 1829: 280, 301).

Семейная чета Лапиных, владевшая мастерской искусственных цветов на Большой Миллионной улице, пользовалась известностью в своем деле. «Северная пчела» в заметке 1827 года о чете Лапиных пишет: «Одна русская художница, г-жа Лапина, делает искусственные

цветы в Петербурге так хорошо, что они ни в чем не уступают парижским. <...> Выписав из Парижа все инструменты и получая из всех столиц новые образцы, г-жа Лапина занимается своим искусством как истинная художница, с любовью к своему делу и желанием совершенства» (цит. по: Руденко 2015: 27). А вот не менее хвалебное сообщение 1832 года: «Г-н и г-жа Лапины, содержащие магазин и фабрику искусственных цветов, дошли до высокой степени совершенства в сем роде промышленности, и произведения их фабрики могут в полном смысле заменить цветы парижские. Все, что появляется нового в столице Франции, немедленно поступает в продажу в магазине г-д Лапиных в том же самом виде, хотя сделано в Петербурге. Недавно изобретенное в Париже искусство наклеивать по крепу или атласу цветы в букетах и гирляндах, перенято г-жой Лапиной с удивительною точностью, и мы были свидетелями, что самые опытные знатоки не могли различить парижской работы с петербургскою. Верность рисунка, яркость красок и чистота отделки в трудах г-жи Лапиной приобрели бы ей уважение и в самом Париже, и вся разница между русским подражанием и французским вымыслом состоит в том, что русский товар едва ли не вдвое дешевле. Г-жа Лапина принимает всякого рода заказы, как для уборки головы цветами, так и для отделки платья гирляндами и букетами, по образцам или по рисункам. Имея достаточное число искусных работниц, она исполняет заказы в скорейшем времени. Иногородние могут выписывать от г-жи Лапиной как цветы, так и платья, которые будут пересланы скроенными и уложены безопасно от повреждения» (Там же).

Из этой весьма информативной заметки мы узнаем, что хотя госпожа Лапина и заявлена как автор и даже «художница», она пользовалась трудом «искусных работниц».

И труд этот был нелегким. Условия работы не нормировались ничем, кроме личной воли владельца мастерской. Поступая на работу в качестве ученицы, девушка зачастую трудилась за жилье и пропитание — что, в прочем, было повсеместной практикой в сферах кустарно-мануфактурного производства.

Не легче было и надомным работницам, так называемым штучницам, которые брали материалы на дом и сдавали в мастерскую готовый товар. Они получали за работу столь мало, что «не имея иной возможности выбраться из нищеты, оказывались в руках алчных родственников или уличных свах, сопровождавших девушку по лавкам и магазинам» (Кирсанова 2016: 439).

Наконец, еще одним источником рабочих рук для владельцев мастерских были крепостные крестьянки, которых хозяева-помещики

фактически сдавали в аренду на городские работы. Отправляя своих крепостных в города, они взимали с «живой собственности» оброк и, не желая расставаться с несчастными, назначали за свободу гигантские суммы (Там же: 431).

Так, женский наемный труд, связанный с рукоделиями, в том числе профессия шляпной модистки и мастерицы по изготовлению искусственных цветов — при всей кажущейся внешней привлекательности и эфемерности, — был связан со значительными финансовыми и социальными рисками для работницы. Именно в этих социально-экономических и гендерно-сословных условиях сложился реальный прототип стереотипного образа бедной девушки, вынужденной идти по наклонной. Персонаж молодой малообразованной модистки как представительницы социально уязвимой категории с сомнительной репутацией — закрепился в массовом сознании в том числе благодаря литературным воплощениям — от Николая Некрасова (цикл стихотворений «О погоде. Уличные впечатления», 1858–1864) до Антона Чехова (рассказ «Полинька», 1887).

Негативная культурная семантика модистки как фигуры «пограничья» — с одной стороны уязвимой, с другой — наделенной сомнительными моральными качествами и балансирующей на грани законных и незаконных заработков — переживет Российскую империю и отразится в образах булгаковской Зойки и обитательниц ее квартиры (пьеса «Зойкина квартира», 1926). Примечательно, что аналогичная двойственно-негативная репутация и стереотипы о моральном облике модистки существовали и в европейском культурном пространстве (Hiner 2023).

