



Светлана Михайловна ВАНЬКОВИЧ

Историк моды, доктор искусствоведения, директор Института дизайна и искусств, заведующая кафедрой истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Международной ассоциации искусствоведов и критиков, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России.

Светлана Михайловна читает в университете курсы лекций по истории костюма и теории моды, проводит публичные лекции, а также конференции и семинары. Активно работает в жюри российских и международных конкурсов моды и стиля. Участвует в подготовке и проведении телевизионных программ по истории костюма и проблемам современной моды.

Автор более 90 публикаций (в том числе монографий) по темам декоративно-прикладного искусства, истории костюма, дизайна и моды.

ESTEL

Светлана ВАНЬКОВИЧ

КОСТЮМ В ПЛЕНУ ЭКЛЕКТИКИ

ESTEL

Костюм в плену эклектики

Светлана ВАНЬКОВИЧ

АРХИТЕКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АССОЦИАЦИИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА

Светлана ВАНЬКОВИЧ

*Костюм
в плену эклектики*

АРХИТЕКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
АССОЦИАЦИИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2025

УДК 687.01/.07(470+571)(091)»18»
ББК 85.126.6(2)52-022.35+37.24-2г(2)
В17

Ванькович С. М.
В17 Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации / С. М. Ванькович.
2- е изд. доп. - СПб.: Изд-во СПбГУПТД, 2025.

ISBN 978-5-7937-2704-4

Монография освещает актуальные вопросы эволюции отечественной материально-художественной культуры XIX века. Исследуются малоизученные вопросы параллельного стилистического развития костюма и архитектуры в контексте эпохи историзма. Авторская позиция, тем не менее, не претендует на абсолютно законченную версию, а является в определенном смысле постановкой научной проблемы изучения костюма и формирования такого феномена как мода в системе архитектурных искусств.

УДК 687.01/.07(470+571)(091)»18»
ББК 85.126.6(2)52-022.35+37.24-2г(2)

ISBN 978-5-7937-2704-4

© Ванькович С. М., текст, подбор иллюстраций, 2025
© СПбГУПТД, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Глава I	
Предыстория: классицизм выходит из моды	24
ГЛАВА II	
Костюм периода романтического историзма (1820–1840-е гг.)	86
ГЛАВА III	
Эпоха эклектичного воссоздания стилей в костюме (1850–1890-е гг.)	152
Заключение	211
Словарь терминов	216
Список литературы	222
Принятые сокращения	228

ПРЕДИСЛОВИЕ

Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн, включающий искусство костюма, в отличие от чисто изобразительных видов, существуют как особая группа искусств, служащих не только для удовлетворения эстетических запросов общества, но и утилитарным целям. Они наиболее приближены к человеку, и в силу своего прикладного характера в них ярко выражено функциональное начало. Перечисленные виды искусств называют архитектурными. В их основе лежит формообразующий принцип, выраженный в эстетически осмысленном художественном образе. Поэтому и архитектурное сооружение, и костюм не могут быть истинно красивыми и полноценными, если в них нарушена логическая связь между композиционным построением, внешним видом и назначением. Архитектоническая связь в этих видах искусства является главным выразительным средством, а художественная составляющая всегда выступает в сочетании с функцией утилитарной.

Особенностью рассматриваемых произведений является существование их в ансамбле, это характерно как для

архитектуры, так 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. Архитектура, без сомнения, занимает ведущее место в этом дуэте, но представляется интересным рассмотреть параллельное развитие архитектуры и костюма как наиболее родственных видов по структуре их художественного языка и единству стилистической характеристики.

В качестве примера можно ограничиться выбором одного из художественных стилей, но наиболее интересным автору представляется период историзма, когда каждое десятилетие сменяется новым направлением и, таким образом, в течение одного XIX века появляется возможность «пролистать» стилистическую историю архитектурно-художественной среды — то хронологически последовательно, то в эклектичном смешении исторических прототипов прошлого.

Анализируя особенности развития европейского костюма XIX столетия, целесообразно выбрать определенные границы исследования — не только хронологические, которые указаны в названии книги, но и типологические. Рамки корректно будет ограничить в данном случае городским костюмом привилегированных сословий и соответствующими «программными» архитектурными сооружениями. Автор в первую очередь стремится наиболее точно и последовательно исследовать картину эволюции отечественного костюма и архитектурно-художественной среды отечественного интерьера, но, естественно, не исключает обращения к соответствующим примерам обозначенного временного периода в других европейских странах.

Данная эпоха как художественное явление основывалась на переживании истории, которое в образах прошлого аккумулировалось в том числе в архитектурных искусствах. Настоящая книга посвящена сложному пути развития костюма в XIX веке, а главным аспектом этого исследования является эволюция стилевых прототипов в русском костюме с 20-х по 90-е годы XIX столетия.

Костюм, являясь составной частью предметного мира и связанный непосредственно с человеком, наиболее

полно отражает процесс формирования историзма в отечественной культуре. Все разнообразные стороны жизни вплоть до вопросов мировосприятия в той или иной мере запечатлеваются в костюме: политическая атмосфера, социально-экономическая ситуация, духовная и материальная культура 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 тысячей оттенков, в которых проявляются тончайшие нюансы самосознания и собственного мира личности. 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»¹.

Каждая эпоха имеет свое видение красоты человека. Задачей костюма является формирование облика отдельного индивидуума в наибольшем соответствии с существующим идеалом. При этом личный вкус и общепринятая норма в обществе не всегда совпадают с тенденциями развития моды.

В формировании художественного образа костюма важную роль играет прежде всего принятый эстетический идеал красоты, а уже затем силуэт, выбор ткани, особенности конструирования и технологии изготовления, приемы отделки и декора. Так как костюму присуща синтетичность, анализировать его необходимо только в комплексном восприятии и взаимовлиянии друг на друга всех его составляющих: силуэт, ткань, обувь, головные уборы, вышивка, кружево, ювелирные украшения, а также все сопутствующие аксессуары и дополнения. Особенности костюма также следует назвать чуткое реагирование на малейшие изменения моды и его непосредственную близость к человеку. Тем не менее в XIX веке моделирование костюма представляло собой наиболее консервативную область стремительно развивающейся художественной промышленности. Его лучшие экземпляры были буквально рукотворными, единичными и, что очень важно, не тиражируемыми, хотя отдельные составляющие наряда могли изготавливаться на швейных и текстильных мануфактурах, например ткани, разнообразные аксессуары, дополнения. Индустрия модных товаров в России находилась почти в зачаточном состоянии.

Учебные заведения художественно-промышленного профиля, возникающие

в то время в России, не готовили специалистов в области проектирования и изготовления костюма. Были талантливые мастера-самоучки, работавшие по готовым образцам с привлечением модных журналов, ввозимых из-за рубежа и издаваемых в России. Отечественных мастерских по индивидуальному изготовлению одежды высокого класса в XIX веке было немного².

В этом своеобразии развития искусства костюма XIX столетия заключается определенная специфика и сложность при его изучении. Наконец, костюм тесно связан с другими видами искусства, и их параллельное сопоставление позволит установить степень зависимости костюма от общей стилевой направленности и культурно-исторического содержания рассматриваемой эпохи. Как замечал Г. В. Плеханов в статье «Искусство и общественная жизнь»: «...на стараниях людей придать себе ту или иную внешность всегда отражаются общественные отношения данной эпохи. На эту тему можно было бы написать интересное социологическое исследование»³.

В современном искусствознании проблемой изучения костюма вообще и XIX века в частности начали серьезно заниматься в последние десятилетия. Костюм долгое время не был обозначен в отечественном искусстве как

самостоятельный вид творчества. Только в последние годы изучение искусства костюма начинает складываться в научную систему со своими специфическими приемами исследования и методами анализа.

Однако специальных исследований по костюму этого периода в контексте развития искусства историзма пока немного. Широкое применение комплексного и системного подхода, привлечение новых научных данных по культуре историзма позволяют более глубоко проанализировать процесс формирования русского привилегированного костюма, образное решение которого было инспирировано историческими реминисценциями, а конструкция, технология и назначение стремились соответствовать развитию индустрии моды в России.

В современном отечественном искусствознании область архитектуры является наиболее исследованной, что дает основание рассматривать поставленные в работе задачи в параллельной связи с формированием экстерьера и интерьера соответствующего периода. При этом методы и приемы использования стилистического прототипа в костюме имели свои особенности и не всегда хронологически совпадали с общепринятыми неостилиями в архитектуре. Поэтому попытка проследить характер исторических прообразов и различную степень

их восприятия в искусстве костюма представляется актуальной и не лишённой интереса. Целью обращения к подобной теме является определение художественно-стилистических особенностей русского костюма и установление приемов восприятия им исторических прототипов в период 1820–1890-х годов в общем контексте проблем историзма в русском искусстве.

В исследовании автор предполагает провести стилистический анализ основных путей развития предметно-художественной среды 1820–1890-х годов и сравнить эволюцию искусства костюма с предметным миром интерьера, выделяя при этом своеобразный характер исторических реминисценций в различные периоды рассматриваемой эпохи. При этом важным оказывается выявление причин, формирующих эстетический идеал красоты, сложение композиционного строя костюма и определение факторов, влияющих на характер взаимосвязи формы и декора в историческом развитии. Необходимым является также классифицировать приемы восприятия костюмом исторических прообразов в хронологической последовательности по стилеобразующим и конструктивным признакам.

Изменения, происходившие в городском костюме, непосредственно были связаны с развитием мануфактурной

художественной промышленности. Поэтому краткая характеристика ее отраслей, имеющих непосредственное отношение к эволюции костюма, представляется в данной работе обязательной. Увеличение рынка явилось причиной возникновения конкурентной борьбы среди большинства предприятий, производивших художественную продукцию. С 1829 года в России стали проводиться регулярные промышленные выставки, способствующие выявлению достоинств представленных предметов и открывающие возможность передачи опыта и мастерства исполнителей. Подобные выставки скоро стали отражать картину развития всех отраслей русской художественной промышленности. Для данного исследования эта область имеет особое значение, так как предметом изучения является не только сам костюм со всеми его составляющими, но отчасти внутреннее убранство жилых интерьеров, общая стилевая направленность которых была неотделима от культурно-исторического содержания эпохи.

Методика данного исследования заключалась в привлечении литературы по философии, истории, эстетике, культурологии. В работе использованы труды по истории развития архитектурных стилей в России, исследования в области формирования художественной среды

интерьера, декоративно-прикладного искусства XIX века, а также теории и истории костюма. Рассмотрены исторические образцы костюмов (хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа, Павловского дворца-музея (Государственный музей-заповедник «Павловск»), заповедника «Царское Село», Государственного исторического музея, частных коллекций) в сочетании со стилистическим анализом предметов одежды и дополнений, изучен их крой, приемы декоративного оформления и композиционного построения в ансамбле. Привлечены также материалы выставок и экспозиций по отдельным видам художественного убранства русского интерьера и костюма XIX века. В качестве первоисточников в работе использовались периодические издания XIX столетия, журналы мод и сохранившиеся фотографии.

Источниками для данного исследования являются костюмы и отдельные модели одежды, аксессуары и разнообразные дополнения периода историзма, а также редкие образцы их прототипов. Государственный Эрмитаж располагает большой коллекцией русского аристократического костюма последней трети XVIII — XIX века. Это в основном парадные, бальные, визитные и повседневные туалеты. Костюм как художественное явление наиболее

ярко представлен именно в таком ассортименте. И хотя эрмитажное собрание является значительным, тем не менее здесь мы можем располагать экспонатами, датированными ранее XVIII века. Известно, что развитие городского костюма в России в едином европейском стиле утверждается лишь после петровских преобразований. Крупнейшей частной коллекцией исторических костюмов обладает историк моды, коллекционер Александр Васильев, который любезно предоставил мне неограниченную возможность работы с его моделями, фотографиями и архивами. Это было необходимо, так как задачами данной книги определено изучение моделей не только XIX века, но также их многочисленных исторических прообразов, и в процессе исследования автору приходилось обращаться к историческим стилям и периодам разных эпох. Влияние готики и Ренессанса, наследие барокко и рококо, античности и Древнего Востока определяли образное решение костюма периода историзма. В связи с этой тенденцией автору оказались необходимы знания особенностей костюмов соответствующих исторических стилей для проведения их сравнительного анализа.

В отечественных музеях экспонаты европейского костюма Средневековья или Ренессанса по вполне понятным

причинам отсутствуют. Музейные коллекции ряда других стран и городов также ограничены в подобных раритетах. В отличие от других видов искусств костюм в наибольшей степени подвержен разрушительному влиянию времени. В своем первоизданном виде он сохраняется крайне редко. Ткани всегда имели весьма ограниченный срок эксплуатации и хранения, детали одежды часто подвергались перекрою, дополнения, как правило, не передавались в оригинальной комплектации. Поэтому при проведении искусствоведческого анализа важным оказалось сопоставление костюма с письменными источниками, историческими документами и произведениями изобразительного искусства соответствующего периода.

Положительной особенностью использования иконографического материала при изучении костюма является историческая достоверность и непосредственность в передаче мельчайших подробностей в жанровых картинах художников-современников. Многочисленные портреты этого периода не только являются произведениями живописного искусства, но в аспекте обозначенной проблемы выступают как важнейший источник изучения деталей одежды, ее колористического решения, ювелирных украшений, головных уборов и других дополнений. Однако

наиболее ценным в этих случаях является ощущение стиля времени через костюм. Ибо музейный экспонат одежды не в состоянии передать манеру ношения костюма, походку, наклон головы, увенчанной фантастической прической, модный грим, расположение браслетов на узких запястьях, умение владеть длинным треном юбки, изящно держать зонтик и носить перчатки. Эти и многие другие нюансы можно наблюдать только в иконографии соответствующего периода.

Дополнительными источниками для данного исследования являются сохранившиеся интерьеры и предметы художественного убранства, а также картины, акварели и рисунки этого жанра.

Парадные интерьеры классицизма дошли до настоящего времени почти в неизменном виде. Причем золотой век интерьерного жанра в русской живописи не только представляет собой совокупность историко-культурных примет данной эпохи, но является ценным материалом для исследования предметно-художественной среды этого периода.

Что же касается интерьеров историзма, то они часто подвергались изменению и уничтожению, ибо до недавнего времени архитектурная среда середины и второй половины

XIX века не воспринималась как художественная ценность и, естественно, не сохранялась.

Акварели К. А. Ухтомского, И. А. Шарлеманя, Л. О. Премацци, Э. П. Гау, В. С. Садовникова, характеризующие в основном внутреннее убранство дворцов, достаточно активно использованы исследователями парадного интерьера 40–60-х годов XIX столетия. Однако другие виды изобразительного искусства того времени — произведения живописи — привлекались не в полной мере.

Определение интерьера последней трети XIX века строилось в основном на изучении натуры и старых фотографий. При этом за пределами внимания исследователей оказалось большое количество произведений жанровой и портретной живописи, которая содержит подробную информацию не только об интерьере, но широко и всесторонне характеризует предметно-художественную среду этой эпохи.

Литература по истории культуры и эстетических воззрений рассматриваемого периода многочисленна, и в данной работе ее использование было необходимо. Костюм в историческом развитии отражает процессы различных идеологических и художественных направлений, также и эволюция предметной среды интерьера

может быть представлена только в контексте социально-исторических и общекультурных проблем, которые подробно рассматриваются в трудах А. М. Гуревича, Ю. М. Лотмана, Д. С. Наливайко, В. В. Познанского, П. В. Соболева, И. И. Соллертинского, Г. Ю. Стернина, В. С. Турчина⁴.

Внутренняя архитектурная среда и предметы декоративно-прикладного искусства 1820–1890-х годов изучены достаточно полно. Это прежде всего труды И. А. Бартенева и В. Н. Батажковой, авторы которых представили ясную картину развития русского интерьера XIX века⁵. Впервые в их работах интерьер рассматривался в комплексе. Внутреннее пространственное решение и предметы художественно-бытового порядка исследовались равнозначно и обстоятельно в их органическом сочетании.

Исследованиями русского интерьера эпохи историзма занимались также Е. П. Борисова, Е. И. Кириченко, А. М. Кучумов, В. Г. Лисовский, Т. А. Петрова, К. А. Орлова, И. Н. Уханова и другие авторы⁶. Их труды для данной работы неравнозначны. Наиболее подробно процесс эволюции предметного мира интерьера данного периода представлен в трудах И. А. Бартенева, В. Н. Батажковой, Е. А. Борисовой и Е. И. Кириченко.

Авторы, рассматривая особенности русского интерьера с современных культурологических научных позиций, создали довольно стройную картину развития исторического процесса в отличие от исследователей прежних поколений, видевших в периоде историзма лишь упадок стиля. Тематика этих работ исключала проблему взаимодействия и взаимовлияния предметных форм интерьеров и приемов построения костюма, однако разработанная авторами методика исследования, их наблюдения и выводы позволили по-новому взглянуть на развитие костюма периода историзма.

