А.В. Кортович

ШРИФТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ В РУССКИХ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЯХ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.

Статья посвящена анализу шрифтового оформления русских набивных тканей кустарного и мануфактурного производства. Исследуется роль и место печатного текста в сюжетно-шрифтовых композициях текстильных изделий. Особое внимание в статье отводится лицевым набойкам, созданным по мотивам лубочных картинок.

The article is devoted to the analysis of the font design of russian print textile of handicraft and manufacturing production. The role and place of the printed text in the plot-font compositions of textile products is investigated. Particular attention in the article is given to the figurative compositions in printed fabrics, created on the motives of the cheap popular prints.

Ключевые слова: традиции, декоративно-прикладное искусство, текстиль, шрифт, ксилография, гравюра, печать, набивные ткани, лубок.

Keywords: traditions, decorative and applied arts, textiles, font, wood-cut, engraving, print, print on textile, cheap popular print.

Носителями визуальной информации текстильные ткани стали задолго до открытия и массового производства бумаги. В странах Дальнего Востока шелковые ткани применяли в качестве основы для ручного письма. Благодаря археологическим раскопкам в Китае до нас дошли научные трактаты IV–II вв. до н.э. по астрономии, медицине, истории, философии, написанные на шелковых свитках. В Древнем Китае появился и получил широкое распространение высокий способ печати и старейший вид печатной графики — ксилография. Печатной формой служила доска продольного распила из твердых

пород древесины. Доска покрывалась плоскорельефной резьбой, где углубленные элементы были пробельными, а выступающие области — печатными, на которые наносилась краска. Изображение на доске вырезалось в зеркальном виде и перетискивалось при помощи краски и давления на поверхность ткани или бумаги. Традиционно в странах Восточной Азии графическое изображение соединялось с сопроводительными текстами. Самым ранним, дошедшим до нас точно датированным оттиском на бумаге, является китайская Алмазная сутра с изображением Будды, сидящим среди ботхисаттв и святых. Этот образец ксилографии в форме свитка, где текст и графическое изображение представляют единое целое, датируется 868 годом н.э. Древнейшие китайские оттиски на шелковой ткани относятся не позднее 220 года н.э. и выполнены техникой штучной печати. Высокий способ печати на тканях получил распространение и в странах арабского мира. Гравюра на дереве была хорошо известна в Египте. Среди многочисленных археологических находок есть фрагменты погребальных одежд коптов, христианского населения Египта. Коптские ткани IV–VI вв. н.э. были декорированы ткачеством, вышивкой и набойкой. В средние века ксилография стала востребованной в странах Западной Европы. В культуре средневекового общества господствующие позиции занимала церковь. Гравюры религиозного содержания со священными текстами печатались большими тиражами на тканях и бумаге, что отчасти служило распространению христианства среди населения.

Продольная гравюра прямо связана с развитием печатного рисунка на ткани, так как историческое совершенствование продольной гравюры шло одновременно с совершенствованием изготовления печатных форм для набойки в разных странах. Рисунки европейской набойки сохранились с VII века, тогда как оттиски с деревянной гравюры на бумаге появились в Европе только в XV веке, с организацией бумажных мельниц [1].

На Руси технология масляной набойки по холсту или крашенине (реже — по бархату, шерсти, атласу) [2] известна с древнейших времен. Набивные ткани использовались не только в светском, но и в церковном быту. Из них шили облачения священников, ризы, пелены. Примером синтеза печатного слова и текстильных тканей могут служить