Искусственные цветы зла, женский труд и капитализм. Вторая половина XIX — начало XX века

Демократизация моды и капиталистические практики потребления

Вторая половина XIX века — время трансформации социальной структуры общества и городской культуры, распространения новых капиталистических практик потребления. Процессы, запущенные в эпоху Великих реформ Александра II, в полной мере проявились к рубежу столетий — хотя и не так, как виделось инициаторам общественно-политических изменений. Рост городского населения и образа жизни закономерно привел и к демократизации моды. Если

в дореформенную эпоху модная одежда как таковая была фактически доступна лишь узкому привилегированному кругу, то к началу XX века круг ее потребителей сильно расширился. Причем расширялся он и за счет средних слоев городского населения, и за счет вчерашних крестьян, перебравшихся в города и отказавшихся от традиционной культуры в пользу городской. Интерес со стороны этих новых потребителей к моде европейского образца был столь велик, что морализаторы сетовали о падении нравов, разрушении «скреп исконно русской традиционной культуры». Показательно название сочинения одного из таких морализаторов: «Повальное безумие (К свержению ига мод)» (Елец 1914).

Рос спрос на модные товары — росла и развивалась производственно-торговая инфраструктура. Как примета эпохи модерна возникли крытые торговые галереи — пассажи⁴, универсальные магазины⁵. Появилось фабричное производство конфекциона — готовой одежды, доступной по цене в том числе небогатому покупателю.

Огромную роль в расширении модной географии за рамками крупнейших городов и популяризации европейской моды в целом сыграла пресса. Если журналы первой половины XIX века ориентировались на узкий светский круг читателей, то недорогие крупнотиражные журналы последней четверти XIX — начала XX века были рассчитаны на массовую аудиторию. Крупнейшие из них, «Модный свет», «Новый русский базар» и «Вестник моды», были, по сути, русскими адаптациями европейских изданий и перепечатывали модные картинки без задержек. Интерес к моде среди широкой аудитории был таков, что специализированными приложениями обзавелись и крупнейшие издания общего толка — в том числе самый массовый дореволюционный журнал «Нива». Наконец, на распространение моды за пределами крупных городов — не в виде виртуальных образов, а материально, в виде вещей — заметно повлияла новая форма торговли — по каталогам универсальных магазинов.

Важная черта капиталистической модернизации общества — демократизация предметов роскоши. Эти процессы шли в пореформенной России, безусловно, затрагивая модные товары. Автор брошюры, изданной к Первой международной выставке исторических и современных костюмов в Петербурге (1902–1903) констатировал, что благодаря повсеместной демократизации предметов роскоши «бедняк получает возможность подражать богатому, наряжаться по моде и выполнять все ее скоропреходящие капризы» (Гулишамбаров 1902: 9).

Итак, интерес и желание следовать моде по европейским образцам, а главное — возможность это делать, появлялись у все большего числа

российских горожан и горожанок. Какое место в этих процессах отводилось искусственным цветам? Более чем весомое.

В эпоху эклектики в женской западной моде искусственные цветы использовались в больших количествах для украшения наряда. В середине XIX века, в годы так называемого нового рококо, цветы нашивались на бальные платья целыми гирляндами. Позже, с 1870-х годов, их использовали для отделки нарядов более точно, прежде всего прикалывая к корсажу. Искусственные цветы служили неременным украшением куафюры — дамской нарядной прически, ставшей особенно прихотливой в 1880-х. Но, безусловно, главная сфера использования искусственных цветов — гарнировка дамских шляпок. Здесь они, наряду с лентами и перьями, царствовали безраздельно. Модные фасоны шляпок менялись регулярно, причем изменения касались прежде всего не формы, а отделки головных уборов — цвета, материала, сочетаний фактур. Головной убор с его вариабельностью отделки был очень удобным средством обновить наряд по свежей моде: заказать новую шляпку или даже просто сменить отделку было ощутимо доступнее и проще, чем заказывать новое платье. На выручку приходили искусственные цветы.

Способов обзавестись новой нарядной шляпкой было немало. Во-первых, по-прежнему можно заказать головной убор у шляпницы-модистки, чья клиентура значительно расширилась по сравнению с дореформенными временами. На это указывает среди прочего появление в 1880-х специализированного переводного журнала именно для модисток-шляпниц — «Вестник моды для модисток». Во-вторых, можно было купить уже готовую шляпку в универсальном магазине или в одной из модных мастерских, предлагавших готовые изделия. В-третьих, используя заготовки — шляпную основу и разные виды отделки — в том числе готовые искусственные цветы, собрать из полуфабрикатов шляпку на свой вкус. Популярная фирма «Мюр и Мерилиз» предлагала множество вариантов таких заготовок в своих торговых каталогах.