Литература по художественному убранству русского интерьера XIX века немногочисленна. Трехтомное сочинение под редакцией А. И. Леонова является одним из основополагающих трудов по русскому прикладному искусству⁷. Специальные издания по декоративно-прикладному искусству, как правило, уделяют внимание XVIII — началу XIX века. Обычно это хорошо иллюстрированные, с точной атрибуцией предметов и их подробной систематизацией книги. Также обзоры выставок и очерки-путеводители экспозиций декоративно-прикладного искусства. Отсутствие должного внимания к вопросам материальной культуры эпохи

историзма отчасти объясняется негативной оценкой этого периода вплоть до 1970-х годов.

В настоящее время следует отметить все возрастающий интерес к проблемам предметного мира интерьера. В. Н. Батажковой определена и должным образом оценена роль мануфактурной художественной промышленности в убранстве русского интерьера. Об этом свидетельствуют ее научные работы, статьи, публикации⁸.

Труды других авторов по отдельным видам отечественного декоративно-прикладного искусства не менее важны для данной работы, так как представляют фактологический материал исследуемого периода. Т. М. Соколова, Н. Н. Соболев, В. С. Торбик, И. К. Ботт занимались изучением мебели XIX века⁹. Художественная обработка изделий из стекла и фарфора исследовалась Н. А. Ашариной и Т. И. Дулькиной, В. А. Поповым, К. А. Соловьевым, Б. А. Шелковниковым, Т. А. Малининой¹⁰.

Ряд статей по вопросам формирования русского интерьера публиковался в художественных журналах. Отдельные материалы по художественному оформлению и предметам быта можно обнаружить в периодических и специальных журналах XIX века.

Тематические издания по отдельным видам прикладного искусства обычно уделяют внимание периоду классицизма в России. Причем это время изучено достаточно полно и в области интерьера. В исследованиях Э. Я. Логвинской, посвященных истории интерьерного жанра в русской живописи первой половины XIX века, активно использованы художественные произведения тех лет¹¹. М. Н. Соколов продолжает эту тему в книге «Интерьер в зеркале живописи», предлагая проследить историю изображений интерьера с древних времен до наших дней¹². Определенный интерес представляет также труд авторов Т. М. Соколовой и Н. А. Орловой о русском интерьере, где, используя изобразительные и литературные произведения современников, исследователи достаточно ярко воспроизвели атмосферу быта, образа жизни, окружения людей первой трети XIX века¹³.

Появление такой литературы свидетельствует о возросшем внимании современной искусствоведческой науки к предметному миру интерьера и в том числе к обозначению в нем самостоятельной роли костюма со всеми его составляющими. Издание А. А. Васильева «Русский интерьер» прежде всего знакомит с уникальными фотографиями из коллекции автора, которые

представляют большой интерес для атрибуции и музейных исследователей¹⁴.

Также необходимо назвать в этой связи книгу петербургского автора Ю. Б. Демиденко «Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль»¹⁵.

Классифицируя издания по искусству костюма, следует отметить большое количество работ зарубежных специалистов, которые были использованы автором. Это известные труды, представляющие общую картину развития европейского костюма, с необходимыми примечаниями и справочным аппаратом. Но все они изданы на языке оригинала, что в определенной степени ограничивает их широкое использование.

Критический анализ отечественной литературы по данной проблематике целесообразно дифференцировать по периодам: дореволюционные издания, книги по костюму, выпущенные в советский период, и литература последних десятилетий.

Литература по истории и теории костюма, изданная на русском языке, весьма немногочисленна. Основные исследования, появившиеся в России в дореволюционный период, представлены Ф. Ф. Комиссаржевским, многотомными фолиантами Г. Вейса, Ф. Готтенрота¹⁶. Последние посвящены общим вопросам развития истории быта и костюма всех стран и народов.

В XIX столетии в России в большом количестве выходили различные «советы и наставления», где, кроме правил хорошего тона, приводились сведения о костюмах, их назначении и применении. Например, «Светский человек, или Руководство к познанию светских приличий и правил общежития, принятых хорошим обществом» или «Светская жизнь и этикет». Подобные брошюры имели просветительский и воспитательный характер, но для данного исследования они представляют определенный фактологический материал.

Особо следует назвать подробно разработанную область русского национального костюма в трудах И. Забелина, Н. Костомарова, А. Терещенко, появившихся в XIX столетии¹⁷.

Путеводителем по истории старинного русского костюма является редкое издание «Бальное платье российской знати», выпущенное в свет в 1904 году, где изображены участники костюмированного бала в Зимнем дворце¹⁸.

Несомненный интерес представляют периодические издания и журналы мод XIX века. «Современник», издававшийся в 1840–1850-е годы, имел рубрику моды, которую вели супруги Панаевы. «Дамский журнал» (1823–1833), «Модный свет и модный магазин» (1885–1889), «Новый русский базар» (1869–1898), «Вестник моды»

(1889–1902), «Модный свет» (1868–1914, с перерывами) — все эти журналы имели информацию о тенденциях развития моды в Париже и Лондоне. Кроме того, на их страницах печатали разнообразные советы, как обустроить тот или иной интерьер, встретить гостей или составить косметический рецепт. Многие статьи отличались высоким литературным уровнем и имели качественные иллюстрации.

В советском искусствознании первые труды по истории костюма появились в качестве методической и практической помощи для театральных постановок. Прикладным характером объясняется появление ряда книг с почти одинаковыми названиями: «Русский исторический костюм для сцены» Н. Гиляровской, «Костюм для сцены» Р. В. Захаржевской, «Театральный костюм» в двух книгах (мужской и женский) К. Градовой и Е. Гутиной, где авторы пытались обобщить опыт работы специалистов театрального костюма¹⁹. «Русский костюм 1750–1917 гг.» в пяти частях под редакцией В. Рындина также предназначался для художников театра и кино²⁰.

Положительным в этих трудах было стремление авторов обратиться к историческому костюму на основе архивных материалов театральных музеев, а также подлинных образцов моделей одежды, хранящихся в музеях Москвы

и Петербурга. Важным местом названных публикаций являлись наиболее распространенные и доступные методы изготовления театральных нарядов. Поэтому композиция, технология и моделирование исторических костюмов рассматривалась часто как театральная бутафория. Учитывая адресное использование подобной литературы, многие периоды европейского костюма исключались из обзоров или давались в краткой форме. Перед авторами тогда не стояла задача анализировать костюм как произведение декоративно-прикладного искусства.

В 1970-е годы в СССР выходит сразу несколько книг по истории костюма. Это работы Е. В. Киреевой, Н. М. Каминской, М. Н. Мерцаловой²¹. Они не равнозначны по своему научному потенциалу. Оставляют желать лучшего полиграфические возможности, подбор иллюстративного материала, а также в некоторых случаях и содержание. По сравнению с другими авторами исследование М. Н. Мерцаловой более четко систематизировано, полный список библиографических трудов распределен по разделам. Ею сделана попытка представить историю костюма западноевропейских стран как развитие одного из видов прикладного искусства. Поэтому вопросы анализа композиции костюма и влияние на него

художественного стиля эпохи являлись для автора ведущими.

В это же время (1973 г.) была защищена кандидатская диссертация Г. А. Сургановой «Русский городской женский костюм 25–95-х годов XIX века». Автор по-новому оценила специфику костюма, указав на его синтетичный характер, важную роль моды, социальную знаковую. Эта работа являлась новой ступенью в выработке методов изучения костюма. Но в этих трудах в полной мере не обозначен важный принцип, основанный на методологии изучения произведений искусства, — четкий искусствоведческий анализ как костюма, так и отдельных его составляющих.

Некоторые теоретические вопросы эволюции костюма рассмотрены Г. С. Гориной в книге «Моделирование форм одежды» и в работах Ф. М. Пармона²². В историческом аспекте авторами предпринята попытка изложить основы композиции костюма и специфику его художественного моделирования. Костюм рассматривается исследователями как средство эстетического формирования личности, что особенно важно в данном случае, ибо названные труды рекомендованы в качестве учебников для студентов.

Первым отечественным хорошо изданным произведением по русскому

аристократическому костюму XVIII–XIX веков стал труд Т. Т. Коршуновой²³. Костюм из собрания Государственного Эрмитажа представлен в альбоме иллюстраций со вступительной статьей на русском и английском языках. Оформление, макет и фотографии впервые в отечественном опыте подобных изданий выполнены качественно и профессионально. Автором даны подробные примечания и полные аннотации к моделям. Изображения многих из перечисленных костюмов не публиковались ранее. Книга имеет перечень фирм и марок, а также список литературы. Это издание актуально еще и в связи с тем, что в музее долго отсутствовала постоянная экспозиция искусства костюма.

После 1990-х годов издание литературы по истории и теории костюма становится реальным шагом к изучению данной темы (или хотя бы постановке научной проблемы). Событием этого периода в нашей культуре стало много томное издание М. Н. Мерцаловой «Костюм разных времен и народов»²⁴. Вышедшие в свет четыре тома в трех книгах свидетельствуют о колоссальной работе автора в течение многих лет над темой всей ее жизни. В исторической последовательности рассматривается костюм тех стран и периодов, которые особенно повлияли на становление

форм европейского костюма. Историко-социальный и художественный анализ костюма дополняется оригинально подобранным иллюстративным материалом, который автор сопровождает подробными аннотациями, характеристиками портретируемых персонажей и интересными историями из их жизни.

Оригинальная трактовка исторического костюма в контексте развития европейского театра предпринята театральным художником А. Черновой в книге «...Все краски мира, кроме желтой»²⁵. Эпоха возрождения в Англии представлена читателю как важный период развития не только театральной, но и светской моды. Новые сведения о символике цвета, применении ювелирных украшений и дополнений изложены автором в этой работе.

Исчерпывающей по истории костюма романского и готического стилей является книга Л. М. Горбачевой «Костюм средневекового Запада. От нательной рубахи до королевской мантии»²⁶. Автор сделала попытку осмыслить средневековый костюм в контексте исторической среды, привлекая для этого информацию, полученную из разнообразных источников.

Большое внимание костюму XIX века уделено в работах последних лет Р. М. Кирсановой. Взгляд на исторический костюм, как на «вещь

в культуре», представляется интересным в ее книге 1995 года «Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.»²⁷. Жанр литературы — авторская энциклопедия, которая не только является традиционным справочным пособием, а представляет источник для исследователя костюма в бытовом поведении различных жизненных ситуаций. Причем характер костюма постоянно подчеркивают цитаты из известных произведений русских писателей.

Следующая книга этого автора вышла в 1997 году и явилась более совершенным обобщением предыдущего материала²⁸. Несмотря на адресное название «Сценический костюм и театральная публика в России XIX века», это оригинальный труд об особенностях бытования одежды, тканей, аксессуаров, цветовой символики и правил этикета. Книга хорошо иллюстрирована, снабжена предметным указателем и примечаниями. Рассказывая о моде XIX века, Р. М. Кирсанова привлекает обширный литературный материал, включающий произведения русских классиков — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова — и модные журналы тех лет.

Собранием русского костюма большого хронологического периода

из Государственного исторического музея в Москве представлен труд «Костюм в России XV — начала XX века»²⁹, созданный коллективом авторов. Книга отличается развернутыми аннотациями музейных образцов русского костюма со всеми его составляющими. Изображения многих моделей исторического костюма здесь опубликованы впервые. Достойным является подбор иллюстративного материала, а также современный дизайн оформления.

Полное исследование темы дендизма представлено в книге О. Б. Вайнштейн «Денди: мода, литература, стиль жизни»³⁰.

В серии «Библиотека журнала „Теория моды“» в последние годы публикуются переводные книги и статьи зарубежных исследователей, среди которых можно отметить немало интересных и полезных для данного исследования.

Необходимо также назвать переводную книгу Анни Латур «Волшебники парижской моды», выпущенную в серии «Memoires de la mode от Александра Васильева»³¹. Хотя Анни Латур пишет о французской моде XVIII–XX вв., к данной теме эта книга имеет непосредственное отношение, ибо исторически определено, что на протяжении нескольких столетий и до сих пор именно Париж является настоящей Меккой моды.

В контексте расширения границ отечественной моды и ее взаимодействия с западноевропейскими тенденциями следует назвать авторский альбом А. А. Васильева «Европейская мода. Три века»³². Иллюстрированный редкими изображениями из личного архива (более 2000) фолиант А. А. Васильева «Русская мода. 150 лет в фотографиях»³³ завершает на сегодняшнем этапе немногочисленный перечень отечественной литературы по искусству костюма интересующего периода.

Большое значение для становления и развития науки о костюме имели выставки. В России они начинают экспонироваться с определенными концептуальными задачами в области моды и стиля лишь в последние десятилетия. Масштабная выставка 1996 года «Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-е годы» проходила в Государственном Эрмитаже. Одна из первых отечественных, эта экспозиция предоставила возможность наблюдать развитие исторического костюма в процессе эволюции стиля в декоративно-прикладном искусстве. Выставка продемонстрировала, как российский костюм привилегированных сословий формировался под воздействием европейского направления моды, но в то же время сохранял определенное национальное своеобразие.

Выставленные экспонаты исторического костюма в соответствии с общей стилистической тенденцией нового направления, как правило, были выполнены с учетом ретроспективного взгляда на историю моды, что отмечено в аннотациях развернутого каталога этой выставки и выступлениях на конференции³⁴.

В 1999 году в Москве была организована выставка русского придворного костюма также из собрания Государственного Эрмитажа. Экспонировались российские придворные модели двух столетий — от начала XVIII до начала XX века. Тема проявления историзма в этом специфическом ассортименте представляется весьма своеобразной, хотя основными историческими прототипами в образном решении такого костюма, как известно, служили боярские наряды периода Московской Руси. Наиболее подробно был представлен XIX век, что констатирует иллюстрированный каталог с обширным научным аппаратом³⁵.

На рубеже столетий в парижском Музее моды и костюма открылась выставка «Московские воспоминания» (октябрь 1999 — февраль 2000 г.). Она освещала эволюцию светской моды в костюме периода второй половины XIX — начала XX века. На выставке были представлены уникальные коллекции русского костюма

из собраний московских и парижских музеев, а также из частного собрания театрального художника и историка костюма Александра Васильева. Отрадно, что европейская публика знакомится с искусством российского костюма на подобных экспозициях, которые были дополнены блестяще изданным каталогом³⁶.

В мае 2000 года, снова в залах Государственного Эрмитажа, была открыта выставка дамских костюмов второй половины XIX века, приуроченная к 175-летию первого известного парижского модельера Чарльза Фредерика Ворта³⁷. Название выставки — «Законодатель европейской моды Чарльз Ворт и работы его фирмы в собрании Эрмитажа»³⁸. Из представленных на экспозиции нарядов многие были выставлены впервые. В основном это костюмы императрицы Марии Федоровны, и каждая из моделей в той или иной степени создавалась великим кутюрье с учетом существующих тенденций обращения к историческим прототипам.

В Ротонде Зимнего дворца (Государственный Эрмитаж) в апреле 2002 года экспонировались некоторые модели известной русской художницы по костюмам — Н. П. Ламановой. Выставка одной из самых талантливых отечественных кутюрье была персональной и называлась «Русский модельер Надежда Ламанова»³⁹.

Осенью 2004 года в Государственном Эрмитаже открылась выставка «Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI–XIX веков из собрания Эрмитажа». Государственный музей истории Санкт-Петербурга также неоднократно представлял на временных выставках костюмы горожан XIX века.

В 2014 году в Петербурге в основных залах Государственного Эрмитажа состоялась масштабная выставка исторического костюма «При Дворе российских императоров. Костюм XVIII — начала XX века в собрании Эрмитажа»: Николаевский зал, Аванзал, Гербовый, Концертный залы, Восточная галерея Зимнего дворца. Начиная с мундиров Петра I, на экспозиции были представлены именные костюмы всех последующих русских императоров, членов их семей, придворных и обслуживающего дворец персонала. Значительную часть коллекции составлял гардероб Марии Федоровны, супруги Александра III и матери последнего императора⁴⁰.

Эклектичный историзм, царивший в этот период, требовал от костюмов следования образам прошлых эпох: неороманского, неоренессанса, неорусского стиля, которые порой причудливо смешивались в одной модели.

В Арапском зале и Ротонде после роскошных светских нарядов была представлена одна из лучших коллекций

ливрейного костюма — «Высочайшего Двора служители. Ливрейный костюм конца XIX — начала XX века в собрании Эрмитажа». Такого рода одежда впервые экспонировалась в контексте общей большой выставки костюма, передавая атмосферу повседневного быта императорского дома.

Эти костюмы не демонстрировались ранее и, к сожалению, не могли быть предметом научного интереса. Поэтому поистине бесценным является труд автора концепции, куратора выставки и автора статей каталога Н. И. Тарасовой⁴¹.

Настоящим подвижником в области организации и проведения выставок костюма (в том числе раритетов российской моды XVIII–XX вв.) является один из крупнейших частных коллекционеров Александр Александрович Васильев. Им проведены и проводятся десятки выставок в различных странах Европы, Азии, Америки.

В 2009 году А. А. Васильевым была организована выставка в Риге, посвященная викторианской моде. Великолепные модели эклектичной эпохи, сменяя друг друга по десятилетиям, стилистически соответствовали тем тенденциям, которые отражались в предметно-художественном мире второй половины XIX столетия.

В 2013 году в Музее города Москвы А. А. Васильев представил полномасштабную выставку «Мода в зеркале

истории», посвященную костюму XIX и XX веков.