гравированные антиминсы, появившиеся в России в первой половине XVII века. На ранние печатные антиминсы изображение переносилось высоким способом с деревянных гравированных форм. В конце XVIII века появляются антиминсы, отпечатанные глубоким способом с металлических пластин, созданных в технике резцовой гравюры и офорта. Антиминс представляет собой льняную, шелковую или атласную ткань четырехугольной формы размером примерно 40 х 60 см с вложенными частицами мощей святого мученика и символизирует собой жертвенник. С первых веков христианства антиминсы служили для совершения таинства Евхаристии. Изображения древних антиминсов наносились вручную. В центре композиции располагался Голгофский крест с орудиями страстей, края оформлялись блоками текста. В 1675 году на Московском соборе постановили использовать антиминсы на литургиях во всех церквях, что послужило активному распространению тиражных печатных антиминсов. Композиции гравированных антиминсов были каноничными, печатались черной масляной краской с деревянных или металлических клише. Главным композиционным элементом стала евангельская сцена «Положение во гроб Иисуса Христа», по углам плата изображали четырех евангелистов, по сторонам — орудия страстей. Непременным композиционным атрибутом антиминсов был текст, находившийся вокруг средника. Сверху по центру располагалась надпись уставным или полууставным письмом о предназначении вещи: «Жертвенникъ божественный и священный, освятися через самое божественное священнодействие, освящен благодатию Всесвятаго и Животворящаго Духа» [3]. «Сей Антиминс, си есть трапеза священная на приношение безкровныя жертвы в Божественной литургии, освятися благодатию Пресвятаго и животворящаго Духа. Сего ради имеетъ власть иерей на немъ священнодействовати в храме» [4]. Надписи по краям несли информацию о дате освящения, названии храма или престола, имя и подпись правящего архиерея, имя царя, во время правления которого антиминс был освящен.

Ручное оформление тканей высоким способом печати (набойка) при помощи деревянных гравированных печатных форм — один из старейших видов декоративно-прикладного искусства разных народов. Набойка была популярна во многих странах Азии и Европы. По

стоимости набивные ткани были гораздо дешевле парчи, вышивки и узорного ткачества, часто не уступая им в декоративности, поэтому набойка нашла распространение среди всех слоев населения. Из набивных тканей создавали одежду, предметы домашнего обихода, ими обивали мебель и оформляли переплеты книг.

Расцвет русской ручной набойки и ее широкое кустарное производство приходится на XVIII — первую половину XIX веков. В это время в русском декоративно-прикладном искусстве появляются новые сюжеты и орнаменты, которые отличаются от архаических композиций. Со времен Петровского барокко бытовые сюжеты, сопровождаемые небольшими текстами, многофигурные композиции, жанровые сцены, заимствованные орнаменты из печатных книг и зарубежных станковых произведений стали часто встречаться в оформлении изразцов, пряничных досок, росписях домашней утвари, вышивке и набойке. В эти виды народного искусства стали внедряться и шрифтовые композиции.

С конца XVII века во всех сословиях русского общества большой популярностью стали пользоваться лубки — повествовательные эстампы с простыми и понятными образами. Первые лубки, или «немецкие потешные листы», были привезены в Россию из западной Европы. Искусство гравированного лубка и набойки объединяет принцип высокой печати. В обоих случаях из древесины вырезалась печатная форма для тиражирования изображения. Чаще других лубочных мотивов в оформлении набивных тканей встречаются композиции с всадниками и птицами. Эти персонажи бытовали и в древних народных вышивках, но в лубочной трактовке они превратились в сказочных богатырей и райских птиц. Не удивительно, что лубочные мотивы постепенно стали проникать в различные способы украшения тканей. Использование лубков в набойке XVIII века можно объяснить привычным стремлением мастеров к широте и разнообразию заимствованных источников, их творческой активностью в освоении виденного [5]. Набивные ткани с лубочными картинками и многофигурными композициями использовались как предметы интерьера — в качестве пологов и занавесей.

В лицевых набойках XVIII века появляются изображения всадников-богатырей, заключенные в квадратные клейма с орнаментальным

заполнением и поясняющими надписями, часто даны зеркально. Ритмическое чередование клейм, помещенных в несколько рядов и заключенных в орнаментальную раму, составляло декор занавеса [6].

В собрании русских народных картинок Д.А.Ровинского [7] можно встретить героя русского фольклора Бову Королевича. На гравированном лубке слева от всадника в окружении картуша в четыре строки написано: «ХРАБРЫІ БОГАТЫРЪ БОВА КОРОЛЕВИЧЪ». Картуш деликатно касается рамки изображения, копья и плаща богатыря. В набивной ткани XVIII века из собрания The Metropolitan Museum of Art, New York повторена та же композиция, но в упрощенном виде. Главный персонаж показан в наряде петровского времени, вместо поверженных врагов изображен цветочный орнамент. Надпись оказалась скромно зажатой между рамкой и копьем героя. Шрифтовая композиция «ХРАБРЫБОВАКОРОЛЕВИЧЪ» выстроена в одну строку без пробелов. В обоих примерах шрифт напоминает полуустав, который использовался в русских первопечатных книгах.