В 1883 году Эмиль Золя пишет роман «Дамское счастье». В основе сюжета — история успешного парижского универсального магазина модных товаров⁶, сочетающая блестящий фасад капиталистического потребления с неприглядной подноготной в форме эксплуатации труда его работников — в значительной степени молодых женщин. Искусственным цветам в романе отведена важная символическая роль — они не просто предмет модного потребления, привлекательный товар, но и элемент капиталистической «машины желания», средство привлечь покупательницу своей внешней красотой,

за которой скрыты механизмы рыночных манипуляций. Здесь в полной мере раскрывается семантика искусственных цветов как объектов желаний, привлекательных внешне, но обманчивых, фальшивых по существу. Золя постоянно подчеркивает, что магазин подменяет реальность: он создает искусственный мир, который кажется щедрее, ярче и живее самой жизни. Искусственные цветы здесь — симуляция природы.

В «Дамском счастье» цветы — это и товар, и важная часть оформления самого торгового пространства. В качестве элемента костюма они становятся продолжением женского тела, но в товарной логике: тело включается в систему демонстрации, соблазна и обмена. Цветок не выражает индивидуальность, а стандартизирует ее, делая желания предсказуемыми и управляемыми.

Золя красочно описывает отдел искусственных цветов в универсаме: «Под лучами яркого солнца, проникавшими сквозь стеклянную крышу, отдел казался гигантским цветником или огромным белым снопом цветов, размерами со столетний дуб. <...> Цветы поднимались все выше и выше; тут были стройные мистические белые лилии, ветви цветущих яблонь, огромные букеты благоухающей сирени, а над этим буйным цветением, на высоте второго этажа, трепетали султаны из страусовых перьев, словно легкое дыхание, исходящее от всех этих белых цветов. Целый угол был занят венками и украшениями из флердоранжа. Тут были металлические цветы, серебристые репейники, серебряные колосья. В листве, над цветами, среди всего этого муслина, шелка и бархата, где капли клея казались каплями росы, порхали птички с Антильских островов, предназначенные для отделки шляп...» (Золя 2009: 461).

Кажимость и внешняя красота, лишенная подлинности, — с одной стороны, и атрибут буржуазно-капиталистической среды, вещь-товар — с другой: такая культурная семантика искусственных цветов проявляется и у Вальтера Беньямина в его эссеистичных размышлениях о природе модерности, городского пространства и потребления. У него искусственные цветы — это не символ фальши вообще, но точная примета капиталистической городской среды, где красота превращается в стандартизированный реквизит. Кроме того, эти цветы — улики: они показывают, как город производит иллюзию (красоты, заботы, природы) в виде дешевого, серийного объекта, — и тем самым делают видимой логику товарного мира (Беньямин 2022).

Искусственные цветы как атрибут коммерческого гламура городской среды упоминает и британский эссеист Уильям Хезлит: «даже взгляд детства ослеплен и восхищен лощеным великолепием

ювелирных магазинов, опрятностью токарных мастерских, гирляндами искусственных цветов, сладями, лавками аптекарей, лампами, лошадьми, экипажами, паланкинами» (цит. по: Гандл 2011: 53). Речь здесь, правда, идет о городе первой половины XIX века, зато этот город — Лондон, один из главных мегаполисов мира.

Рукоделия, женский труд и образование

Итак, в пореформенной России искусственные цветы были популярным элементом отделки женского костюма, прежде всего головных уборов — и требовалось их все больше, по мере того как росло число горожанок, которые могли себе позволить следовать моде. Кроме того, цветы использовались для украшения домашнего интерьера, витрин, общественных и торговых пространств, оформленных на современный западный лад, — их число в городах также росло. Кто же и при каких условиях изготавливал искусственные цветы? Фактически исключительно женщины.

В эпоху Великих реформ Александра II активизировались общественные дискуссии о женском труде. Это было вызвано и объективными материальными условиями — растущей экономике требовалось все больше рабочих рук, и морально-общественными настроениями эпохи либеральных реформ. «Никогда о женщинах не говорили так много, никогда права их не заявлялись с такой энергией и настойчивостью, как теперь», — с пафосом утверждал в 1869 году автор вступительной статьи «Женский вопрос» в русском переводе немецкой книги о женском труде (Ткачев 1869: 4).

Наконец, отмена крепостного права кардинально изменила структуру российского общества и закономерно расширила сферу применения женского труда. Бывшие крепостные крестьянки приезжали в города в поисках работы. Процесс миграции крестьян в города, запущенный реформами, достиг пика в первые годы XX века (Glickman 1984).