Одна из последних экспозиций («Мода пушкинской эпохи», 2015 г.), имеющая непосредственное отношение к обозначенной теме, была организована этим коллекционером в московском Государственном музее А. С. Пушкина. Эпоха романтического историзма была представлена здесь во всем своем многообразии.

Таким образом, почерпнутые из перечисленных источников сведения позволили представить эволюцию европейского костюма наиболее полно в строгой хронологической последовательности; определить основные стилистические направления развития костюма привилегированных сословий в европейских странах и прежде всего

в России. Тем не менее в изучении искусства костюма сегодня все еще существуют важные проблемы. Особенно актуальны они для российской культуры, ибо несколько десятилетий в XX веке практически исключались серьезные научные изыскания в этой области. Поэтому автор принимает точку зрения современных исследователей отечественного зодчества XIX века, имеющих много общего с методикой изучения костюма периода историзма. На сегодняшний день в отечественном искусствознании область архитектуры (как экстерьера, так и интерьера) разработана наиболее полно, что дает основание исследовать искусство костюма в параллельной связи с формированием зодчества и в зависимости от общей стилевой направленности эпохи.

Примечания

- ¹ Банфи А. Прикладное искусство // Философия искусства. М., 1989. С. 113.
- ² Известные мастерские по изготовлению дамского и мужского платья в Петербурге и Москве:
Мастерская и магазин женского платья в Гостином дворе Амирагова Михаила Георгиевича (конец XIX — начало XX в., Петербург).
Мастерская дамских мод на Мойке в доме 42. Владелец — Бризак Август Лазаревич (конец XIX — начало XX в., Петербург).
Мастерская «Г-жа Ольга» по изготовлению дамских, в т. ч. придворных нарядов. Создательница — Бульбенкова Ольга Николаевна (середина XIX — начало XX в., Петербург).
Мастерская дамских костюмов Ивановой А. Т. (конец XIX — начало XX в., Петербург).

Мастерская дамского платья Ламановой Надежды Петровны на Большой Дмитровке в доме Адельгейм (открыта в 1885 г. в Москве).
Мастерская модного женского верхнего платья Мандль М. и И. (конец XIX — начало XX в., филиалы в Москве и Петербурге).
Мастерская женского платья Марии Нуар (1860–1870-е гг., Петербург).
Мастерская верхнего дамского платья Чернышева В. И. на углу Невского проспекта и Большой Морской улицы в доме 7/16 (конец XIX — начало XX в., Петербург).
Мастерская модного женского костюма, в т. ч. придворного. Владелец — Шансо Изамбар (конец XIX — начало XX в., Петербург).
Мастерская женского платья «Лувр» на Мойке, 63 (конец XIX в., Петербург).
Мастерская дамского платья «Жозефина Брузи» (вторая половина XIX в., Москва).
Мастерская мужского штатского платья на Большой Морской, 5. Владелец — Шармер (середина XIX в., Петербург).

- ³ Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 1978. С. 322.
- ⁴ Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. М., 1973; Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб., 1994; Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981; Познанский В. В. Очерк формирования русской национальной культуры. М., 1975; Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Л., 1975; Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М., 1962; Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991; Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки. М., 1981.
- ⁵ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М., 1983; Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. Л., 1984; Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII–XIX веков. М., 2000;
- ⁶ Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979; Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997; Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М., 1997; Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978; Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986; Кучумов А. М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Л., 1977; Лисовский В. Г. Художественное убранство русского интерьера XIX века. Очерк-путеводитель. Под общ. ред. И. Н. Ухановой. Л., 1986.
- ⁷ Русское декоративное искусство. Под ред. А. И. Леонова В 3-х т. М., 1962–1965.
- ⁸ Батажкова В. Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века // Проблемы развития русского искусства. Сборник научных трудов Института им. И. Е. Репина. Л., 1971; Батажкова В. Н. К вопросу о стилистической направленности русского интерьера второй четверти XIX века // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Сборник научных трудов Института им. И. Е. Репина Л., 1973.

- ⁹ Соболев Н. Н. Стили в мебели. М., 2000; Соколова Т. М., Орлова К. А. Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Л., 1973; Торбик В. С. О стилистической направленности русской мебели середины и второй половины XIX века // Проблемы развития русского искусства. Вып. XI. Л., 1980; Ботт И. К, Канева М. Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб, Искусство, 2000, с 232.
- ¹⁰ Ашарина Н. А. Русское стекло XVII — начала XX века. М., 1998; Ашарина Н. А., Дулькина Т. И. Русская керамика и стекло 18–19 вв. М., 1978; Малинина Т. А. Императорский стеклянный завод и его роль в развитии стиля 1830–1880 годов в русском художественном стекле. АКД. Л., 1989; Попов В. А. Русский фарфор. Л., 1980; Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. Л., 1969.
- ¹¹ Логвинская Э. Я. Интерьер в русской живописи первой половины XIX века. М., 1978.
- ¹² Соколов М. Н. Интерьер в зеркале живописи. М., 1986.
- ¹³ Соколова Т. М., Орлова К. А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л., 1982.
- ¹⁴ Васильев А. А. Русский интерьер. М., 2010.
- ¹⁵ Демиденко Ю. Б. Интерьер в России. Традиции. Мода. Стил. СПб., 2000.
- ¹⁶ Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. В 5-ти т. М., 1873–1879; Готтенрот Ф. История внешней культуры. В 2-х т. М., 1900–1902; Коммиссаржевский Ф. Ф. История костюма. Мн., 1998.
- ¹⁷ Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях. В 2-х т. М., 1918; 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. М., 1992; Терещенко А. В. Быт русского народа Ч. 1 / Вступ. ст. А. Ф. Чистякова. М., 1997.
- ¹⁸ Бальное платье российской знати. Участники костюмированного бала в Зимнем дворце (февраль 1903 года). М., 1991. Изображения в альбоме воспроизводятся по редкому изданию, выпущенному в свет в 1904 году Министерством Императорского Двора и напечатанному Экспедицией заготовления государственных бумаг.
- ¹⁹ Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены. М.-Л., 1945; Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. М., 1967; Градова К. В., Гутина Е. А. Театральный костюм. М., 1976. Кн. 1-я: Женский костюм; Градова К. В. Театральный костюм. М., 1987. Кн. 2-я: Мужской костюм.
- ²⁰ Русский костюм 1750–1917 гг. В 5-ти выпусках / Под ред. В. Рындина. М., 1960–1965.
- ²¹ Киреева Е. В. История костюма. М., 1970; Каминская Н. М. История костюма. М., 1977; Мерцалова М. Н. История костюма М., 1972.
- ²² Горина Г. С. Моделирование формы одежды. М., 1982. Пармон Ф. М. Композиция костюма: одежда, обувь, аксессуары. М., 1997.
- ²³ Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979.
- ²⁴ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов. В 4-х т. Т. 1. М., 1993; Т. 2. М., 1996; Т. 3–4. М., 2000.
- ²⁵ Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. М., 1987.
- ²⁶ Горбачева Л. М. Костюм средневекового Запада: От нательной рубахи до королевской мантии. М., 2000.
- ²⁷ Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.: опыт энциклопедии. М., 1995.
- ²⁸ Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997.
- ²⁹ Костюм в России XV — начала XX в. / Под ред. Е. Р. Беспаловой. М., 2000.
- ³⁰ Демиденко Ю. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005.
- ³¹ Латур Анни. Волшебники парижской моды / Пер. с фр. Е. А. Макаровой // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. М., 2009. (Memoires de la mode от Александра Васильева).
- ³² Васильев А. А. Европейская мода. Три века. М., 2006.
- ³³ Васильев А. А. Русская мода: 150 лет в фотографиях. М., 2007.
- ³⁴ Историзм в России. Стил и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-е годы. Каталог выставки. СПб., 1996; Материалы международной конференции Историзм в России. ГЭ. СПб., 1996.
- ³⁵ Русский придворный костюм от Петра I до Николая II. Из собр. ГЭ. СПб. М., 1999.
- ³⁶ Souvenirs Moscovites 1860–1930. Musee Galliera — Musee de la Ville de Paris, 1999.
- ³⁷ Чарльз Фредерик Ворт (1825–1895) был первым европейским кутюрье и основателем в 1857 году Дома моды в Париже. Ворт был свидетелем и автором почти всех изменений, которые происходили в европейском дамском костюме во второй половине XIX века. Признанный модельер выполнял заказы многих европейских дворов, в том числе и для России. В собрании ГЭ хранятся модели с маркой фирмы Ворта.
- ³⁸ Законодатель европейской моды Чарльз Ворт и работы его фирмы в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. Автор и сост. Т. Т. Коршунова. ГЭ. СПб., 2000.
- ³⁹ Русский модельер Надежда Ламанова. Каталог выставки. Автор и сост. Т. Т. Коршунова. ГЭ. СПб., 2002.
- ⁴⁰ При дворе российских императоров. Костюм XVIII — начала XX века в собрании Эрмитажа: в 2-х т. / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — 1-й том — 264 с.: ил., 2-й том — 448 с.: ил.

ГЛАВА I

Предыстория:
классицизм
выходит
из моды

Примеры историзма в искусстве, в том числе в costume, относятся еще к эпохе Ренессанса. Архитектурные формы, предметы прикладного искусства, силуэты флорентийских нарядов в той или иной степени подражали великим художественным достижениям античности. Эстетический идеал красоты совершенных эллинов, культ обнаженного тела при формировании costume в культуре Возрождения были определяющими.

Эти черты сказывались в лаконичности конструкции, пластике формы, мягких драпировках тканей. Одежда повторяла естественные очертания человеческого тела, подчеркивая тем самым природную красоту и грацию. Costume раннего Возрождения был ориентирован на определенный возраст, таким образом, молодежная одежда стала преобладающей в моде флорентийского направления. Подобные черты привносили во внешний облик то особое благородство простоты, которое утверждала новая эстетика.

Итальянские гуманисты распространяли светское воспитание в среде молодого поколения, мировоззрение которого формировалось под воздействием культурного наследия, определившего в своем историческом развитии основы европейской цивилизации.

Следующее обращение к античности, но уже учитывая огромное наследие

ренессансной культуры, наблюдалось в европейских странах в эпоху Просвещения. Именно классицизм, предшествующий эклектичному XIX веку, оказался тем стилем, в недрах которого зародилось новое направление в искусстве. Поэтому в определении истоков историзма в costume следует обратиться к предметному миру классицизма, процессу его угасания и переходу в другую стилистическую категорию.

В искусстве Нового времени были периоды излишне категоричные в требовании стиливой чистоты предметных форм, например русский классицизм. Новое направление в культуре XIX столетия открывает эпоха историзма. Основой этого стиля, его идеологическим кредо стал историзм мышления — интерес к прошлому, к истории различных народов и стран.

Историзм как стиль обозначился 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 новых взглядов, утверждения иных закономерностей в искусстве. Чувство прекрасного в культуре романтизма ассоциировалось с новизной и многообразием форм выражения. Эмоции и интуиция, превалирующие

1. Мимолетный разговор (*Incroyable et Merveilleuse in Paris*) Л. Л. Буальи. 1797 г. Бриджменская библиотека искусств. Частная коллекция



над рационализмом в художественных произведениях театра, литературы, музыки, изобразительного и прикладного искусства, утверждали в мировоззрении приоритет индивидуальных качеств человека над обезличенным общественным укладом имперского государства.

Презрение к препятствиям, отрицание традиций, прежде всего в сфере морали, характерны для этого периода. После известных событий 1789 года

«золотая молодежь» Франции, а затем и других европейских стран, стала игнорировать общепринятые нормы и вкусы так называемым антиреволюционным костюмом (илл. 1). Экстравагантные юноши *incroyable* (невероятные) и молодые дамы *merveilleuse* (чудесные) утверждали таким образом моду нового класса разбогатевшей буржуазии, которой уже не импонировали идеалы революции. Выражение иного миропонимания



2. Карикатура на современную моду. Из журнала «Le Bon Genre». 1790 гг.

проявлялось в их облике посредством утрированных форм костюма и вызывающего поведения в обществе. Длинные волосы, огромных размеров головные уборы, галстуки, закрывающие большую часть лица, небрежно скроенные фраки, жилеты, не доходившие до талии и застегивавшиеся со смещением пуговиц (илл. 2). Примеры можно продолжить, но важно в данном случае отметить, что формирование нового

мировоззрения затрагивало все сферы человеческого существования в стране, только что пережившей буржуазную революцию.

А для русского общества в это время было необычайно важным убеждение в абсолютной ценности античного искусства. Если в других европейских странах возрождение античности происходило через восприятие собственной ренессансной культуры, то в России

3. Большой театр в Санкт-Петербурге.
М. Г. Лори. Начало 1800-х гг. ГЭ



классицизм открывал эту далекую эпоху опосредованно и на своей территории впервые.

Процесс приобщения к западноевропейскому искусству, начатый еще в XVIII веке, все более ускорялся, осложняясь в начале XIX века социально-историческими факторами национального и общеевропейского масштаба, которые оказали большое влияние на формирование русской национальной культуры. В художественной жизни этого периода особенно остро начали

проявляться социально-исторические перемены. С одной стороны, это сказывалось в неудовлетворенности существующей действительностью и желании ее изменить, с другой — утверждалось осознание роли своего народа, русской нации в мировом историческом процессе.

В развитии русской художественной культуры классицизм занимает достойное место. В зодчестве и прикладном искусстве этот стиль проявил себя особенно плодотворно в период своего



4. Вид на Дворцовую набережную у Зимнего дворца со Стрелки Васильевского острова.
Б. Патерсен. 1799. ГЭ

последнего, третьего этапа. Высокий классицизм приходится на первую четверть XIX столетия. Принцип ансамблевости, проблема синтеза искусств и обращение к новым материалам являлись основными критериями этого направления (илл. 3, 4). Характерные для такой архитектуры геометрически правильные планы, логичность и уравновешенность симметричных композиций, строгая гармония пропорций и широкое использование ордерной тектонической системы наглядно проявились

в городских панорамах Петербурга. Ансамбль как высший градостроительный принцип достиг здесь своего апогея. Архитектурные композиции, выполненные в лучших классических традициях, восхищали совершенством методов и приемов, отточенностью форм, соблюдением пропорций, четкостью линий, лаконичностью декора. Интересно, что художники-современники, изображая панорамы новых ансамблевых пространств и площадей города, рисовали известные здания XVIII столетия эпохи



5. Вид на Зимний дворец и Дворцовую площадь от начала Невского проспекта (фрагмент). Г. Л. Лори, М. Г. Лори (по оригиналу Б. Патерсена). 1804 г. ГЭ

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 стремится быть (вопреки реалиям) классицистическим (илл. 5).

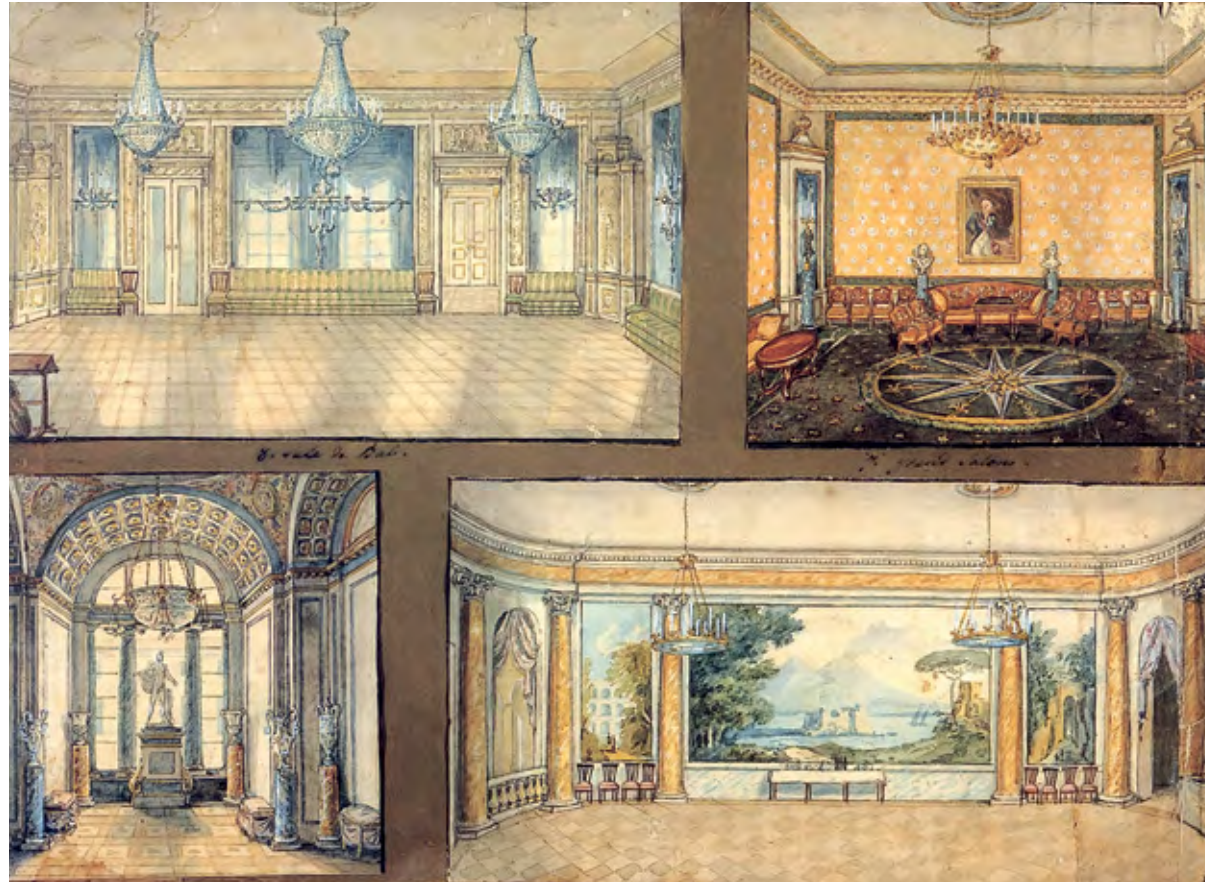
Особое благородство и величие определяли характер архитектурно-художественной среды классицизма XIX века. Элементы интерьера решались в едином стилевом характере, ибо создавались как органические составные части художественного целого. Немногочисленная мебель жестких ампирных форм располагалась по периметру 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 (илл. 6).