Следующий герой эстампа — богатырь Соловей Разбойник — помещен в тесное пространство между двумя надписями в богато украшенных рамках: «СОЛОВЕЙ РАЗБОЙНИК» и «СИЛНЫ БОГАТЫРЬ». Подобная композиция, но в зеркальном виде, повторена в набивной ткани из собрания Смоленского музея кн. Тенишевой. Здесь рядом с главным персонажем включена в композицию птица и надпись в рамке: «ОЛОВЕІ РАЗБАИ».

Лубочное изображение богатыря Усыни Горыныча выполнено по аналогичной схеме. В гравюре из альбома Д.А.Ровинского декорированая картушем четырехстрочная надпись гласит: «СИЛНЫ СЛАВНЫ БОГАТЫРЬ УСЫНЯ ГОРИНЫЧ». В композиции части набивного занавеса XVIII века из коллекции Государственного Исторического музея изображены два всадника, скачущие навстречу друг другу. Слева изображен просто «СИЛЬНЫЙ БОГАТЫРЬ», справа — «СИЛЬНЫЙ БОГАТЫРЬ УСЫННЯ ГОРЫННЫЧЪ», о чем говорят надписи в рамках по углам композиций. Знаменитый исследователь русского декоративно-прикладного искусства Н.Н.Соболев отмечал, что на некоторых клише этой эпохи надписи вырезались без учета принятого в технологии гравюры обратного отражения. При печати на

тканях такие тексты получались зеркальными [8]. Вряд ли это можно объяснить неумением или отсутствием привычки резать буквы. По всей видимости, подражая в данном случае лубку, мастер-набойщик остается верен орнаментальным принципам в украшении ткани. Надписи, как элементу эпиграфики, не придавалось значения, она стала частью орнамента [9].

Излюбленными персонажами декорирования тканей были птицы с головами дев — Алконост и Сирин. На фрагменте набивной ткани конца XVII века [10] из собрания Российского этнографического музея изображена птица Сирин. Сверху между головой и крылом в прямоугольных рамках с декоративными элементами отпечатаны два слова с большими межбуквенными расстояниями. Первое слово «АЧИТП» зеркально читается как «ПТИЧА». Если учесть, что в литературных памятниках XVII века и лубочных картинках Сирин именуется райской птицей, то второе слово «РАИСП» вероятно можно трактовать как «РАЙСКАЯ» в неотраженном виде.

Одним из источников художественных форм для мастеров-набойщиков являлись гравированные книжные иллюстрации. В Государственном Историческом музее имеется набивная ткань с изображением дамы с веером, которой кавалер подносит цветок. Вверху надпись: «Каво люблю, того и цветиком подарую». Дама и кавалер одеты в пышные платья конца XVII — начала XVIII века [11].

Сохранились образцы набоек, имитирующие разные ткани и технические приемы. В музее льна Вологодского села Сизьма представлены рушники первой половины XX века, оформленные масляной набойкой в два цвета. «КАГО ЛЮБЛЮ ТАМУ ДАРЮ», «ЛЮБИ МИНЯ КАК Я ТИБЯ», «НА ПЯМЯТЬ» и другие доброжелательные надписи встречаются в оформлении крестьянских и городских текстильных изделий. В представленном примере виден синтез советских акцидентных шрифтов (буквы Г, И, Б, Т, Р) и свободной авторской интерпретации (буквы У, К, Я, Л).

Искусство народного лубка невозможно представить без шрифтового оформления. Как элемент художественного языка, текст здесь выполняет не столько смысловые, сколько композиционные функции. В русских гравированных лубках необходимость



Рисунок 1.
Печатный антиминс. Священнодействован в 1758 году Арсением (Мацеевичем), митрополитом Ростовским и Ярославским. Холст, гравюра на олове, наборный текст (на картушах). 45,5 х 49,5 см