Но не только бывшие крестьянки и девушки из малообеспеченных мещанских слоев городского населения нуждались в заработке. Желание трудиться, самостоятельно обеспечивать себя и свою независимость возникло и у представительниц разночинной среды, и даже у дворянок. Эта эмансипационная тенденция среди женщин вызывала бурные общественные дискуссии и зачастую отторжение. Характерна семейная драма в романе Федора Решетникова «Свой хлеб» (1870). Когда «мысль сделаться чем-нибудь самостоятельным крепко засела

в голове Дарьи Андреевны», дочери отставного стряпчего⁷, и она сообщила родственникам о намерении стать швеей, разразился скандал: «У дяди без сцен не обошлось. Он и его жена бесились страшно. Как, говорили они, возможно, чтобы дочь благородных родителей осмелилась поступить в швеи! Да это развратная женщина!» (Решетников 1874: 930). Почему же? Потому что «барышне не годится заниматься шитьем с девчонками, у которых и родителей-то настоящих нет, которые по ночам то и дело по бульвару шатаются» (Там же: 771). Очевидно, родственников возмутило желание девушки стать независимой и самой зарабатывать свой хлеб. Но не менее важно, что героиня, задумавшись о профессии, решила стать швеей: шитье и рукоделие считалось исконно — органически — женским занятием. Это представление было настолько глубоко укоренено в общественном сознании, что — возможно, незаметно для себя — его разделяли даже представители либеральной мысли и сторонники женской эмансипации, в том числе и Решетников. Показательно, что даже в радикально-прогрессивном для своего времени, знаковом романе Николая Чернышевского «Что делать?» (1867) героиня, новая женщина Вера Павловна, организовала швейный кооператив. Чем же еще — независимо от того, для семьи или для личного заработка — заниматься женщине? Очевидно, шитье и рукоделие казалось органичным занятием для женщины даже автору радикально-прогрессивных взглядов. Фактически единственной социально приемлемой и доступной в те годы профессией для женщины из интеллигентной среды, было преподавание (Стайтс 2004).

Навыки рукоделия были обязательны для женщин из любых сословий. Даже само понятие «рукоделие» автор статьи в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона определяет как «Ручную работу, производимую женщинами с помощью разных орудий» (Энциклопедический словарь 1901: 946–953). Но характер женских занятий и их практическое применение определялись материальным и социальным положением семьи. Как разновидность приличествующего женщине, культурно одобряемого досуга, рукоделие практиковалось даже в высших слоях общества. Но изготовление вещей на продажу — в качестве источника профессионального дохода — считалось занятием, недостойным женщины из приличной семьи.

Рукоделие входило в образовательную программу всех женских учебных заведений — от институтов благородных девиц до гимназий и школ, однако разные виды работ занимали разное место в программе. Изготовление искусственных цветов относилось к так называемым изящным рукоделиям, которые, в отличие от более утилитарных

рукоделий и шитья, рассматривались именно как форма женского досуга, невидимая (и неоплачиваемая) работа для семьи и близких. До середины XIX века именно изящные рукоделия преобладали в программе привилегированных женских учебных заведений — прежде всего институтов благородных девиц (Пономарева 2019). В учебных заведениях для представительниц менее привилегированных слоев, напротив, упор делался на преподавание практических навыков (шитье, кройка, штопка и тому подобное). Принципиально то, что во всех случаях девочки обучались рукоделию с тем, чтобы использовать эти навыки в кругу семьи — не в качестве профессии.

В пореформенное время, параллельно общественным дискуссиям о женском труде и в ответ на социально-экономические изменения в стране, происходили трансформации в системе женского образования. Стала складываться система профессиональных школ для женщин.

Высказывались мнения, что женщина, вне зависимости от сословия, имеет право зарабатывать своим трудом. Наиболее прогрессивные апологеты женского профессионального образования верили, что его задача — дать женщине настоящую специальность. Они утверждали, что «цель профессиональной школы — хорошо подготовить девушку к возможности зарабатывать кусок хлеба» (цит. по: Руан 2011: 124). Но звучали и противоположные мнения отчетливо консервативно-патриархального толка: «труд для семьи и в семье — вот девиз, который наша женская школа должна внести в общество» (Левицкий 1882: 13).

Однако и те и другие сходились во мнении, что женский труд — будь то специальность или работа для дома, за плату или нет — это прежде всего шитье и рукоделия. Дискурсивная установка строилась на непоколебимой уверенности в том, что такая деятельность якобы органически свойственна женщинам. Так, женщина оказывалась буквально заперта в рамках этой сферы. Вариантов профессиональной реализации в иных областях было немного — женщина оказывалась заложницей гендерной дифференции профессий в дореволюционной России. Либерализация сферы женского труда и образования оказалась на деле весьма относительной, а реформы — половинчатыми.

Шитье и рукоделия в женских профессиональных школах не только обязательно преподавались, но составляли основу профессионального образования женщины. Изготовление искусственных цветов также входило в учебную программу (Перриэ 1912: 1).