Строгая линейность анфиладной системы «выстраивала» жилые интерьеры в подобие парадной галереи, исключая ощущение камерности и уюта

(илл. 7). Встречались примеры «соответствия» существующему стилю даже там, где это казалось невозможным. Например, устраивали гостиную с колоннами на антресолях.

Эти качества убедительно продемонстрировали устойчивые каноны классицизма не только в зодчестве, но и в декоративно-прикладном искусстве, формирующем предметный мир интерьера. В интерьере, как и в экстерьере, зодчие подчеркивали строгую красоту и статичность форм. В предметах внутреннего убранства определяющим был принцип уравновешенности, четкой симметрии и гармонии. В их стилистике можно отметить некоторую холодность и канонизированность. Предметы мелкой пластики соответствовали заданной эстетике классицизма, они уподоблялись большим скульптурным формам, выполненным в уменьшенном масштабе. Фарфоровые статуэтки и сервизы гармонично сочетали в своих образах строгий имперский стиль и жанровые народные сцены из крестьянской жизни. Патриотические настроения после событий 1815 года и возрастающее национальное самосознание спешили отразиться

6. Лист с изображением 4 домашних интерьеров дома Вяземских на наб. Фонтанки, 22 в Санкт-Петербурге: 1. Танцевальный зал, 2. Салон, 3. Главный вестибюль, 4. Парадный салон. Николо де Сьерракаприола. 1820-е. Рим. Коллекция герцогов Антонио и Николо де Сьерракаприола



в произведениях прикладного искусства. Особенно удачно трактовались женские фигурки в фольклорных сарафанах, напоминающих ампирные драпированные аристократические платья с завышенной талией, вошедшие в это время в светскую моду.

В становлении классицистического идеала большое значение имело

непосредственное знакомство современников с памятниками античной эпохи. Причем на рубеже столетий руины античных зданий в Италии поражали своей строгой красотой не только профессиональных архитекторов, но также обычных путешественников, отправлявшихся в этот период из всех стран Европы знакомиться с археологическими



7. В комнате А. А. Семенского. Ф. М. Славянский. Начало XIX века. ГТГ

раскопками Геркуланума и Помпей. Их взорам открывался далекий мир римской культуры во фрагментах интерьеров с монументальными росписями, предметами мебели и многочисленной домашней утварью. Конечно, в сравнении с другими видами прикладного искусства, которые по прошествии времени почти не утратили своего первоначального вида, костюм того далекого периода, вследствие объективных причин, не сохранился вообще. Но время сберегло изображения людей в нарядах римской эпохи на фресках. Настенные росписи в мельчайших подробностях передавали силуэт, форму, цветовую гамму и различные дополнения костюма. Реалистическая живая трактовка этих монументальных

картин возрождала пластику фигуры, способы оформления прически, роль ювелирных украшений и в целом существующий в то время идеал красоты.

Проблема взаимосвязи красоты и пользы всегда была актуальна для пространственных искусств. Но если в архитектуре классицизма первоначально она не ставилась особенно остро и главные задачи зодчих находились в сфере художественной выразительности образов, то в костюме антикизирующий простой силуэт дамского платья без каркасных конструкций отвечал одновременно функциональной целесообразности, провозглашаемой еще апологетами Просвещения. Хотя в западноевропейских странах известны более ранние случаи выступлений против корсета (например,



8. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1801 г.

Испания XV–XVI вв.), но они были продиктованы церковью в целях ограничения чрезмерно выразительного сексуального дамского силуэта.

С точки зрения целесообразности и в аспекте пользы для здоровья костюм начинают анализировать только в конце XVIII столетия. Руссо пишет о вреде корсета в работе «Вырождение человеческого рода под влиянием корсетов». Зоммеринг в 1788 году издает знаменитый труд «О вредности шнурования бюста». Тогда же английские карикатуристы высмеивали утрированные модели причесок, сложные технические решения юбок и чрезмерное увлечение каркасными формами. Впервые, обращаясь к далекой античности, заговорили об одежде, которая соответствовала бы анатомическому строению тела. Но к этому времени в европейских странах был накоплен многовековой опыт кроеной одежды, который существует и до сегодняшнего дня. Знание приемов конструирования и портновского искусства не позволили возродить буквально античные драпированные формы в оригинале. Поэтому в поисках нового образа обратились к историческому прототипу античности, а конструктивные



9. Бильярд (фрагмент). Л. Л. Буальи. 1807 г. ГЭ

приемы и технологические методы практиковались современные (илл. 8). По существу это были примеры исторических реминисценций в эпоху классицистического стиля в искусстве.

В западноевропейской моде уже в 1780-е годы дамские платья постепенно лишились корсетов и каркасов, силуэт стал естественным, ткани — невесомыми. В журналах мод женщины изображались в грациозных позах — танцующими, играющими в волан, бегущими от непогоды, когда порыв ветра, драпируя легкие ткани, открывал взорам все очертания фигуры. На картине

модного во Франции художника Луи Буальи представлена жанровая сцена популярного занятия — игра в бильярд (илл. 9). Женщины изображены в динамичных ракурсах, как античные героини, их светлые одежды напоминают древнегреческие хитоны. Дамская мода в то время должна была подчеркивать телесную естественную красоту и здоровье. Но и в России достаточно рано, уже в первые годы XIX столетия, стремительно распространялась новая мода. «Московский меркурий» в 1803 году писал, что «...в нынешнем костюме главным почитается обрисовывание тела.

Если у женщины не видно сложения ног от башмаков до туловища, то говорят, что она не умеет одеваться или хочет отличаться странностью. Когда нимфа идет, платье искусно подобрано и позади гладко обтянутое показывает всю игру мускулов ее при каждом шаге...»¹.

В костюме этому стилю открывались, казалось, бесконечные горизонты. Рубеж XVIII–XIX веков в европейской моде являлся более чем новаторским периодом. Не менее грандиозно развивались и политические преобразования тех лет. Во Франции после событий 1789 года в короткий срок стиль директории утвердил в одежде столь желанный демократизм, выраженный в определенной раскрепощенности костюма. Программу новых эстетических взглядов воплотил известный художник Ж. Л. Давид в картине «Сабинянки» (1799 г.), что явилось примером влияния живописи на моду своего времени (илл. 10). «По его мнению, он выразил в нем новый, или по крайней мере более чистый, более высокий идеал. Любопытство общества было очень возбуждено; рассказывали, что некоторые из более элегантных дам Парижа не отказывались служить моделями; называли госпожу де Бельгард, позволившую художнику зарисовать себя для изображения Эрсии... начинали смутно

10. Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами. Жак-Луи Давид. 1799 г. Лувр. Париж. Франция

чувствовать, что еще не достигли истинных источников той античной красоты, которую хотели сделать мерилем всякого совершенного произведения»².

Естественная красота, культ физически совершенного тела, мягкие драпировки тканей стали важными для формирования нового образа в женской моде. Парики, каблуки и корсеты исчезли в аристократическом костюме вместе со стилем рококо. Несколько лет французская мода находилась под влиянием императорского двора. Наполеоновская эпоха, являясь закономерным результатом революции 1789 года, в стилистическом отношении продолжала, тем не менее, ориентироваться на абсолютистский классицизм Людовика XVI. Бонапарт «поощрял эти мелочи, все это обезьянье подражание старому порядку, вообще все то, что могло превратить его сановников и генералов в придворных...»³. Новым было обращение к военнизированной тематике культуры античности. Первые годы XIX столетия Европа представляла собой сплошной военный лагерь.

Некоторый аскетизм наблюдался в отделке жилых комнат, например,





11. Портрет Марии Нарышкиной. И. Грасси. 1807 г.
Дрезден. Германия

применялись полосатые набивные ткани, имитирующие палатки военных лагерей. Мебель и предметы внутреннего убранства часто оформлялись в «спартанском вкусе». Торжественность и парадность, порой в ущерб комфорту, характерны для стиля жизни первых лет правления Наполеона. «Все приняло строгий серьезный характер. Исчезла прелесть всяких тонких подробностей, плетений, завитков, извивов, нежно упавших цветов и рассыпанных плодов. Предметы стали осязательны, вещественны и материальны... все точно и отчетливо до резкости. Недаром Наполеон требовал, чтобы все было ясно и понятно, а при всем непонятном должна была находиться объяснительная надпись»⁴.

Для российского классицизма периода ампира девизом можно считать изречение великого К. И. Росси: «Цель не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций, в нерушимости»⁵.

Определенная лаконичность присутствовала и в оформлении костюма этого периода. Дамский костюм в освоении нового силуэта отвергал прежние условности каркасных решений формы, которые существовали на протяжении предшествующих четырех веков. Впервые за несколько столетий лиф не подчеркивался корсетом, а прямое



12. Портрет мадам Рекамье. Ж.-Л. Давид. 1800 г.
Лувр. Париж. Франция

платье — *шимиз* — напоминало драпированные античные одежды (илл. 11, 12). В своем стремлении к простоте аристократическая женская мода отказывалась не только от корсетов, но часто — от нижнего белья и даже обуви. Не зря современники называли ее «нагая мода».

Следует, однако, напомнить, что внешнее подражание стройному силуэту эллинской колонны предполагало современные приемы конструирования. В отличие от античной, это была кроеная одежда с завышенной линией талии

(отрезной или цельной), с втачным рукавом или оформленной проймой, с необходимым количеством швов и соединений. Новый укороченный лиф часто имел боковые рельефы и центральный шов по спинке, что свидетельствовало о сложной конфигурации подкройных деталей. Силуэт юбки, зрительно напоминающий древнегреческий хитон, создавался не искусством драпированных полотен, а приемами современного кроя и соответствующей технологии обработки. Например, модель могла иметь



13. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1809 г.

цельнокроеную полочку, выкроенную по долевой нити из одного полотна, и более усложненную конструкцию спинки — юбку, собранную из трех расклешенных деталей, оформленную удлиненным шлейфом. Рукав в таком платье отсутствовал, плечевой пояс всегда декольтирован, а относительно легкая конструкция, при наличии батистовой ткани, крепилась на фигуре с помощью тонких бретелей, а также за счет фиксирования поясом лифа под грудью. Также могли встречаться варианты подобного силуэта, но с отрезной фасонной конфигурацией полочки, когда завышенная линия талии подчеркивалась кроем, а объем юбки формировался отрезными расклешенными деталями, собранными по центру спинки на втачной пояс и создающими длинный шлейф. О размерах этого *трена* свидетельствует разница длины юбки по спинке относительно переднего полотна. Пройма в такой модели обычно была оформлена короткими рукавами, и вся конструкция, таким образом, более четко фиксировалась в области плечевого пояса и по линии диафрагмы (илл. 13).

Исследуя разнообразный иконографический материал этого периода,

следует отметить предпочтение российскими дамами моделей с рукавами. Если в наших музейных собраниях встречаются экспонаты с открытой проймой (илл. 14), то многочисленные портретируемые соотечественницы запечатлены на картинах, как правило, в платьях с рукавами (илл. 15, 16). Это на первый взгляд незначительное наблюдение свидетельствует о своеобразном прочтении и соответствующем применении так называемой французской «нагой моды» в России. Признавая определенные западноевропейские заимствования в области костюма и, безусловно, следуя им, российская мода все-таки корректировалась в соответствии с национальными традициями, которые выражались в более сдержанных деталях.

Характер используемых тканей способствовал выявлению спокойных пластичных линий нового силуэта. Часто встречались сдвоенные ткани, когда прозрачные фактуры «поддерживались» гладким плотным чехлом. В этом случае подбирались цветовые сочетания «тон-в-тон». Колористическая гамма ограничивалась светлым цветом, а также легкими акварельными оттенками. Структуры тканей были тонкими и прозрачными, шелку часто предпочитали качественно выработанный хлопок, который быстро распространился благодаря английскому влиянию и в это время



14. Платье бальное. Россия, 1800–1803. ГЭ



15. Портрет великой княжны Марии Павловны. В. Л. Боровиковский. 1804 г. ГМЗ «Гатчина»

стал популярным в России. В моду вошли легкие драпируемые полотна — батист, кисея, муслин — гладкокрашенные ткани без декоративного оформления рисунком. А если в модели встречалась отделка, то актуальны были тональные вышивки, простые кружева и мережки, а также лаконичные бейки и канты.

Для этого времени характерно минимальное использование ювелирных украшений в дамском костюме. Из них особой популярностью пользовались резные камеи, усиливающие антикизирующее впечатление в целом. Причем они могли встречаться как вставки перстней и браслетов; как нагрудные медальоны и броши; камнями оформлялись пряжки дорогих поясов, акцентировавших завышенную линию талии (илл. 17).

В аксессуарах также наблюдались соответствующие изменения. Веера уменьшились в размерах, перчатки, напротив, стали высокими, перекрывая линию локтя, и часто выполняли роль отсутствующих рукавов (илл. 13, 18); в моду вошли меховые *боа*, но фаворитами являлись легкие драпируемые кашмирские шали (илл. 19, 20).

16. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. Ж. Л. Монье. 1802 г. ГТГ

Привезенные Наполеоном из египетской экспедиции шали Оттоманской империи распространились повсеместно в дамском 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 мануфактурах Н. А. Мерлиной, В. А. Елисеевой и Д. А. Колокольцева⁶. 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 был выполнен с обеих сторон, а соединения нитей были незаметны (узелки искусно завязывали внутри), что позволяло свободно драпировать изделие на фигуре. Позже такую технику освоили и в других европейских странах.

«На первой же публичной выставке 1829 года в Петербурге российские





17. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны.
Ж. Л. Монье. 1805 г. ГТГ

шали вызвали всеобщий восторг. Обозреватель отмечал, что честь первенства принадлежала изделиям мануфактуры Шишкиной. Представленные от нее шали и платки не уступали турецким и кашмирским. Публика с удивлением останавливалась перед шалью ценою в 12 тысяч 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 длиною в 4,5 километра весила всего 13 грамм. Знатоки сличали эту шаль с турецкой и отдали ей предпочтение; бухарцы, торговавшие шальями, предлагали Шишкиной высокую цену за ее полотно, чтобы пришить к нему турецкие борта и продавать как драгоценные кашмирские шали»⁷.

Несмотря на высокую стоимость шалей, в России они пользовались особым спросом и стали необходимым дополнением к дамскому платью в условиях нашего сурового климата. Сохраняя необходимую легкость и красоту драпировки, они были достаточно теплыми. Шали ткали из тончайшего пуха ангорских коз и сайгаков, а для эффектного скольжения по фигуре в углы или кисти шалей (как в далекой античности) вплетали маленькие шарики.



18. Модная гравюра из журнала
«Costume Parisien». 1808 г.
Из коллекции фонда А. А. Васильева



19. Модная гравюра из журнала
«Costume Parisien». 1810 г.
Из коллекции фонда А. А. Васильева



20. Портрет княгини
Е. И. Голицыной. И. Грасси,
нач. 1800 г. Частная коллекция

Функциональные качества и художественная выразительность достигли здесь полной гармонии. Этим объяснялось долгое присутствие шалей в дамском гардеробе наших соотечественниц (илл. 21, 22).

Головные уборы в этот период тоже дополняли дамские платья, но они были менее предпочтительны, так как не способствовали созданию антикизирующего облика (в древности гречанки и римлянки использовали их очень редко). Уступая многовековой европейской традиции, дамы носили в эпоху классицизма небольшие шляпы. Их форма была достаточно функциональна, а отделка не нарушала общего строя «ампирного» костюма (илл. 23). На камерном портрете М. А. Кикиной под бархатным черным капором надет белый кружевной чепец, рюшь которого очень нежно обрамляет лицо молодой дамы (илл. 24). В русском дамском костюме использование разнообразных капоров



21. Шаль кашемировая.
По кайме рисунок — турецкие
огурцы. Франция. 1800–1810 гг.
Из коллекции фонда А. А. Васильева



22. Портрет молодой женщины
у фортепиано. К. Я. Рейхель. 1813 г.
ГРМ



23. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1813 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

и чепцов было особенно распространено. Эта особенность отчасти также объяснялась приверженностью к определенному бытовому укладу жизни первой четверти XIX века. Традиционно российские замужние дамы носили такие головные уборы в домашней обстановке и на улице. 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 России к подобным головным уборам более употребляемым был термин «чалма». Сходство с историческим прототипом было чисто внешнее — форма создавалась не приемами драпировки из цельного отреза ткани (как в традиционной восточной чалме), а жестко задавалась изначально по типу шитого и формованного головного убора.