шрифтового оформления напрямую связана с западноевропейскими традициями «фряжских листов». Развитие книгопечатания на Руси и появление больших объемов текста в парсуне и иконописи конца XVII века повлияли на закрепление традиций соединения слова и графического изображения в лубочных композициях. Зачастую лубочные надписи и шрифт писаных и печатных икон был малограмотным и трудно читаемым. Если учесть, что подавляющее большинство людей того времени не владело навыками чтения, тексты ими воспринимались как часть композиции, которая существенно дополняла сюжетный образ. Сохраняя каноничность лубочных и иконных композиций, гравер печатных форм для набивных тканей не отказывался от надписей, но придавал им второстепенное значение, уделяя особое внимание проработке главных персонажей. С одной стороны, устный стиль повседневной речи и недостаточная грамотность мастеров отразились в оформлении текста как гравированных лубков, так и набивных тканях и вышивках. С другой стороны, такая неграмотность носила черты некой нарочитости. Это, своего рода, одна из типичных форм комизма — балагурство, в котором преобладает лингвистическая сторона и которое черпало

свои средства в лубочных искажениях слова [12]. Насмешливость и ирония служили тогда средством выражения социального протеста. В повестях того времени в нарочитой грубости некоторых оборотов речи сквозит издевка над восторжествовавшей в светском обществе галантностью [13]. По-видимому, такой обычай «письменного просторечия» укоренился в декорировании тканей.

Исследуя шрифтовые композиции набивных тканей, невозможно пройти мимо вспомогательных надписей, оставленных мастерами кубовой набойки. Каждая синельная мастерская располагала специальнми отрезами ткани, на которых отпечатывали узоры с имеющихся набойных досок. Такие отрезы назывались образчиками, узорниками или заказниками. Под каждым узором ставился свой номер, по которому принимали заказы на изготовление набивной ткани. На обратной стороне набойных досок встречаются иногда выгравированные инициалы. Рядом с инициалами изредка указываются даты. На многих досках встречаются однозначные или двузначные цифры. Возможно, это были номера узоров, необходимые для учета при выдаче досок напрокат [14], или номера, соответствующие цифре узора в заказнике.

Среди надписей имеются и такие, которые указывают на место изготовления предмета и его бытования. Подобные надписи встречаются на фрагментах кубовой набойки и на сшитых из нее сарафанах, юбках, скатертях. Благодаря участникам научных экспедиций были выявлены центры производства набойки и имена мастеров-набоечников. На изнаночной стороне набивных тканей читаются полные или сокращенные названия деревень, волостей, фамилий и имен заказчиков. В качестве примера — надписи на двух фрагментах изнаночной стороны кубовой набойки из Вожегодского района Вологодской области: «МЕНШ ИВА ОКИНИНА» (деревня Меньшикова, Ивана Окинина), «ГОРА АЛЕ СЕЛУНИНА Т» (деревня Гора, Александра Селунина, Тавеньгская волость). Подобные надписи имеются также на набоечных сарафанах и скатертях: «АНДР. ПАВЛ ДРЯНЦОВ ПУ» (Андрей Павлович Дрянцов, Пунема), «ПОКР. ИВА ЧЕКМАРЕВА ПУ» (деревня Покровская, Ивана Чекмарева, Пунемская волость) [15]. Мастер-набойщик на

краю холста писал вапой (резервирующим составом, состоявшим из глины, воска, крахмала и смолы-камеди) название деревни, имя и фамилию заказчика ткани [16].

В XIX веке в России появляются крупные центры промышленного производства печатных тканей. На ситцепечатных мануфактурах с конца 1830-х годов машинное производство и оформление тканей стало преобладать над ручным трудом. После отмены крепостного права промышленность в России стала развиваться ускоренными темпами. Кустарный красильно-набивной промысел к концу столетия практически полностью вытесняется машинным способом декорирования тканей. В XIX веке многие мануфактуры, помимо ситцев, печатали большими тиражами памятные сувенирные платки, отмеченные выраженным историзмом. Такие платки выпускались в память священного коронования царей, юбилеям государственных лиц и выдающихся деятелей культуры, военных побед, народных праздников и других знаменательных событий и дат. Их не принято было носить на голове, они служили украшением интерьера в качестве памятного знака. Размер платков-картинок в среднем составлял не менее 50 х 50 см, рисунок печатался с металлических гравированных клише. На некоторых тематических платках Товарищества вичугских мануфактур братьев Ф. и А.Разореновых в Костромской губернии снизу можно прочитать: «Фото-гравировано по способу Н.Д.Алексеева». Подобные платки оформлялись сложнейшими композициями, где соединялись портреты, архитектура, пейзажи, орнаменты и шрифт. Заголовки и большие массивы текста могли выполняться стилизациями устава и полуустава, антиквенными шрифтами старого и нового стилей, разновидностями шрифтов эпохи модерна рубежа XIX–XX веков. Структура соподчинения текста в композициях платков часто была сложной. Разноуровневые заголовки сочетались с наборным текстом, подписи к рисункам и цитаты могли оформляться в отдельные орнаментальные рамки или картуши, выделяться цветом. Интересны печатные платки-картины с награвированными географическими картами, композициями и текстами агитационного и инструктирующего содержания, православными календарями.