Всего к началу XX века в Российской империи действовало двести семьдесят женских профессиональных школ (Шапиро 2018: 140). Школы различались по профилю и длительности учебы: в одних

обучали ремеслу, готовили мастериц, в других — преподавательниц шитья и рукоделия. Преподавательница рукоделия в учебном заведении получала жалованье, в минимальном случае сопоставимое с заработком квалифицированного рабочего-мужчины, а в максимальном — приближенное к окладу начинающего инженера или государственного служащего (Там же: 141), — и это уже действительно являлось заметным шагом в сторону эмансипации и обретения женщиной финансовой самостоятельности.

Помимо государственных учебных заведений, существовали частные и благотворительные — последние предназначались прежде всего для девушек из бедных слоев населения и должны были дать им навыки ремесла, которым можно заработать на жизнь. Женская профессиональная школа А. И. Коробовой в Петербурге стала первым крупным частным учреждением. Основанная в 1879 году, школа к 1910 году выпустила более двух тысяч мастериц шитья и кройки, беловшивеек, вышивальщиц, изготовительниц искусственных цветов и шляпных модисток (Шабанов, Степанов 2013: 63).

Обучиться рукодельному ремеслу можно было и самостоятельно. С 1890-х годов выпускались крупными тиражами пособия-самоучители по изготовлению искусственных цветов — что само по себе говорит о популярности и востребованности этого рукодельного навыка. Составители таких пособий обещали изложить «подробно и обстоятельно все способы изготовления цветов из материй, бумаги, воска и кожи, словом, всех таких цветов, которые могут служить гарнировками дамских туалетов и украшениями помещений» (Шишмарева 1896: V).

Производство и продажа искусственных цветов

В середине XIX века в одном лишь Париже — важнейшем, как мы уже говорили, центре производства искусственных цветов — насчитывалось около пятнадцати тысяч мастериц-изготовительниц. В Лондоне их было более трех с половиной тысяч, а в Нью-Йорке этим ремеслом были заняты не менее десяти тысяч человек (Дауль 1869: 294; Дейвид 2017). Точными количественными данными по России мы, к сожалению, не обладаем и можем опираться лишь на косвенные признаки наподобие справочных книг и указателей, которые по существу малорепрезентативны. Так, например, в справочнике «Весь Петербург» за 1895 год в разделе «Искусственные цветы» указаны тридцать одна фирма и частный производитель, а в выпуске за

1900 год — тридцать пять (Весь Петербург 1895; Весь Петербург 1900). Однако эти данные не дают адекватной картины: во-первых, в списке отражены далеко не все производители, во-вторых, перечислены не только мастерские и мастера, но и магазины, в-третьих, составители не делают различий между конкретными разновидностями искусственных цветов — в списке фигурируют и производители фарфоровых цветов (среди них — знаменитый магазин элитного стекла, фарфора и бронзы «А. Марсеру»), и мастерские по изготовлению цветов из металла (венки с кованым цветочным декором были популярны как похоронно-ритуальный атрибут).

Имеющиеся статистические данные по частному предпринимательству, например сводки Санкт-Петербургского Статистического комитета, слишком обобщены и не выделяют отдельной строкой сферу искусственных цветов (Вахромеева 2014).

Иными словами, судить о реальных числах крайне сложно. Однако есть весомые основания считать, что в крупных городах цветочных мастерских, магазинов и индивидуальных мастеров в конце XIX — начале XX века было немало.

«В настоящее время и у нас в России искусство приготовления цветов и цветочных украшений настолько развилось, что мы прекрасно можем обходиться без французских цветов, т. е. выписанных непосредственно из Парижа», — заверял автор пособия «Изготовление искусственных цветов» (Перриэ 1912: 1).

Развитию бизнеса и производства в этой сфере способствовала и преимущественно патерналистская государственная политика России в сфере импорта модных товаров и предметов роскоши: из-за высоких импортных пошлин зарубежные товары становились весьма дороги (Руан 2011: 105).

Искусственные цветы производились в заведениях разного рода. Во-первых, в специализированных мастерских и на фабриках, во-вторых, в модных шляпных мастерских, в третьих — непосредственно на дому у мастерицы — сдельный труд был очень распространен. Изготовлением цветов, помимо женщин, занимались и дети — эксплуатация детского труда в разных отраслях производства даже в 1910-х годах была в России повсеместной практикой и крайне плохо регулировалась законодательно (Ташбекова 2008; Шкодинский, Волков 2021).

Виды искусственных цветов в зависимости от сферы применения также были разнообразны. Безусловно, основная часть продукции предназначалась для гарнировки дамских нарядов, прежде всего — шляп (мужской гардероб цветы миновали, кроме, разве что,

бутоньерки в петлицу — но и для этой цели хороший тон предписывал использовать живой цветок). Кроме того, искусственные цветы широко использовались для оформления интерьеров и витрин; популярностью пользовались так называемые макартовские букеты — композиция, названная в честь венского живописца и декоратора Ганса Макарта, состояла из искусственных и сухих цветов с добавлением перьев, лент, муляжей фруктов и даже засушенных насекомых и чучел птиц (Брылова 2018: 161–162).