Мода эпохи ампира более благосклонно с точки зрения создания ретроспективного облика относилась к дамским прическам. Волосы украшали диадемами, перевивали нитками жемчуга, использовали разнообразные шпильки, гребни и сеточки. Особенностью этих причесок была базовая профессиональная техника завивки как длинных, так и коротких волос (илл. 25, 26). Прически



24. Портрет М. А. Кикиной. К. П. Брюллов. 1821–1822 гг. ГТГ



25. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1809 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

с выющимися челками, на затылке уложенные по типу «греческого узла», придавали лицу антикизирующий облик. Их названия — «а-ля грек», «а-ля титус» — говорили сами за себя. Следует заметить, что модные лаконичные мужские прически этого времени также формировались из коротко стриженных завитых волос и имели подобные исторические названия (илл. 27).

Обувь к дамскому наряду предполагалась на плоской подошве в тон платья. Ее изготавливали, как правило, из ткани, часто туфли дополнялись завязками-лентами по типу греческих сандалий. В собрании Государственного Эрмитажа находятся ботинки из золотистой парчи без каблука с кареобразной формой носка, оформленные по боковому разрезу шнуровкой. Петербургская мастерская Л. Оклер первой четверти XIX столетия представлена парой туфель из сиреневого шелка атласного переплетения и тюля. Они также без каблука, с тупым носком и украшены кружевом, бантами и перламутровыми пряжками. Крайне редко дамскую обувь выполняли из кожи. В этом случае использовали тончайшую лайку, как в исторической модели Государственного Эрмитажа, где туфли выполнены из зеленой лайки, украшены аппликацией, вышивкой тамбурным швом



26. Е. А. и А. А. Куракины. В. Л. Боровиковский. 1808–1812. Лувр. Париж. Франция

27. Портрет молодого человека в красном жилете. А. Ф. Лагрене. 1810 г. Частная коллекция



28. Дамская обувь. Первая четверть XIX века. ГЭ



и розовой шелковой рюшью. Наиболее антикизирующий характер имеют туфли с лентами-завязками из черного атласа с квадратной формой носочной части, без каблука. Они лишены декоративной отделки, отчего их лаконичная форма еще более выразительна, а ленты, охватывающие ногу в области лодыжки, одновременно историчны по внешнему виду и функциональны по назначению (илл. 28).

Изменялся также ассортимент женских костюмов. Из мужского гардероба были заимствованы английские *спенсеры* (илл. 29). Первоначально они вовсе не напоминали традиционный жакет на подкладке, а повторяли линию лифа ампирного платья с завышенной талией. Такой наряд из собрания Государственного Эрмитажа, датируемый 1810-ми годами, состоит из белого тарлатанового платья, дополненного желтым шелковым спенсером с тканым узором из полос и цветочных гирлянд (илл. 30). Примечательно, что в данном случае спенсер буквально сливается с конструктивными линиями покроя платья, пропорции точно повторяют известный ампирный силуэт. Его талия завышена, по линии низа спенсер оформлен узким поясом, рукава двойные — фонарик в области оката и нижний, облегаящий руку до запястья. Горловина оформлена отложным круглым

воротником, который завершается центральной застежкой. Этот функциональный чисто мужской элемент костюма в ранний период пытались замаскировать декоративной отделкой. Так, линия застежки на полочке украшена буфами из атласа, а край воротника и низ рукавов завершен белыми *блондами*. Тем не менее развитие нового типа дамского жакета (спенсера) требовало иных конструктивных решений — рельефов и подрезов на спинке, нагрудных вытачек на полочке. Здесь была неуместна драпировка, ибо форма (как в мужском костюме) создавалась искусством точного кроя, и для выполнения стали применять более плотные ткани на подкладке. Длина спенсеров постепенно увеличивалась, и скоро эти короткие курточки стали необходимым дополнением женского костюма в России, благодаря их бесспорным функциональным качествам.

Параллельно появился еще один предмет, заимствованный из мужского гардероба, — *редингот* (илл. 23, 31). Здесь очевидно демонстрировался «дух практицизма» в дамском костюме, хотя следует отметить традиционные приемы их декоративного оформления при

29. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1815 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева



30. Спенсер из желтого шелка с тканым узором из полос и цветочных гирлянд. 1810-е гг. ГЭ



31. Модная гравюра из журнала. 1813 г. Из коллекции С. М. Ванькович

определенной ассортиментной новации. Модель дамского летнего редингота из эрмитажной коллекции, собственно, еще не является этим новым ассортиментом (илл. 32). Первоначально его основным отличием была сквозная застежка на полочке. В данной модели русской работы, датированной 1810-ми годами, представлен вариант белого домашнего редингота из хлопчатобумажной ткани привычного для этого периода силуэта с завышенной талией на вшивном поясе. На полочке расположена застежка на обтяжные пуговицы, завершающаяся отложным воротником и пелериной. Редингот имеет длинные узкие рукава. Края всех деталей отделаны изящной ажурной вышивкой с сетками. Подобные модели можно видеть на камерных портретах русских аристократок этого периода (илл. 33), а также в модных журналах (илл. 23). Позже стали появляться рединготы, которые, без сомнения, относились к ассортименту верхней одежды и выполнялись из более подходящих тканей на подкладке. Так как подобная одежда предназначалась для улицы, она мало отражена в портретной живописи соответствующего времени. Эти модели





32. Редингот дамский летний
(х/б ткань, вышивка гладью с сетками).
1810-е гг. Шаль «колокольцовская»
(132 × 137 см). Первая четверть XIX в. ГЭ

в большом разнообразии присутствовали на страницах модных журналов. Как сообщал один из них: «... щеголихи, у которых есть кареты, надевают большие рединготы из дра-зефира или серо-белого каотина с двойными отворотами (воротниками. — Прим. авт.) и карманами. Сии рединготы делаются на вате и с беличьим или шиншиловым воротником»⁸.

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 костюмов этого времени вовсе не означала их упрощения. Как и в архитектуре соответствующего периода, здесь особенно высоко ценили пропорциональные соотношения общей композиции костюма, пластику линий, логику форм.

33. Портрет сестер
А. Г. и В. Г. Гагариных.
В. Л. Боровиковский. 1802. ГТГ



В Англии такой рациональный подход в формировании костюма проявился значительно раньше, чем в других европейских странах, что было вызвано скорее социально-экономическими, чем эстетическими соображениями. Тем не менее англомания в российской моде имела большое число последователей как в начале XIX столетия, так и на всем его протяжении. Это характерно и для мужского, и для женского костюма.

Новый эстетический идеал красоты утверждался, безусловно, под воздействием революционных событий во Франции, но не в меньшей степени на его развитие оказала влияние Британия. В последние десятилетия XVIII века английская мода становится 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»⁹.

Классицистические идеалы в английском костюме были развиты раньше, чем во Франции, и, несмотря на континентальную блокаду, британское влияние на европейскую моду, тем более на отечественную, было весьма очевидным.

Новый тип костюма очень скоро распространился во всех европейских странах и, конечно, в России. Император Павел I, по политическим соображениям в связи с событиями 1789 года, пытался запретить эту моду, называя ее французской. Но, как часто происходит в подобных ситуациях, интерес проявлялся в точном копировании «недозволенного» и отрицании национальной самобытности.

Точную и несколько ироничную характеристику дамских костюмов этого периода представляет в своих записках известный 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; собранные в виде диадемы волосы так украшали их молодое чело»¹⁰.

Особенностью российской аристократической моды этого периода в женском костюме была четкая возрастная дифференциация. Даже во времена

наивысшей популярности платья шмиз, наши соотечественницы элегантно возраста, как правило, корректировали общий строй костюма с учетом особенностей фигуры и соответствия летам. Для этого использовались более плотные фактуры тканей, приглушенная колористическая цветовая гамма, а также различные нивелирующие детали и дополнения. Подтверждением тому являются многочисленные живописные портреты первых десятилетий XIX века. Достаточно сравнить на известном полотне В. Л. Боровиковского модели костюмов графини А. И. Безбородко и ее юных дочерей (илл. 34). Девочки представлены в классических открытых ампирных платьях шафранного и белого цвета. Лиф в обоих случаях глубоко декольтирован, и пластика легкой драпировки тканей являлась главным декоративным элементом. Наряд графини, безусловно, соответствовал современному направлению моды по формальному набору признаков: тонкая легкая ткань, завышенная линия талии, открытая горловина. Но при этом — глубокий изумрудный оттенок темно-зеленого шелка, из которого выполнено платье,

34. Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. В. Л. Боровиковский. 1803 г. ГРМ





35. Портрет Анны Луизы Жермен де Сталь (?). В. Л. Боровиковский. 1812 г. ГТГ

открытый лиф, декорированный кружевной, надеваемой поверх платья кокеткой, и объемная оливкового цвета шаль, которая искусно скрывала неуместно-легкие драпировки и отсутствие корсета. Некоторую архаичность наряду графини придавал традиционный головной убор — кружевной капор-чепец с атласными лентами. Графине, супруге Ильи Андреевича Безбородко, во время написания этого камерного портрета было около сорока лет, поэтому ее костюм полностью соответствовал представлениям традиционной российской дворянской этики в области моды.

Для параллельного сопоставления в этом случае интересным будет сравнить на портрете того же автора костюм Анны Луизы Жермены де Сталь (?), где известной французской писательнице предположительно 46 лет (илл. 35). Ее наряд, тем не менее, выполнен точно в традициях «нагой моды», где цвет, покрой, украшения и дополнения полностью соответствовали модным тенденциям антикизирующего образа первых лет XIX века. Неслучайно при взгляде на портрет создается впечатление, что художник, учитывая пожелания

36. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1810 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

заказчицы и, возможно, следуя тенденциям моды, изобразил тело и лицо портретируемой в разных возрастных характеристиках.

Примеры отечественной иконографии данного периода свидетельствуют о некоторой сдержанности и корректности элегантной дамской моды в контексте развития общих европейских тенденций. Особенно заметно в женском костюме уже в конце первого десятилетия XIX века усложнение лаконичной формы многочисленными деталями и отделками (илл. 36). Это было продиктовано романтическим влиянием, и подобные изменения касались всех областей материальной культуры и основных видов искусства, но в костюме столь явные предпочтения были обусловлены еще и приверженностью российских нравов к определенной традиции.

Но следует отметить некоторую консервативную привязанность россиянок к тканым шалям по типу кашмирских. Вплоть до середины XIX века в гардеробе наших соотечественниц присутствовали эти уникальные текстильные творения. В подтверждение этому



встречаются портретные изображения, датируемые более поздним периодом, где дамский наряд был дополнен подобной шалью.

Наряду с многочисленным изобразительным материалом, не менее достоверными являлись литературные источники, особенно в жанре мемуаров и воспоминаний, а также статьи и аннотации в модных журналах.

«Роскошь и любовь к новому дошли до такой крайности, что женщина, одетая по-римски, стыдится принимать гостей своих в комнате, убранной во французском стиле; когда хозяйка одета гречанкою, тогда и мебель греческая, когда она в турецкой шали, тогда мягкие диваны покоят ее прелести и богатые восточные ковры лобызают ее ноги», — читаем в «Модном меркурии» за 1803 год.

В это время уже встречались многочисленные примеры проявления в ампирном костюме исторических прототипов и экзотических прообразов. В начале столетия наряду с «греческой» модой в костюме встречалась «римская» и «турецкая».

Не менее интересно с точки зрения следования исторической атмосфере известным художник Сильвестр Щедрин описывает празднование именин Зинаиды Волконской в феврале 1821 года в Риме: «...собрание было домашнее и состояло

из нас и итальянцев, любителей музыки, играющих у нее в театре; сидя у княгини в комнате, все забавлялись разными играми... одну залу убрали на манер древних римлян, повсюду установлена была серебряной посудой, вазами, лампадами, коврами, все это было переплетено гирляндами и делало вид великолепный; все мужчины, одетые в римские платья, ввели княгиню в сию комнату... дамы ужинали по-римски, лиожа на кушетках вокруг стола, кавалеры в римских платьях, с венками на головах им служили...»¹¹

Учитывая особенности развития мужского костюма на рубеже столетий (прежде всего лидирующий в Европе так называемый английский стиль), мода утверждала новый эстетический идеал «сильного пола» несколько опосредованно по отношению к антикизирующим образам. Скорее следует отметить факт более раннего приобщения мужского костюма к эстетике и основным принципам романтизма.

Культовой фигурой европейской мужской моды рубежа XVIII–XIX веков был Джордж Браммелл¹² (илл. 37). С его именем связывают понятие дендизма — проявления нового мировоззрения во внешних формах выражения, прежде всего в костюме и манерах: «...его главная черта состоит в том, чтобы поступать всегда неожиданно, так,

37. Портрет Джорджа Браммелла. Ричард Дайтон. 1805 г. Бриджменская библиотека искусств. Частная коллекция

чтобы ум, привыкший к игу правил, не мог этого предвидеть, рассуждая логически»¹³. Так дендизм понимается Барбэ д'Оревиля, книга которого была написана в 1845 году, когда Барбэ 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 ни при чем. Ее даже почти не существовало больше»¹⁴.

Это был пример утверждения моды романтизма со всеми вытекающими последствиями. Но костюмы денди в отличие от «золотой молодежи» Франции не столько эпатировали публику, сколько демонстрировали пример утонченного вкуса и европейской элегантности. «Брэммель оставался безупречно





38. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1808 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

одетым, но погасил краски своей одежды, упростил покрой и носил ее, не думая о ней»¹⁵.

В России дендизм утверждается 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: «Василий Львович (дядя А. С. Пушкина. — Прим. авт.) 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 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. — Прим. авт.), коротким фракком

и головою в мелких курчавых завитках, как баранья шерсть, что называлось тогда а la Дюрок»¹⁶.

Павел I запрещал следовать общепринятым европейским нормам, и, например, фрак был исключен из употребления как символ революционных французских идей. Хотя новый функциональный предмет мужского гардероба — *фрак* — впервые появился в первой половине XVIII века в Британии как костюм для верховой езды, уже во второй половине XVIII века он становится городским ассортиментом мужской одежды, а в начале XIX столетия фрак настолько популярен в Европе, что его называют гражданским мундиром.

В 1810-е годы покрой фрака был облегающего силуэта с узкими втачными рукавами, длина его была достаточно короткой (илл. 38). Фасон фрака менялся согласно новым тенденциям моды. Уже в 1820-е годы его длина становится ниже линии колен, талия, наоборот, завывается, а стояче-отложной воротник обретает максимальный размер. Для этого вида одежды использовали бархат и тонкое сукно темных оттенков зеленого, синего, коричневого и красного цвета. Черные фраки, столь



39. Портрет камергера А. П. Собакина. К. П. Брюллов. 1825 г. Частное собрание



40. Автопортрет. О. А. Кипренский. 1828 г. ГТГ

распространенные в Англии и Франции, в первой четверти XIX века в России не были приняты и оставались траурной одеждой. Фраки в течение дня надлежало менять в зависимости от ситуации: визиты в первой половине совершались во фраке из зеленого сукна, приглашенный к обеду господин должен был явиться в синем фраке, вечерний мужской наряд требовал темных оттенков, позже здесь утвердились фраки черного цвета.

Подробное описание модного мужского костюма можно найти в мемуарах и воспоминаниях современников¹⁷.

Другие составляющие европейского мужского костюма — панталоны и особенно жилет — внедрялись в России довольно долго. Лишь в конце 1820-х годов они были окончательно освоены. По мере проявления в мужском костюме строгости и лаконичности предпочтения отдавали сдержанной цветовой гамме и традиционным видам ассортимента одежды.

Верхней одеждой служили шинели (как форменные, так и штатские) — длинные пальто из сукна с отложным воротником и пелериной на утепленной подкладке (илл. 39). Шинель послужила

прообразом модного городского плаща под названием *каррик* — по типу редингота, но увеличенного объема и с большим количеством воротничков-пелерин, доходящим до 12, а впоследствии и более числом. В России каррик был заимствован из Англии и просуществовал до 40-х годов XIX столетия, полностью соответствуя британскому оригиналу в покрое, пропорциях и даже цветовой гамме. В воспоминаниях М. И. Пыляева известный петербургский мужской портной Руч, демонстрируя модную одежду, нанял двух молодых людей, которые прогуливались по Невскому проспекту в его изделиях¹⁸. 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. Здесь очевидно влияние рационального английского стиля. Кроме традиционно черных, предпочитали цилиндры светло-серых тонов из шелка, шерсти, соломки или кожи.

В это время известны шляпы-цилиндры, названия которых происходили от имени популярных личностей. Например, цилиндр де Орсей (высокий с загнутыми полями), или цилиндр «дагер» (низкий с узкими полями), или шляпа «ловелас» с низкой тульей и широкими полями — ее носили только молодые люди. В 1820-е годы был

популярен «фрейшюц» — шляпа конической формы с небольшим пером, название которой заимствовано из тирольского костюма главного героя оперы К. М. фон Вебера «Вольный стрелок» (Freischütz, нем. — вольный стрелок).