По случаю коронации императора Николая II и императрицы

Александры Федоровны ряд мануфактур выпустил большими тиражами платки-картины. На платке товарищества Прохоровской Трехгорной мануфактуры, поставщика Двора Его Императорского Величества, дана пятичастная симметричная композиция, декорированная дубовыми листьями. В акциденции платка соединились стилизованный русский шрифт архаичного типа (заголовки «РОССИЯ ДЕРЖАВНАЯ ВЕЛИКАЯ И ПРАВОСЛАВНАЯ» и «В ПАМЯТЬ СВЯЩЕННАГО КОРОНОВАНИЯ ИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ») и рубленый шрифт (подписи городов и достопримечательностей в угловых медальонах). В центре композиции помещены инициалы императора, выполненные в псевдорусском стиле.

Товарищество московской Даниловской мануфактуры напечатало к празднику царской коронации платок для бесплатной раздачи среди печально известного массового гуляния на Ходынке. Размер платка 51 х 59 см, печать в две краски. В центральной части изображен вид на московский кремль, окруженный растительным орнаментом. В четырех углах расположены государственные символы — двуглавые орлы. По периметру композиции проходит широкий бордюр красного цвета из растительного орнамента. Скромная акциденция с центральной выключкой в нижней части композиции гласит: 1896 г. ВЪ ПАМЯТЬ НАРОДНАГО ПРАЗДНИКА. Внизу платка — клеймо мануфактуры в виде надписи. Клейма мануфактур, позволяющие установить место и время изготовления, можно увидеть на многих платках-картинках XIX — начала XX века.

XVIII столетие с петровскими преобразованиями и последующая эпоха Просвещения оказали значительное влияние на социальную жизнь России в целом и на все виды русского декоративно-прикладного искусства в частности. В оформлении тканей, росписей бытовых предметов, пряничных досках, изразцах, вышивках появляются сложные сюжетные композиции-рассказы, нередко сопровождаемые текстом. Вербальное изложение важного события и выстраивание последовательности образно-сюжетного рассказа свойственны человеческой природе. Хронологическое повествование в клеймах житийных икон появилось задолго до внедрения в декорирование светских тканей сюжетов-картинок, основанных на лубочном искусстве.

Рубеж XVII–XVIII веков можно назвать переломным периодом, когда архаические образы, заключавшие в себе сакральный смысл, стали трактоваться по-новому, часто облачаемые в западноевропейские одежды.

Народные мастера постоянно пользовались мотивами традиционного искусства-заклинания, но эти мотивы постепенно теряли первоначальный заклинательный смысл и превращались в элементы художественного украшения, и потому в ходе развития крестьянского искусства изобразительный смысл многих мотивов не возрастает, а постепенно утрачивается [17].

Плоскостная пластика и условный язык продольной гравюры, в которой преобладает господство черной линии и штриха, идеально сочетаются со знаковой структурой шрифта. Технологический принцип декорирования печатных тканей, основанный на деревянной гравюре, и социальные преобразования в укладе русской жизни, способствовали внедрению шрифтовых композиций и новых сюжетов в текстильные изделия кустарного и мануфактурного производства.

Примечания:

1. *Бесчастнов Н.П.* Сюжетная графика. — М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 2012. — С. 366–367.

2. *Алпатова И.А.* Русское декоративное искусство. Т. 1. — М.: издательство Академии художеств СССР, 1962. — С. 434.

3. *Зеленина Я.Э., Хромов О.Р., Алехина Л.И. и др.* Духовные светочи России: Портреты, иконы, автографы выдающихся деятелей Русской Церкви конца XVII — начала XX веков. — М.: МСД, 1999. — Кат. № 72.