Специфические разновидности искусственных цветов включали, помимо того, букеты для бала (их часто называли котильонными — в честь одноименного танца), венчальные букеты и аксессуары на основе флердоранжа и букеты для других особых торжеств.

Производство искусственных цветов было по истине женским ремеслом — женщины не только изготавливали их, но и доминировали в качестве хозяек мастерских. Преобладание женщин среди владельцев бизнеса было в принципе возможно только в модной сфере, но в области искусственных цветов это доминирование было особенно велико. В ЦГИА СПб среди поданных заявок на регистрацию мастерской и магазина искусственных цветов, шляпных и шляпно-цветочных мастерских второй половины XIX — начала XX века фигурируют двенадцать женщин-заявительниц против всего двух мужчин (пол трех заявителей не ясен) — огромный для того времени перевес⁸.

Пожалуй, самое заметное исключение из этой гендерной тенденции — петербургская фабрика искусственных цветов Рихарда Лютермана. Его фабрика располагалась по адресу Невский проспект, 34, у костела Святой Екатерины. Здесь же находился магазин, склад и собственная квартира Лютермана. Однако отметим, что искусственные цветы были лишь одним направлением из его довольно обширной сферы предпринимательской деятельности: он занимался также издательским делом и торговлей канцелярскими принадлежностями (Носков 2010: 84)⁹.

Хоть относительно крупные заведения по производству искусственных цветов и назывались фабриками, на деле даже там фактически весь труд был ручной. По сути, это были не фабрики, а мануфактуры капиталистического потогонного типа. Производили здесь в основном заготовки для искусственных цветов, финальной же сборкой занимались работницы шляпных, цветочных мастерских и надомницы.

В работе женщина использовала специализированные ручные инструменты — резцы, пресс-формы, бульки, вырубки, дыроколы... Причем, судя по сохранившимся индивидуальным наборам цветочниц

XIX века, каждый из инструментов покупался отдельно из разных источников. Полный рабочий комплект мог собираться годами, состоять из более чем ста элементов и представлять для ремесленницы немалую ценность¹⁰.

Общее представление об устройстве мастерской можно составить по описанию заведения модистики Поповой Матрены Платоновны, чья мастерская по производству искусственных цветов, дамских шляп и головных уборов располагалась в Петербурге на Большой Итальянской улице. В 1896 году ее продукция демонстрировалась на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Из аннотации к выставочному стенду следовало, что в ее мастерской, основанной в 1847 году, трудились тридцать мастериц (все работники были исключительно женщинами); рабочий день длился девять часов, а месячная плата составляла двадцать пять рублей (Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896: 29).

Однако надо понимать, что заведение Поповой — известное и дорогое, премированное на многих выставках. Условия труда здесь могли заметно отличаться в лучшую сторону от условий в мастерских попроще. В иных случаях трудовой день мог длиться двенадцать и более часов с регулярными переработками при срочных заказах, а месячная оплата не превышать двенадцати рублей (Хроника женского труда 1905: 470–474). По материалам медицинской инспекции, требованиям санитарного контроля удовлетворяла лишь небольшая часть ремесленных предприятий столицы (Вахрамеева 2014: 40).

Еще одна проблема, с которой сталкивались модистики-шляпницы (и, соответственно, мастерицы по искусственным цветам, работающие в этой сфере), — сезонность труда: основные заказы приходились на весну и осень, тогда как в межсезонье работа почти прекращалась (Регу 1916).

Работа изготовительницы искусственных цветов была в целом физически несложной, однако требовала развитой мелкой моторики, а с учетом многочасового сидения в одном положении, могла нести риски здоровью — в первую очередь опорно-двигательному аппарату и зрению. Отдельный сюжет связан с отравлениями токсичным зеленым красителем на основе мышьяка — во второй половине XIX века его использовали для окраски стеблей и листьев цветов (см. подробнее: Дейвид 2017). В результате на руках мастериц появлялись незаживающие нарывы и волдыри. Знаменитый бодлеровский образ цветов зла (*Les Fleurs du mal*) обретал здесь буквальное материальное воплощение.

И все же, несмотря на непростые и нерегламентированные условия труда, не всегда стабильные и высокие заработки, изготовление искусственных цветов было для женщин важным каналом обретения финансовой независимости и профессиональной идентичности.