Примечательно, что, следуя эстетике французских просветителей, пропагандировавших в одежде рациональность и комфорт, в мужском костюме видоизменился домашний халат, известный еще с начала XVIII века, — так называемый шлафрок. Этот вид одежды отличался определенной непринужденностью, но в дворянском быту ткань и отделка для него были не менее изысканны, 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 России в холодный сезон такой воротник часто отделявали мехом. Но наиболее комфортным и отвечающим тенденциям ориентальной моды стал полосатый просторный халат-*архалук* (илл. 40). Кстати, первоначально архалук изготавливали с сохранением восточного кроя, орнамента и ткани; надо отметить, что в России полосатые турецкие материи производили



41. Модная гравюра из журнала «Московский телеграф». 1827 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

в большом количестве и даже экспортировали в другие страны. Под халат обязательно надевали белую рубашку с традиционно строгим узлом галстука. Позже воротники стали приобретать более раскрепощенную форму типа «апаш», а галстук напоминал мягкий шейный платок. В первые десятилетия XIX века внешний вид мужчин стремился соответствовать новому демократическому характеру целесообразности и респектабельности. Акценты в мужском аристократическом костюме смещались с декоративно-художественных на конструктивно-технологические. Важным фактором в это время стало портновское искусство, где силуэт создавался нюансами кроя и мастерством изготовления, вопреки разнообразию форм и украшений прежних лет (илл. 41).

В этой связи интересны воспоминания современников о том, как выглядели русские аристократы. Например, о российском денди, поклоннике европейской моды П. Я. Чаадаеве: «Одевался он, 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 заключу тем, что искусство одеваться Чаадаев возвел почти на степень исторического значения»¹⁹.

Постепенно мужской аристократический костюм, как повседневный, так и нарядный, приближался к новому буржуазному идеалу. Следует отметить, что на протяжении всего последующего 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 стилистического прототипа в костюме именно дамское платье XIX столетия представляется наиболее интересным, так как

оно четко фиксирует малейшие колебания «барометра моды».

Иконография того времени сохранила примеры русского аристократического костюма в парадных портретах и акварельных зарисовках. Эти образы предстают во власти античного вкуса, будь это полотно известного художника, «картинка» из модного журнала или камерная графика семейного альбома.

На смену классическим образцам в XIX столетии пришел новый эстетический идеал, провозгласивший отказ от единого утвержденного канона. «Обращение романтизма к внутреннему миру со всеми его противоречиями, индивидуализация художественных вкусов и личных склонностей, стремление противопоставить свое я историческим катаклизмам эпохи и в то же время не удаляться от мира и не быть сторонним наблюдателем событий привнесло совершенно особый личностный оттенок в жизненное мироощущение современников после наполеоновских войн и Венского конгресса»²².

Средством выражения личности в искусстве, ее самоопределением в это время являлась возможность свободного выбора стилевых форм. Это творческое кредо историзма впервые в России было провозглашено Н. В. Гоголем в его 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»²³.

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.

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, претерпевали известные приемы ретроспекции: неоготика, неорусский, неогрек, необарокко, неорококо, неоклассика, неоренессанс. Мастера прикладного искусства, таким образом, вынуждены были все чаще обращаться

к оригинальным произведениям того или иного художественного стиля, что, естественно, определяло в это время научный интерес к таким дисциплинам, как история и археология.

В русской архитектуре процесс угасания классицизма наблюдался в 30–40-е годы XIX века. В костюме 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.

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.

Известный профессор Московского университета Н. И. Надеждин в речи на торжественном собрании университета 6 июля 1833 года упоминал о «нашем северном климате, где величественные колонны исчезают в туманах, роскошные завитки капителей заносятся снегом, широкая четырехугольная форма всего здания подавляется тяжестью облаков, над ним висящих...»²⁴.

В середине XIX столетия известный французский писатель Теофиль

Готье, посетивший Петербург, в своих восторженных воспоминаниях адресует укор монументальному облику и классическому виду 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 тщательно чистят, что и является самой лучшей критикой выбранного стиля. Ледяные сталактиты в акантах коринфских капителей?»²⁵

В упоминавшихся записках Ф. Ф. 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»²⁶.

В дневнике первого лицейского директора В. Ф. Малиновского еще в 1803 году встречаем соответствующее описание петербургских модников этого времени: «Свобода и разрешение на всякие наряды, обрезание

волос и кафтанов, возвышение главы мужеской, продление хвоста женского (шлейфа. — *Прим. авт.*), 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 счет благопристойности»²⁷.

В журнале «Молва» за 1831 год (с некоторым опозданием по отношению к модным тенденциям) можно найти еще более гневный приговор А. И. Герцена к 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»²⁸.

В 1834 году в Петербурге появился сборник «Арабески» Н. В. Гоголя, где наряду с различными популярными сочинениями была статья «Об архитектуре нынешнего времени», написанная в 1831 году. «И этою архитектурой, — негодует Гоголь о постройках классицизма, — мы еще

недавно тщеславились, как совершенством вкуса, и настроили целые города в ее духе!» И далее: «Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка? Сколько еще других образов нами не тронут!»²⁹.

В российском привилегированном 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, были, несомненно, европейские журналы мод, в которых отражались современные тенденции.

Во Франции реставрация Наполеоновской империи еще в первые годы XIX столетия обратила европейский придворный костюм к роскошным одеждам монархов прошлого. Костюм Жозефины и придворных дам на картине известного французского художника «Коронация Наполеона и Жозефины 2 дек. 1806 г.» — яркий тому пример³⁰. Затканное золотом бархатные тяжелые ткани, обилие ювелирных украшений ассоциировались с мозаичными панно, изображающими Юстиниана и Феодору (илл. 42). Роскошные кружевные воротники типа «медици» и длинные мантии, подбитые горностаем, напоминали

королевские костюмы Средневековья и Ренессанса.

Следует заметить, что в русском придворном костюме традиционно присутствовали вышитые ткани и сложная дорогая отделка. 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»³¹. 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 находится придворное дамское платье, датированное 1820-ми годами, из голубого муара (илл. 43). Его силуэт и покррой в полной мере соответствуют принятой европейской моде этого периода. Линия талии, как и полагалось, завышена; облегаящий лиф выполнен благодаря конструктивным рельефам



42. Коронация императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1806 года. Ж.-Л. Давид. 1807. Лувр. Париж. Франция

43. Платье парадное императрицы Марии Федоровны. Россия, СПб., 1820-е гг. ГЭ



и нагрудным вытачкам; рукава короткие буфообразной формы; юбка отрезная, расклешенная по боковым швам, на спинке заложена мягкими складками и оформлена длинным шлейфом. Поистине особую роль этому наряду придает декоративная отделка, которая и выявляет 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.

Эта модель спустя десятилетие полностью соответствовала придворным нарядам двух французских императриц: первой супруги Наполеона Бонапарта Жозефины и второй — Марии Луизы, что свидетельствовало о единых принципах в подходе к исполнению подобных костюмов в европейских странах (илл. 44, 45). При сохранении антикизирующих элементов в отделке общая форма костюма развивалась в стремлении к новому силуэту, который был

44. Императрица Жозефина Богарне на троне. Ф. Жерар. 1808. Версальский дворец. Франция

на самом деле 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 незыблемой пока оставалась высокая линия талии. Но сущность всей формы стала принципиально иной. Силуэт приобретал сухую четкую геометричность (илл. 46). Прежде всего этому способствовало возвращение легкого корсета новой конфигурации, который, не акцентируя линии талии, подчеркивал диафрагму, создавая жесткий лиф.

Пластичные и легкие ткани использовались все реже из-за невозможности применения их для создания новой структурно-четкой формы. Но встречались модели, где прозрачные фактуры тканей вопреки их свойствам сочетали с приемами нового кроя и в результате получали новый силуэт. Дамское батистовое платье из собрания Государственного исторического музея, датируемое 1810-ми годами — ранний пример такого поиска (илл. 47). Тончайшее хлопковое полотно разреженной структуры, украшенное мережкой и вышивкой





45. Портрет Марии-Луизы. Ф. Жерар. 1811. Версальский дворец. Франция

46. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1818 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

«тон-в-тон», предполагалось носить на достаточно плотном чехле, что давало возможность придать силуэту в целом заданную конструктивную форму. Следует отметить здесь также заниженную (в ампирном понимании) линию талии и несколько расширенный, хотя и короткий рукав.

К 1820-м годам силуэт дамского платья начинает ориентироваться на Х-образный абрис. Кашемировое платье цвета слоновой кости из собрания ГМЗ «Павловск» датируется этим периодом (илл. 48). Здесь очевидно стремление к поискам новой формы, но еще на базе прежнего силуэта. Линия талии завышена, однако широкий пояс, отделяющий лиф от юбки, подчеркивал линию диафрагмы, отчего талия зрительно занижалась и стремилась к естественному месторасположению. Лиф спроектирован четко по фигуре без мягких драпировок. Линия декольте в этой модели оформлена горизонтально заложенными складками, но последние были образованы не свободно задрапированной

тканью, а четко зафиксированы (прикреплены стежками) в определенном направлении. Таким образом, плечевой пояс зрительно расширялся, 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 отделан кружевом «валансьен». Фасон юбки построен из расклешенных по бокам полотнищ и образует искомую колоколообразную форму благодаря расположенным по низу четырем «руло» из отделочного бархата. Это один из многочисленных примеров, когда в модели все составляющие — ткань, покрой, декоративные детали и приемы конструкторско-



47. Платье дамское. Россия, 1810-е гг. ГИМ



48. Платье из гардероба императрицы Марии Федоровны. Россия 1820-е гг. ГМЗ «Павловск»

технологического исполнения — создавали новый силуэт.

Открытые декольте все чаще дополнялись воротниками, а также прозрачными *шенизетками* и легкими *канзу*. Как только сократился вырез горловины и увеличилась длина рукава, стали выходить из моды роскошные драпированные шали. Их постепенно заменяли косынки-канзу или вошедшие в моду кружевные шарфы (илл. 49).

Традиционно шелковые кружевные ткани использовались для балльных и свадебных платьев. В коллекции Государственного Эрмитажа сохранилась такая модель (илл. 50). Предположительно балльный наряд выполнен из шелковых кружев блонд растительного орнамента на тональном чехле. Лиф соединен с юбкой вшивным атласным поясом, который расположен почти на естественной линии талии. Как и должно быть в этом случае, платье декольтировано, но линия горловины выполнена в форме «лодочки», а буфообразный рукав, поддерживая волан-*берту*, создавал необходимую горизонталь плечевого пояса. Новые пропорции лифа гармонично подчеркивала расширенная юбка: в этом случае

49. Портрет Е. Н. Паской-Шараповой. И. Е. Яковлев. 1824 г. ГЭ

активную роль в создании колоколообразной формы играла нижняя однотонная плотная ткань, а также отрезной широкий волан по низу (длина окружности по подолу — 450 см).

Во втором десятилетии XIX века появились различные покрои рукавов сложной конфигурации с подчеркнuto горизонтальными членениями. Они не случайно назывались «мамелюк», ибо их фантазийная форма была заимствована в восточном костюме. Но в большей степени, устав от «классицистического минимализма», в моде проявлялось стремление к декоративному оформлению костюма. Объемные аппликации из цветов, отделочных тканей и витого шнура украшали подол платья, превращая постепенно юбку прямого силуэта в колоколообразное очертание (илл. 51). При этом талия стремилась занять естественное место, вследствие чего силуэт женской фигуры терял вытянутую прямоугольную форму и медленно приобретал исторический абрис. Модные журналы предлагали варианты разнообразных отделок, которые тотчас воспроизводились в готовых моделях. Достаточно сравнить любую популярную «модную



50. Платье бальное
из шелкового кружева
блонд. Россия.
1827–1829 гг. ГЭ



51. Платье бальное
княгини З. И. Юсуповой.
Россия, СПб.
1826–1827 гг. ГЭ



52. Платье
дамское
(возможно
обеденное)
дополнено
кружевным
шарфом. Россия.
1820-е гг. ГЭ



картинку» 1820-х годов (где в качестве украшения строгого ампирного покроя представлены многочисленные каскады воланов или руло) с дамским платьем из собрания Государственного Эрмитажа, датируемым этим же временем.

Представляется интересным пример платья из собрания Государственного Эрмитажа из сине-зеленого кашемира, относящийся к периоду середины 20-х годов XIX столетия (илл. 52). Юбка расклешена по боковым срезам (ширина подола — 234 см.) и расширена широким атласным воланом, по краю завершающимся фестонами. Причем место соединения волана с основной тканью выделено ватным валиком руло.

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

Все чаще 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. Парные браслеты, массивные серьги, роскошные ожерелья, многочисленные кольца явились тем «недостающим» декоративным аккордом в контексте новых представлений о красоте. Дополнения восточного характера первыми начали проникать в сдержанный антикизирующий костюм. Вместе с ними появились новые украшения для дамских причесок — длинные шпильки и гребни с диадемами, декорированными перьями и стразами (илл. 53, 54).

Необычным нововведением были аксессуары из нержавеющей стали. Стальные парюры, цепочки для часов, пуговицы и пряжки дополняли костюм, вытесняя традиционные золотые украшения. «Даже платья вышиваются

53. Модная гравюра из журнала «Costume Parisien». 1828 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

серебром и сталью. Эта новая мода всем очень понравилась... и сталь с некоторого времени заняла место серебра и золота во многих купеческих лавках...» — свидетельствовал «Вестник Европы» в начале XIX столетия³². Не только материал, но и мотивы подобных вещей вызвали ассоциации с искусством Средневековья.

В первые годы XIX века стремление к наиболее точному историческому прототипу наблюдалось в формировании дамского 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. 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 русской архитектуры, поэтому слова немецкого искусствоведа А. Бринкмана в полной мере можно отнести к характеру костюма этого переходного периода: «В истории стилей



54. Портрет А. Д. Баратынской. А. П. Брюллов. 1830-е гг. Новгородский художественный музей. Нижний Новгород

наступают моменты известного истощения. Классицизм,дохнувший своим рассудочным холодом, в конце концов

вызвал протест: против него восстали и чувство, и новая жажда живой формы»³³.

Примечания

- ¹ Цит. по кн.: Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. М., 1967. С. 117.
- ² История XIX века. Под ред. Лависса, Рамбо. /Пер. с фр. Т. 1. М., 1938. С. 331.
- ³ Цит. по кн.: Захаржевская Р. В. Указ. соч. С. 119.
- ⁴ Иванов Д. Д. Искусство фарфора // Русское декоративное искусство. Под ред. В. А. Никольского, выпуск 6. М., 1924. С. 22.
- ⁵ Цит. по кн.: Художественное убранство русского интерьера XIX века. Очерк-путеводитель. ГЭ. Л., 1986. С. 10.
- ⁶ Сведения о первых русских мануфактурах по производству шалей см.: Л. И. Якунина. Шали крепостной работы начала XIX века. Труды ГИМ. Вып. 13. М., 1941. С. 232–254.
- ⁷ Цит. по кн.: Арсеньева Е. В. Старинные узорные ткани России XVI — начала XX века (Из фондов Государственного исторического музея). М., 1999. С. 59–60.
- ⁸ «Московский телеграф» за 1825 г., № 2, С. 35.
- ⁹ Юнг А. Путешествие по Франции. М., 1997. С. 186.
- ¹⁰ Цит. по кн.: Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979. С. 13–14.
- ¹¹ Безелянский Ю. Н. Вера, надежда, любовь... женские портреты. М., 1998. С. 17.
- ¹² 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. Он также стал «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. Он был стилистом моды, в современном понимании этого слова.
- ¹³ Барбэ д’Ореви́льи. Дендизм и Джорджъ Брэммель / Пер. М. Петровского, вступ. ст. М. Кузьмина. М., 1912. С. 29.
- ¹⁴ Барбэ д’Ореви́льи. Указ. соч. С. 29.
- ¹⁵ Барбэ д’Ореви́льи. Указ. соч. С. 65.
- ¹⁶ 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., 1989. С. 449.

- ¹⁷ Коршунова Т. Т. Указ. соч. С. 17–18.
- ¹⁸ Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб., 1898. С. 39.
- ¹⁹ Цит. по кн.: Бродский Н. Л. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. М., 1964. С. 87.
- ²² Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997. С. 143.
- ²³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 8. М., 1952. С. 56–75.
- ²⁴ Цит. по кн.: Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 17.
- ²⁵ Готье Т. Путешествие в Россию / Пер. с франц. и коммент. Н. В. Шапошниковой; Предисл. А. Д. Михайлова. М., 1990. С. 125.
- ²⁶ Цит. по кн.: Коршунова Т. Т. Указ. соч. С. 14.
- ²⁷ Отрывки из дневника Василия Федоровича Малиновского в журнале «Голос минувшего» за 1915 год.
- ²⁸ Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997. С. 204.
- ²⁹ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. Полн. собр. соч.: в 10-ти т. Т. 8. М., 1952. Т. 8. С. 56–75.
- ³⁰ Жак-Луи Давид. Коронация Наполеона и Жозефины 2 дек. 1806 г. Лувр. Париж.
- ³¹ Шепелев Л. Е. Чиновный мир России: XVIII — начало XX в. СПб., 1999. С. 422
- ³² Цит. по кн.: Захаржевская Р. В. Указ. соч. С. 122.
- ³³ Цит. по кн.: Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 23.