4. Там же. — Кат. № 76.

5. *Балдина О.Д.* К вопросу о взаимоотношениях народных картинок (гравюр на дереве) с произведениями прикладного искусства // Ручная набойка // Русское искусство XVIII века / под. ред. Т.В.Алексеевой по материалам конференции 12.1968 г. Институт истории искусства МК СССР. — М.: Наука, 1973. — С. 252.

6. *Коршунова Т.Т. (сост.)* Русская набойка семнадцатого —

девятнадцатого веков: каталог временной выставки. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1979. — С. 12.

7. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Кн. 1–5, атлас. — СПб.: тип. Акад наук, 1881.

8. *Соболев Н.Н.* Набойка в России. — М., 1912. — С. 70.

9. *Корсун Э.А.* Набивные ткани // Добрых рук мастерство / Произведения народного искусства в собрании Гос. Русского музея / сост. И.Богуславская. Сборник. 2-е изд., перераб. и доп. — Л., 1981. — С. 130.

10. *Молотова Л.Н.* Народное искусство Российской Федерации из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. — Л., 1981. — С. 38.

11. *Якунина Л.И.* Русские набивные ткани XVI–XVII вв. — М., 1954. — С. 8.

12. *Соколов Б.М.* Автореферат диссертации «Художественный язык русской народной гравюры XVII–XIX веков». — М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 1994. — С. 14.

13. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. Т. 3. — М.: Искусство, 1955. — С. 401.

14. *Калмыкова Л.Э.* Тверская набойка XIX начала XX века. — М.: Брейгель и Алекс, 2003. — С. 19.

15. *Мазалецкая В.А.* Надписи на произведениях народного искусства из собрания Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника // Краеведческий альманах «Кириллов». Вып. 2. — Вологда, 1997.

16. *Петрова Л.Л.* Народное искусство Белозерья. — М.: Северный паломник, 2005. — С. 39.

17. *Алпатов М.В.* Указ. соч. Т. 3. — С. 342.

Библиография:

1. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. Т. 3. — М.: Искусство, 1955.

2. *Алпатова И.А.* Русское декоративное искусство. Т. 1. — М.: издательство Академии художеств СССР, 1962.

3. *Балдина О.Д.* К вопросу о взаимоотношениях народных картинок (гравюр на дереве) с произведениями прикладного искусства // Ручная набойка // Русское искусство XVIII века / под. ред. Т.В.Алексеевой по материалам конференции 12.1968 г. Институт истории искусства МК СССР. — М.: Наука, 1973.

4. *Бесчастнов Н.П.* Сюжетная графика. — М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 2012.

5. *Зеленина Я.Э., Хромов О.Р., Алехина Л.И. и др.* Духовные светочи России: Портреты, иконы, автографы выдающихся деятелей Русской Церкви конца XVII — начала XX веков. — М.: МСД, 1999.

6. *Калмыкова Л.Э.* Тверская набойка XIX — начала XX века. — М.: Брейгель и Алекс, 2003.

7. *Корсун Э.А.* Набивные ткани // Добрых рук мастерство / Произведения народного искусства в собрании Гос. Русского музея / сост. И.Богуславская. Сборник. 2-е изд., перераб. и доп. — Л., 1981.

8. *Коршунова Т.Т. (сост.)* Русская набойка семнадцатого — девятнадцатого веков: каталог временной выставки. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1979.

9. *Мазалецкая В.А.* Надписи на произведениях народного искусства из собрания Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника // Краеведческий альманах «Кириллов». Вып. 2. — Вологда, 1997.

10. *Молотова Л.Н.* Народное искусство Российской Федерации из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. — Л., 1981.

11. *Петрова Л.Л.* Народное искусство Белозерья. — М.: Северный паломник, 2005.

12. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Кн. 1–5, атлас. — СПб.: тип. Акад наук, 1881.

13. *Соболев Н.Н.* Набойка в России. — М., 1912.

14. *Соколов Б.М.* Автореферат диссертации «Художественный язык русской народной гравюры XVII–XIX веков». — М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 1994.

15. *Якунина Л.И.* Русские набивные ткани XVI–XVII вв. — М., 1954.