Литература

- Багдасарова, Бахарева 2018* — Багдасарова И. Р., Бахарева Н. Ю. Искусство и игра в реальность. Европа и Россия XIV — начала XX века // «Не верь глазам своим». Обманки в искусстве: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. С. 91–152.
- Белинский 1840* — Белинский В. А. Басни Ивана Крылова. 1840. az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1980.shtml (по состоянию на 20.01.2026).
- Беньямин 2022* — Беньямин В. Книга пассажижей: Заметки и материалы. Конволют В: Мода / Пер. В. В. Котелевской и С. В. Фокина // Versus. 2022. Т. 2. № 4. С. 141–171.
- Бордэриу 2016* — Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Брылова 2018* — Вышивка восточнославянского населения Дона и Кубани конца XIX — начала XX в.: дис. ... канд. ист. наук. Краснодар, 2018.
- Вахромеева 2014* — Вахромеева О. Б. Петербургская ремесленница в конце XIX — начале XX века // Петербургские исследования. 2014. № 5. С. 40–50.
- Весь Петербург 1895* — Весь Петербург на 1895 год: Адресная и справочная книга г. С. Петербурга. СПб.: Изд. Суворина, [1895].
- Весь Петербург 1900* — Весь Петербург на 1900 год: Адресная и справочная книга г. С. Петербурга. СПб.: Изд. Суворина, [1900].
- Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896* — Всероссийская промышленная и художественная выставка: Подробный указатель по отделам. Отд. 9: Производство фабрично-ремесленные. М.: Рус. тов-во печ. и издат. дела, 1896.
- Вигель 1856* — Вигель Ф. Ф. Записки. 1856. az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (по состоянию на 20.01.2026).
- Гандл 2011* — Гандл С. Гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Герцен 1857* — Герцен А. И. Москва и Петербург. 1857. az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_1857_moskva.shtml (по состоянию на 20.01.2026).
- Гулишамбаров 1902* — Гулишамбаров С. И. Предметы одеяния: Готовое платье, белье, обувь, шляпы и прочее. Производство и торговля в главнейших странах. СПб.: печатня Р. Голике, 1902.

Дауль 1869 — Дауль А. Женский труд в применении к различным отраслям промышленной деятельности: Очерки 600 ремесел и занятий. СПб.: Трубникова и Стасова, 1869.

Дейвид 2017 — Дейвид Э. Жертвы моды. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Елец 1914 — Елец Ю. Повальное безумие (К свержению ига мод). СПб.: Тип. Штаба войск Петербургского военного округа, 1914.

Золя 2009 — Золя Э. Дамское счастье / Пер. Ю. Данилина. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Кирсанова 1989 — Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм-вещь и образ в русской литературе XIX века. М.: Книга, 1989.

Кирсанова 2004 — Кирсанова Р. М. Механические рукава для приятной дамы: костюм 1-й трети XIX века // Родина. 2004. № 9.

Кирсанова 2016 — Кирсанова Р. Парижская мода в Москве во время наполеоновских войн в Европе // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 426–447.

Кирсанова 2017 — Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. М.: Кучково поле, 2017.

Левицкий 1882 — Левицкий М. Г. О женском прикладном и ремесленном образовании. СПб.: Тип. С. Добродеева, 1882.

Матвеев 1912 — Матвеев Н. Москва и жизнь в ней накануне нашего столетия 1812 года. М.: Типолитография Тов-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1912.

Носков 2010 — Носков А. В. Этот загадочный Лютерман // ЖУК: журнал любителей открыток. 2010. № 1 (24).

Описание Первой Публичной выставки 1829 — Описание Первой Публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С. Петербурге 1829 года. СПб., 1829.

Первая женская аптека 1901 — Первая женская аптека в России // Нива. 1901. № 24.

Перриэ 1912 — Перриэ Л. Изготовление искусственных цветов / Пер. И. Блау. СПб.: Издание книжного склада А. Ф. Суховой, 1912.

Подробный указатель 1896 — Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. М.: Русское тов-во печ. и изд. дела, 1896.

Пономарева 2019 — Пономарева В. «Снабжать себя самих... и сей род независимости почитать действительным счастьем»: уроки рукоделия в закрытых женских институтах. 1796 — начало XX в. // Кубанские исторические чтения. Материалы X Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2019. С. 220–226.