ГЛАВА II

Костюм периода романтического историзма (1820–1840-е гг.)



В русской культуре XIX века на зарождение новых эстетических взглядов огромное воздействие оказал процесс развития романтизма в литературе, театральной и музыкальной культуре, изобразительном искусстве. Присущие романтизму идеи о преобразующей роли искусства, его индивидуализм и просветительский пафос, несомненно, влияли на становление художественного мировоззрения этой эпохи.

Эстетическая система классицизма в первые годы XIX столетия начинает дискредитировать себя в различных областях художественного творчества. Но свойственный романтизму характер преобразования выразился наиболее ярко в сфере предметного окружения человека. Главным направлением искусства этой эпохи было познание мира и человека во всем их разнообразии. Средства художественной выразительности в предметах декоративно-прикладного искусства по сравнению с предыдущим периодом стали более свободными.

Развиваясь в недрах строгой нормативности классицизма, это направление утверждало критерий разнообразия художественных форм. Эстетика романтизма была пронизана сознанием историчности текущего момента, и в то же время — более пристальным вниманием к прошлым эпохам.

Приметы романтизма — подвижность, изменчивость форм, их разнообразие и динамичность сочетаний, свобода выбора художественных средств и отказ от жестких классицистических канонов — стали основополагающими в формировании передового мировоззрения первых десятилетий XIX века в России.

Отечественное искусствознание определяет обычно этот период с конца XVIII века по 1840-е годы, дифференцируя два связанных между собой этапа — ранний и поздний. Рубеж обозначается в этом случае 1820-ми годами.

Если второй период (1820–1840-е гг.) стилистически связывают с историзмом, то первый, соответственно, с классицизмом в его зрелом определении *Empire*. Таким образом, новое эстетическое направление романтизм — явление сложное и многогранное. Подобно большому художественному стилю, романтизм определил в России развитие всех видов творческой деятельности, наиболее интересно проявившись в архитектурных искусствах. «Романтики старались выразить свое отрицательное отношение к буржуазной умеренности и аккуратности не только в своих художественных произведениях, но даже и в своей наружности. Мы уже слышали от Готье, что юноши, наполнявшие партер на первом представлении

«Чаттертона», носили длинные волосы. Кто не слышал о красном жилете того же Готье, приводившем в ужас «порядочных людей»? Фантастические костюмы, как и длинные волосы, служили для молодых романтиков средством противопоставить себя ненавистным буржуа. У Готье же мы читаем, что романтики с трудом прощали Виктору Гюго его приличную внешность и в интимных разговорах не раз выражали сожаление об этой слабости гениального поэта, сблизившей его с человечеством и даже с буржуазией»¹.

Пафос романтического индивидуализма отразился на формировании эстетического идеала красоты, но в большей степени новая эстетика утвердила иные представления в образе жизни. С. Н. Глинка в своих записках пишет: «Модный московский свет, наряду с петербургским, размежевался на два отделения: в одном отличались англomanы, в другом — галломаны. В Петербурге было более англomanов, в модных домах появились будуары, диваны, и с ними начались истерики, спазмы и так далее»². Это сказалось в стремительном изменении костюма. Кроме модных деталей одежды, новые тенденции 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... снедаемого страстями и угрызениями совести»³.

Анализируя причины нарастающего кризиса в архитектуре, одной из которых 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 дамский костюм периода историзма.

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.

Художественные процессы этого периода, происходившие в русском зодчестве, представлены в фундаментальных трудах отечественных исследователей. Передача во внешних чертах разных стилей отличала постройки,

появившиеся первоначально в садово-парковой архитектуре. Ими были многочисленные «турецкие» павильоны, «хижины», «руины», «китайские» беседки. Назначение этих сооружений для увеселения и отдыха не выходило за привычные рамки классицистического характера стиля.

В костюме, аналогично архитектуре малых форм, признаки нового направления появлялись также в одежде, предназначенной для подобного отдыха. Вошедшие в моду турецкие бани с мраморными ваннами, будуары для массажа, курительные комнаты требовали и соответствующих костюмов. Несложно догадаться, что основу таких моделей составляли стилизованные восточные наряды. Они были инспирированы ориентальной культурой и предполагались только для соответствующих интерьеров. В мужском ассортименте появился роскошный шелковый халат для отдыха и приема частных гостей. В подобных дамских костюмах исключались жесткие каркасные формы лифа и юбки, легкие ткани предполагали цельнокроеные варианты с минимальным количеством швов. В гардеробе



55. Портрет Екатерины II — законодательницы. Д. Г. Левицкий. 1783 г. ГРМ



у европейских модниц появились прозрачные шаровары *шинтиян*, заимствованные из женского костюма арабской знати.

Образ «одалиски в гареме» могли позволить себе немногие дамы; тем не менее «турецкая» мода, распространяясь повсеместно, на уровне «театральной игры» была еще в последние десятилетия XVIII века очень популярной. Как следствие — в Англии, например, еще в конце 60-х годов XVIII столетия встречались дамские платья на восточный манер — без корсета, с низким драпированным поясом, акцентирующим живот и бедра, с зауженным у запястья рукавом, а главное — без *фижм* и нижней каркасной юбки. В России эта мода адаптировалась чуть позже, но достаточно одного примера — портрета кисти Д. Г. Левицкого «Екатерина II — законодательница», — чтобы убедиться, как переплетались в одном костюме «турецкое» и «античное», утверждая новый эстетический идеал красоты (илл. 55). Даже модные шали, без которых невозможно представить женский костюм эпохи ампира, были восточной новинкой. Из мусульманской культуры заимствовался самый популярный дамский головной убор — *тюрбан* (илл. 56). Сложно задрапированный, из легкой ткани, он дополнялся ювелирными украшениями

56. Портрет княгини Авроры Демидовой. К. П. Брюллов. 1837 г. Константиновский дворец. СПб.

или перьями птиц, создавая в зависимости от требований моды всякий раз новый образ. Форма тюрбанов менялась едва ли не каждый сезон со времени их появления в европейской моде в конце XVIII века. В России распространению тюрбанов весьма способствовала французская писательница Жермена де Сталь (1766–1817), некоторое время жившая в Петербурге. Тюрбан предполагался только для больших выездов, его форма и цвет диктовались обычно возрастом дамы и ее социальным положением (илл. 57).

В 1820-е годы вошли в моду головные уборы, напоминающие по форме шляпы времен французского короля из династии Валуа Франциска I. «Для прогулок в карете и на вечере надевают шляпки Франциск I, у которого поля широкие, спереди согнутые, и длинное перо»⁴. Историческими реминисценциями эпохи Ренессанса являлись также разнообразные *береты*, которые вернулись в моду в самом начале XIX века (илл. 58). Их названия были скорее ассоциативными — арлезианский, египетский или языческий. По форме все они были огромных размеров и отличались цветом, отделкой и своеобразной манерой ношения. Например, египетский берет «делают из черного и зеленого шелку, который обвивают их зигзагом или в виде зубца



57. Модная гравюра из журнала «Petit Courrier des Dames». 1825 г.



58. Портрет неизвестной в красном берете. П. Ф. Соколов. Начало 1830 гг. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени

59. Портрет
Е. Воронцовой.
Соколов П. Ф. 1823 г.
Музей В. А. Тропинина
и московских художников
его времени



пилы. К этому присоединяют одно или два эспри»⁵. Но особенно популярным в это время можно назвать головной убор без полей — так называемый *ток* (илл. 59). Исторический ток не имел ничего общего с современным дамским головным убором маленькой формы. В первой трети XIX века это была шляпка без полей, но, как правило, огромных размеров и фантазийной формы. Ранние токи встречались чрезвычайно большие, и лишь спустя десятилетие их размер стал меньше. Русский, испанский, индийский или турецкий

токи различались по отделке, материалу и украшению. Русский ток — «из булавчатого бархата, убранный шелковыми снурками... турецкими называют такие, у которых на переди видны два полумесяца, сделанные из галунов. Турецкие токи делают из материи с золотыми и серебряными сеточками или бархатными квадратами, ...испанскими токами называют такие, у которых сверху золотая испанская сеточка, а украшение составляет торсада»⁶.

Дамская обувь в этот период также претерпевала изменения, связанные с обращением к культурам разных стран. Еще в 1770-е годы под влиянием стиля шинуазри появились псевдокитайские туфли на высоком каблуке, расположенном посреди подошвы, имитируя обувь (и отчасти походку) китайских аристократок. В 1780-е годы каблучки опустятся ниже, носки приобретут очень узкую форму. В следующем десятилетии обувь будут носить совсем без каблука, а ее силуэт с загнутым вверх узким носком станет напоминать турецкие сафьяновые башмаки — *бабуши*. В собрании костюмов Александра Васильева сохранились подобные модели. Среди них туфли, выполненные из шелкового атласа с длинной носочной частью на невысоком каблуке, украшенные шелковыми розетками или вышивкой блестками и канителью. Они

датируются 1790-ми годами. Среди многочисленных других — модели без каблука с узкими загнутыми носками и характерным фигурным вырезом спереди, они определены 1800-ми годами. Подобная 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 каблучки.

Примеры исторических реминисценций в дополнениях и аксессуарах дамского костюма можно продолжить, но обратимся снова к архитектурным формам. В России первая волна романтизма, наряду с античными мотивами классицистического зодчества, открыла культуру западноевропейского Средневековья. Очевидно, что подобные тенденции были восприняты не без влияния Англии, где готическая культура была возведена в своеобразный культ.

Известный готический ансамбль Царицыно (ранее подмосковный) с английским пейзажным парком (архитектор В. И. Баженов, садовник Фрэнсис Рид) сочетал в своем решении образы древнерусских построек и английских готических зданий XVIII века (илл. 60). Причем структура усадьбы, план дворца были выполнены в канонах классицизма, а декоративное оформление архитектуры включало одновременно

элементы из средневековых западноевропейских и русских мотивов.

К началу XIX века романтизм пробуждает интерес к прошлому своего отечества, к его исторической судьбе. Новые эстетические идеалы классицизма в демократической Англии трансформировались в рациональный стиль с культом Средневековья и готического зодчества. В России (но 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. Росси оригинальный проект деревни Глазово под Павловском. Затем О. Монферран продолжил опыт воспроизведения типов крестьянского зодчества и предложил свою схему решения фасада 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.



60. Панорамный вид усадьбы Царицыно.
Ф. Я. Алексеев. 1800-е гг. ГЭ

Что касается в этом отношении развития отечественного аристократического костюма, еще Екатерина II, заботясь о процветании российских мануфактур, повелевала носить «московские парчи». В некоторых особо торжественных случаях, как сообщает один из современников, «...дамы съезжались на все собрания в русских платьях, которые Екатерина II ввела при дворе, и сама иного праздничного наряда не имела»⁷. В подобных костюмах императрица представлена на некоторых портретах художников-современников (илл. 61). «В 1793 году были в моде платья, которые назывались «молдаванами» (любимый наряд Екатерины II)...»⁸.

В рассказах М. И. Пыляева из былой жизни столицы этого времени также находим: «Ко двору надевали робы, вышитые золотом, камнями, шелком, с глазетовыми юбками, с длинным, аршина в полтора хвостом или русскими рукавчиками назади»⁹.

Наиболее яркое проявление патриотизма, вызванного событиями Отечественной войны 1812 года, выразилось в нравах аристократии этого периода: «Дамы отказались от французского языка. Многие из них... оделись

61. Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике. Вигилиус Эриксен. После 1769–1772 гг. ГЭ





62. Портрет Марии Платовой. 1814 г.
Собрание А. Кусакина. Москва

в сарафаны, надели кокошники и повязки... нашли, что наряд сей к ним очень пристал, и не скоро с ним расстались»¹⁰. Акварельный портрет Марии Платовой — дочери графа М. И. Платова, атамана войска Донского и генерала от кавалерии — демонстрирует такой наряд, соединяющий в себе ампирное платье и народный сарафан (илл. 62). Подчеркнутая диафрагма свидетельствует о наличии корсета, а высокий кокошник и цветовое сочетание костюма не оставляют сомнений в патриотических чувствах его владелицы.

В привилегированном русском костюме предромантической эпохи весьма своеобразно воплотились некоторые особенности народного костюма. В среде творческой молодежи появились мужские рубашки-косоворотки. Причем был найден компромисс между изысканной, обязательно белого цвета тканью и элементами народного кроя со смещенной застежкой.

Дамские платья после возвращения в моду корсета своим силуэтом невольно напоминали сарафан с завышенной линией талии и трапециевидной юбкой из плотной ткани. В этом аспекте представляет интерес костюм М. Д. Гурьевой на портрете художника Т. А. Неффа, датируемом 1820-ми годами (илл. 63). Платье-сарафан из бархатной ткани подчеркнуто по линии диафрагмы широким

поясом с пряжкой. Конструктивно модель формируется высоким корсетом, потому что в области плечевого пояса основная нагрузка отсутствует — драпированные бретели являются декоративным элементом. Уникальным дополнением к этому наряду была белая тонкая блуза типа крестьянской рубахи с вышивкой по горловине и манжетам, как на известном портрете художника И. П. Аргунова¹¹. 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 М. Ф. Барятинской, где она изображена с дочерью Ольгой, представлен такой костюм (илл. 64).

Понятия «народного» и «национального» стиля различались как в творчестве костюма, так и в искусстве зодчества. Направление в архитектуре, называемое византийским, зародилось после 1820-х годов. Первые его шаги были связаны с примерами культовой архитектуры «православно-просветительского» характера. Отчасти поэтому они строились на территории другого государства. По проекту В. П. Стасова в окрестностях Потсдама возводится храм Александра Невского (1826–1829). Позже развитие этого



63. Портрет графини М. Д. Гурьевой.
Копия Т. А. Неффа 1859 г. с портрета кисти Ф. Жерара 1824 г.
Эстонский художественный музей. Таллин



64. Портрет княгини М. Ф. Барятинской с дочерью Ольгой. Р. Лефевр. 1817 г. Музей Новый Иерусалим

стиля в церковном русском зодчестве будет связано с плодотворным творчеством К. А. Тона, который возводит храм Христа Спасителя в Москве. Подобная жилая архитектура в «русском стиле» появится только во второй половине XIX века.

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 второго периода романтизма мощное воздействие.

В светском отечественном костюме этого периода в большей степени сказывалось европейское влияние, поэтому лишь в 1834 году был издан указ, строго регламентировавший силуэт, покрой, цвет ткани и характер отделки придворного женского костюма. На эскизах костюмов (илл. 65, 66) детально прорисованы парадные наряды для придворных дам всех уровней: фрейлин великих княжон и фрейлин ее императорского величества, статс-дам и камер-фрейлин. Рисунки моделей представлены профессионально в двух ракурсах — анфас и профиль, что способствовало более



65. Эскиз парадного наряда фрейлин великой княгини. 1834 г. Образцовый рисунок. 1834 г. РГИА



66. Эскиз парадного наряда наставниц великих княжон. 1834 г. Образцовый рисунок. 1834 г. РГИА



67. Вид Белого (Гербового) зала в Зимнем дворце (фрагмент).
А. И. Ладюрнер. 1838 г. ГЭ

точной передаче особенностей каждого из нарядов. Тип этого парадного туалета носил явно подчеркнутый национальный характер. В меньшей степени «русский стиль» выражался в силуэте и выборе ткани¹².

Сколько ни сильны были идеологические предпосылки, мода в области костюма уже в XIX веке обладала определенными интернациональными чертами, поэтому мотивы боярского костюма присутствовали только в вышивке, меховой отделке, головном уборе, состоящем из высокого кокошника с белой длинной вуалью. Подобный наряд хорошо иллюстрирует работа А. И. Ладюрнера, датированная 1838 годом, «Вид Белого (Гербового) зала в Зимнем дворце» (илл. 67). Новый придворный костюм, указ о создании которого вошел в Основной Свод законов Российской империи, существовал вплоть до 1917 года.

В зависимости от общеевропейских тенденций моды, этот костюм незначительно изменялся на всем протяжении его существования. Но сохранение определенного канона было обязательным (илл. 68). В воспоминаниях



68. Платье придворное парадное фрейлины императрицы. Россия.
СПб., после 1834 г. ГЭ



А. Ф. Тютчевой описывается придворный костюм 1850-х годов: «В дни больших праздников и особых торжеств богослужение отправлялось в большой церкви Зимнего дворца: в таких случаях мужчины были в парадной форме, при орденах, а дамы в придворных костюмах, т. е. в повойниках и сарафанах с треном, расшитых золотом, производивших величественное впечатление. Такое торжество носило название большого выхода. В обычные воскресные дни и второстепенные праздники имел место малый выход, т. е. кавалеры свиты в обыкновенной форме, а придворные дамы в городских платьях, все же очень нарядных, собирались к обедне в маленькую церковь»¹³.

На них платье из белого атласа на кринолине, лиф на корсете с узкой линией талии и горизонтальным декольте, расширенный короткий рукав — признаки европейской моды этого времени. Но бархатная накидка с треном, вышивка золотой нитью крупных рельефных узоров, витой пояс с кистями и кокошник с вуалью характеризуют этот наряд как национальный придворный костюм, инспирированный русским боярским платьем. В подобных нарядах

69. Портрет С. В. Орловой-Денисовой (?). П. Н. Орлов. 1835 г. ГЭ

запечатлены фрейлины С. В. Орлова-Денисова и А. А. Окулова (илл. 69, 70).