- Решетников 1874* — Решетников Ф. М. Сочинения Ф. М. Решетникова. В 2 т. Т. 1. М.: Изд. К. Т. Солдатенкова, 1874.
- Руан 2011* — Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Руденко 2015* — Руденко Т. Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX века. М.: Центрполиграф, 2015.
- Северная пчела 1828* — Смесь // Северная пчела. СПб., 1828. № 101. 23 августа.
- Северная пчела 1831* — Моды // Северная пчела. 1831. № 58. 14 марта.
- Сенковский 1833* — Сенковский О. И. Вся женская жизнь в нескольких часах. 1833. az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1833_vsya_zhenskaya_zhizn.shtml (по состоянию на 20.01.2026).
- Соллогуб 1845* — Соллогуб В. А. Букеты, или Петербургское цветобесие. 1845. az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0200.shtml (по состоянию на 20.01.2026).
- Стайтс 2004* — Стайтс Р. Женское освободительное движение в России. Феминизм, нигилизм и большевизм. 1860–1930. М.: РОС-СПЭН, 2004.
- Ташбекова 2008* — Ташбекова И. Ю. Женский труд в России в конце XIX века: историко-правовой аспект // Mezinárodní vědecko-praktická konference «Věda a vznik — 2008/2009». Díl 8: Ekonomické vědy. Právní vědy. Praha, 2008–2009. S. 97–101.
- Ткачев 1869* — Ткачев П. Н. Женский вопрос // Дауль А. Женский труд в применении к различным отраслям промышленной деятельности: очерки 600 ремесел и занятий. СПб.: Трубникова и Стасова, 1869.
- Шабанов, Степанов 2013* — Шабанов Н. К., Степанов М. С. Женское художественно-промышленное образование в России на рубеже XIX–XX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 5. С. 59–71.
- Шапиро 2018* — Шапиро Б. История кружева как культурный текст. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Шишмарева 1896* — Шишмарева С. Искусственные цветы: Руководство для их изготовления из материи, бумаги, воска и кожи; С прил. символики цветов и красок и составлением букетов и корзинок. СПб.: Тип. Г. Гоппе, 1896.
- Шкодинский, Волков 2021* — Шкодинский С. В., Волков В. В. Труд женщин и детей в императорской России конца XIX — начала XX в. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Экономика. 2021. № 2. С. 38–46.
- Энциклопедический словарь 1901* — Труд-рукоделие // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона в 86 томах. Т. XXXIII. СПб., 1901.

Corson 1965 — Corson R. *Fashions in Hair: The First 5000 Years*. London: Peter Owen, 1965.

Glickman 1984 — Glickman R. L. *Russian Factory Women: Workplace and Society, 1880–1914*. Berkley: University of California Press, 1984.

Hiner 2023 — Hiner S. *Behind the Seams: Women, Fashion, and Work in 19th-Century France*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2023.

Kesterton 2024 — Kesterton Z. *Artificial Flowers in the Credit Records of an Eighteenth-Century French Fashion Merchant // The Historical Journal* (2024). No. 67. P. 974–1003.

La Tour 1856 — La Tour Ch. *Le langage des Fleurs*. Paris: Garnier, 1856.

Perry 1916 — Perry L. *Millinery as a Trade for Women*. N. Y.: Longmans, Green and Company, 1916.

Примечания

1. Благодарю Ирину Жигмунд (la-gatta-ciara) за полезные ссылки и помощь в подборе иллюстраций, а также Ирину Мазаник за предоставленные фото.
2. Здесь и далее в этой статье речь идет об искусственных цветах лишь из мягких материалов — текстиля, бумаги, кожи и т. п. Мы не касаемся темы цветов, сделанных из металла, камня, фарфора и т. п.
3. «Fleuriste artificiel», plate 1, in *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques* (11 vols, Paris, 1762–72), IV, book 3.
4. В Петербурге первым из них стал Пассаж, открытый в 1848 г. на Невском проспекте.
5. В России наиболее крупным и влиятельным из них стал «Мюр и Мерилиз», открытый в Москве в 1843 г. английскими предпринимателями.
6. Прототипом универмага у Золя стал легендарный парижский «Бон Марше» (Au Bon Marché).
7. Стряпчий — судебный чиновник, частный поверенный и ходатай по делам в дореволюционной России.
8. ЦГИА СПб. Ф. 513; 1938.
9. Любопытная рифма к теме нашей статьи: в том же доме на Невском, 34, с 1901 г. располагалась первая в России женская аптека и фармацевтическая школа при ней. «Возникновение этой новой отрасли женского труда встречено было очень сочувственно и правительством, и обществом. Аптечное дело — очень подходящее поприще для женского труда, и мысль о его применении в этой области возникла, собственно, уже давно <...> Это дело открывает новый источник для существования нуждающимся

интеллигентным женщинам, не способным к тяжелому физическому труду, но вполне способным самостоятельно зарабатывать себе на хлеб», — сообщила заметка в «Ниве» (Первая женская аптека 1901: 439).

10. В коллекции ГМИ СПб хранится полный набор для изготовления искусственных цветов, состоящий из 87 инструментов и запчастей, а также полуфабрикатов-заготовок для цветов — листьев, стеблей, тычинок (Инв. № V-A-829-н).