Дамские придворные 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 неоднозначным. Обращение к традиционной одежде, которое пропагандировали славянофилы, вызывало в 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 отрастили бороды», — вспоминает Д. Н. Свербеев¹⁴. В 1840-х годах вновь появляется старинная венгерка, восходящая своим покроем к русскому кафтану XVI века. «Помню, что через залу прошел Аполлон Григорьев в новой с иголочки 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»¹⁵. В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1845 году» пишет:



70. Портрет А. А. Окуловой (?). П. Н. Орлов. 1837 г. ГЭ



71. Готическая капелла в Александрии.
И. Шарлемань. Середина XIX века. ГМЗ «Петергоф»

«Некоторые, говорят, не шутя надели на себя *терлик, охабень* и *мурмолку*»¹⁶.

Приведенные примеры ностальгических реминисценций были немногочисленны. Дворянский быт в России с XVIII века развивался в строго определенных европейских рамках и правилах. Особенная регламентация сохранялась в отношении внешнего облика и поведения. Поэтому в целом русский аристократический костюм этого периода соответствовал принятым общеевропейским тенденциям.

Еще в последние десятилетия XVIII века Англия наравне с Францией утверждает за собой статус законодательницы моды, в том числе и в костюме. Возникновение неоготического направления в русском искусстве было связано с «англоманией». В костюме этого периода сложно найти прямые аналогии с романским или готическим стилем. Исторический прототип более наглядно просматривался в архитектуре этого времени.

В России обращение к культуре европейского Средневековья носило ассоциативный характер. Интерес к истории и традициям, некий иррационализм мышления, утверждение свободы духа находили полное отражение в современной литературе. Исторические романы В. Скотта пользовались большой популярностью в России.

72. Коттедж в усадьбе Александрия в Петергофе. В. С. Садовников. 1840-е гг. ГМЗ «Петергоф»

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 «Шапель» (1825–1828) и «Арсенал» (1819–1831). В Петергофе в парке Александрия в 1829 году этим зодчим была возведена церковь Святого Александра Невского — тоже в неоготическом стиле (илл. 71).

Наиболее ярким примером второй волны романтизма в России являлся построенный этим архитектором в 1826–1829 годах царский Коттедж в Петергофе. Здесь зодчий не только нашел образное решение «готического» стиля,

73. Гостиная императрицы Александры Федоровны в Коттедже. Э. П. Гау. 1855 г. ГМЗ «Петергоф»





но и попытался создать архитектурно-пространственную среду по собственному ощущению, развитому на знакомых ему примерах английской архитектуры XVIII века, которая по существу являлась стилизацией подлинной готики (илл. 72). Строгая композиция с полуротондой, симметричная в плане, уже выдает в проектировщике человека, творческий путь которого сформировался в канонах классицизма. Но разномасштабные объемы всех составляющих частей, многоуровневые фасады, не повторяющиеся ни в одном ракурсе кровли создавали в конечном итоге абсолютно лишнее классицистической строгости сооружение. Его лаконичный план нивелировался живописным декором экстерьера. Этому в еще большей степени соответствовал предметный мир интерьера Коттеджа (илл. 73).

Новые интерьеры, органически возникающие в таких зданиях, к 1820–1830-м годам составляли небольшую группу, ибо эти сооружения возникали как игра-затея, искусственность которой ощущалась современниками. «Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь, все эти великие мира

предаются иллюзии жизни, как простые смертные»¹⁷.

Встречались также примеры временных сооружений (по случаю различных масштабных мероприятий), характер которых позволял объединить в себе приверженность старому классицистическому стилю и проявить неоготический вкус (илл. 74).

Стилизаторский характер подобных построек подтверждался несоответствием их планов структуре подлинных средневековых сооружений, с одной стороны, и их функциональному назначению — с другой.

Ведущую роль, тем не менее, в 1820-е годы сохраняли за собой классицистические интерьеры. Их внутреннее архитектурное пространство еще полностью отвечало строгой традиционной планировке зданий. Внутренняя структура их не была подчинена требованиям внешней выразительности фасадов. Это определяло размеры и форму комнат, ритм окон, величину простенков и даже различную высоту этажей. Четкая дифференциация внутренних помещений по-прежнему выделяла комнаты главные и второстепенные, отдавая при этом предпочтение

74. Парадный обед в честь московского генерал-губернатора князя Д. В. Голицына. Неизвестный художник. 1830 г. ГЭ

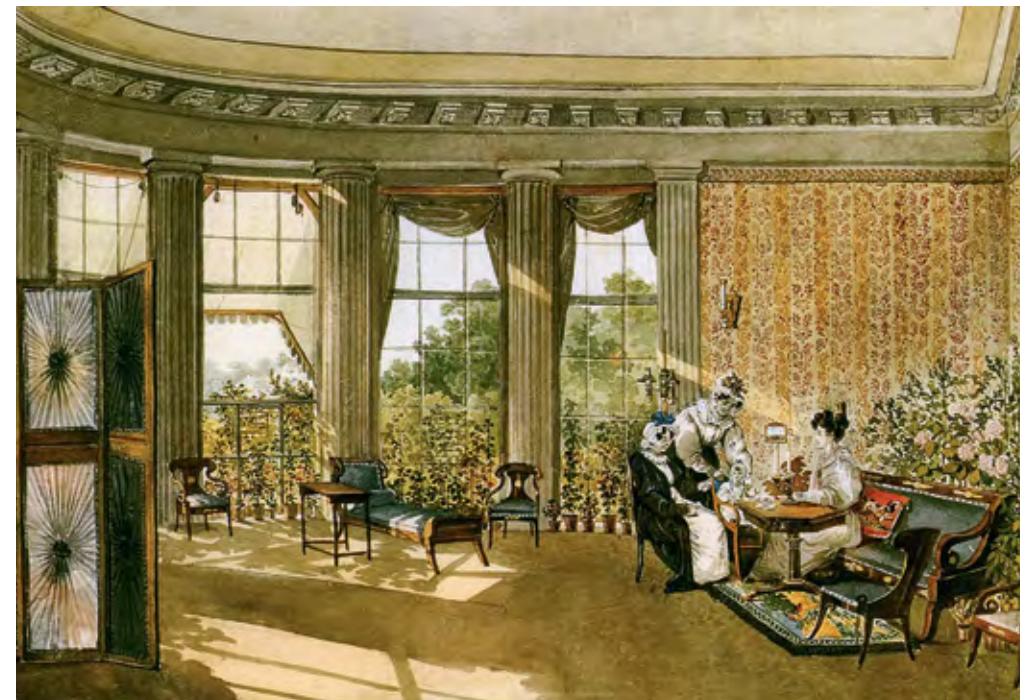
75. В комнатах.
Ф. П. Толстой.
1830-е гг. ГТГ



первым в отделке и художественном убранстве. Непременным условием планировки этих 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 (илл. 75).

Что же касается внутреннего убранства интерьеров, то они находились

в полной гармонии с культом частного человека, с его новыми романтическими идеалами и представлениями. Для покрытия полов применяли простые геометрические формы паркетных плиток, причем на рубеже 1820–1830-х годов все чаще стали появляться небольшие напольные ворсовые коврики. В отделке потолков и стен наряду с использованием искусственного мрамора применяли клеевую и масляную краски. Но в большей степени популярны были бумажные обои или ткани, полностью покрывающие поверхность



76. Гостиная-веранда.
К. И. Кольман. 1831 год.
ГЭ

стен. В расстановке мебели проявлялось тяготение к уютным замкнутым уголкам, что свидетельствовало о стремлении к комфорту в жилых интерьерах (илл. 76). Даже репрезентативные помещения, предназначенные для приемов и балов, дополнялись предметами исторических неостилей. На известной акварели художника Г. Гагарина танцевальная зала разделена неоготической ширмой (илл. 77).

В рассматриваемый период в жилых комнатах, естественно, встречались отдельные вещи, стилизованные

под готический стиль. Это различные зеркала, светильники, часы, письменные приборы, сервизы (илл. 78, 79). Особенно часто такие формы приобретали предметы мебели: ширмы, жардиньерки, этажерки, каминные экраны. Характер декора мебели невольно напоминал памятники готической архитектуры. Однако это было внешним подражанием без глубокого проникновения в основы готического стиля, его структуру и образы. «Могущественным словом Вальтер Скотта вкус к готическому распространился быстро везде и проникнул



77. Бал в доме графини Марии Бяратинской. Г. Гагарин. 1834 г. ГРМ

во все. Еще не сделавшись великим, он уже сделался мелким: сельские домики, шкафы, ширмы, стулья — все обратилось в готическое», — писал Н. В. Гоголь в статье о современном искусстве¹⁸.

Увлечение готическим 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»¹⁹.

В эпоху романтизма снова возвратились элементы каркасного решения женского силуэта, в моду вернулся корсет (илл. 80, 81). Линия талии постепенно заняла естественное место, появились широкие в области оката длинные рукава, отложные воротники, V-образный вырез горловины. Пояса с прямоугольными пряжками, фестоны в форме зубцов украшали одежду буквально, как в «крепостной архитектуре». Подтверждением данного портретного изображения является модель



78. Часы настольные. 1834 г. Россия. Олонецкий завод. ГРМ



79. Флаконы с пробками. Императорский стеклянный завод. 1830-е гг. ГРМ



80–81. Корсет из хлопчатобумажной материи. 1830-е гг. Из коллекции Антона Приймака. СПб

из собрания Государственного Эрмитажа — дамское платье из розового кашемира с большим овальным декольте и длинными широкими рукавами жиго декорировано выразительными ватными валиками руло из атласа, имитирующими готическую архитектуру (илл. 82). Если 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



82. Платье женское, визитное. 1825–29-е гг. ГЭ



83. Аполлония (Аполлинария) Михайловна Виельгорская. Карл Гампельн. 1830-е гг.

84. Неоготический браслет из чугуна. 1825 г. Берлин. Из фонда коллекции А. А. Васильева





85. Браслет волосной с фермуаром, украшенным римской мозаикой. Конец 1830-х гг. Из коллекции фонда А. А. Васильева

выполняли в основном из чугуна и стали (илл. 83, 84). Ювелирные миниатюры из чугуна изготавливали в России каслинские мастера, производство стальных блесок из нового материала было налажено в Туле. Так называемые «алмазные» украшения стали не только популярны, но и более доступны, что позволяло использовать их в вышивке и отделке платьев значительно чаще. Также в ювелирном деле применяли технику золочения бронзы и латуни предметов, вылитых по форме и полых внутри.

Актуальными в этот период были ювелирные украшения сентиментального характера — браслеты из волос близкого человека, броши из перьев, медальоны с локоном любимой (илл. 85). Так проявлялось стремление к натурализму в романтическую эпоху.

Религиозный 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. На смену диадемам антикизирующего характера пришли диадемы-короны в стиле Средневековья (илл. 86).

До того как принципиально изменились ткани по структуре, рисунку и колориту, пытались использовать легкие однотонные фактуры для создания

86. Портрет молодой грузинской женщины. Г. Гагарин. 1830-е гг. ГРМ

нового силуэта, но в этом случае обязательным условием поддержания нужной формы был чехол из более жесткой ткани (илл. 87). Однако плотные тяжелые ткани обеспечивали формирование нового силуэта в дамском костюме значительно проще. Среди используемых тканей наиболее популярным в 1830-е годы был плотный шелк атласного переплетения с гладкой блестящей поверхностью, который для краткости до сих пор называют «атлас» (илл. 88). Разнообразные формы и ритмы цветочного орнамента насчитывали десятки наименований: «В одном только магазине мы заметили более двенадцати сортов атласа; именно Левантский атлас, Варшавский, Португальский атлас, Ориентальский атлас, который отличается от левантского своими узорами»²¹. Названия тканей часто происходили из галантной эпохи придворной французской культуры. Так, в одном номере газеты «Молва» было помещено описание двух новых сортов атласа — «по темным или светлым землям затканы цветы, точно вышитые; лучшие из них называются: атлас Ментенон, атлас Дюбарри, атлас Трианон — по которому затканы листья





87. Муслиновое платье. 1825 г.
Из коллекции фонда А. А. Васильева

различного цвета с землею, а между сих листьев оставлено место для букета гвоздик, затканых разными шелками». В той же газете сообщалось об атласе Помпадур, который «напоминает богатство прежних нарядов, соединяя



88. Модная гравюра из журнала 1828 г.
Из коллекции С. М. Ванькович

89. Портрет молодой женщины с книгой. А. П. Брюллов. 1839.
Государственное музейное объединение «Художественная культура русского севера», Архангельск

оним совершенство отделки, отличающей все нынешние ткани. Атлас этот темных цветов, по нем затканы гирлянды шелком золотого цвета, которые при свете кажутся как бы вышитыми золотом; материя эта прилична для придворных платьев (мы того и ждем, что станут носить парчи и штофы, хорошо, прочно, но убыточно)»²².

В цветовой гамме костюмов этого периода разнообразные тональные нюансы связаны также с историческими ассоциациями. Например, один из популярных оттенков розового цвета назывался «иудино дерево». «Для шляпок в большой моде цвет розовый яркий и оттенок его — цвет Иудейского дерева»²³. Позже подобный оттенок стали именовать более прозаично — цвет «розового дерева». На самом деле это цвет среза ствола осины, который имеет теплый апельсиново-розовый оттенок.

Украшение лифа дамского платья в области декольте горизонтально расположенными лентами и кружевами — берта — в российской моде существовало с конца 1830-х по 1860-е годы. Ее





90. Софья Александровна Волкова, ур. Саблукова. А. П. Брюллов. 1831 г. ГТГ

название происходило от женского имени, популярного в эпоху Средневековья. В европейском дамском костюме эта деталь появилась еще в XVI веке. Поэтому во времена исторических реминисценций такая отделка вновь стала актуальной.

Женские прически формировались с использованием накладных волос, булелей и локонов. С середины 1820-х годов носили высокие шиньоны, что зрительно увеличивало фигуру. Высокий бант из воощенных волос назывался «узел Аполлона» (илл. 89). Но иногда встречались варианты так называемых корон из накладных кос (илл. 90). Симметричные бандо из туго заплетенных кос напоминали европейские прически раннего Средневековья (илл. 91). Наиболее экстравагантные дамы украшали прическу «романской» повязкой *барбетт*, которая спускалась на подбородок, закрывая часть щек (илл. 92). Дамы мистической эпохе в 1830-е годы была прическа, состоящая из распущенных волос — «покаяние». Некоторая покорность, как, впрочем, и легкая небрежность в формировании образа, считались проявлением женственности в эпоху романтизма.

91. Портрет княгини Е. П. Салтыковой на балконе. К. П. Брюллов. 1833–1835 гг. ГРМ

Также модным дамским занятием в этот период можно назвать вышивание и вязание *бисером*. Романтичное увлечение многих российских аристократок было вполне в духе времени. Они изготавливали в основном круглые кошельки, сумочки с застежкой и небольшие панно (илл. 93, 94). Изучая подобные многочисленные аксессуары в музейных собраниях и частных коллекциях, можно заключить, что сюжеты вышивок чаще всего встречались восточные, готические, реже — цветочные букеты реалистического характера. Оставалась и традиционная техника этого рукоделия: шерстяным гарусом по канве вышивали портмоне, вошедшие в моду подтяжки и даже домашние туфельки. На акварельном портрете работы А. П. Брюллова можно увидеть редкое изображение мужских подтяжек, вышитых (возможно, бисером) цветочным рисунком (илл. 95).

Аксессуары мужского гардероба демонстрировали подобные примеры в большом количестве. Галстуки, шали и ткани в клетку стали модными в этот период благодаря историческому шотландскому костюму. Зимние утепленные халаты напоминали





92. Портрет графини В. А. Зубовой.
В. А. Тропинин. 1834 г. ГТГ

средневековые *упелянды* времени бургундских мод (илл. 96, 97). Приверженцы новой моды носили рединготы приталенными, как в эпоху Ренессанса, и длинными, как было принято в дамском костюме (илл. 98).

Кроме обращения к средневековой истории, новые эстетические прообразы (что было традиционно для европейского костюма) черпались в экзотических культурах. Подобную тенденцию моды пропагандировали своим внешним видом известные денди этого времени (илл. 99). Наряду с кальянами и трубками элементы восточного костюма возродились в аристократическом быту и существовали достаточно долго как ориентальная мода (илл. 100, 101).

Исторические образы мужской моды в XIX веке часто были навеяны именами литературных или драматических героев. Особой популярностью вплоть до 1850-х годов пользовалась *альмавива* — плащ широкой формы без рукавов. Ее называли иногда испанским плащом за трапециевидный силуэт, черный бархатный воротник и обычай драпировать одну полу на плече. «Тогда была мода носить испанские плащи,



93. Кошелек «Цветы».
Россия. 1820-е гг.
Из коллекции фонда
А. А. Васильева



94. Кошелек
«Попугаи». Россия.
1820-е гг. Из коллекции
фонда А. А. Васильева

и Пушкин ходил в таком плаще, закинув одну полу на плечо»²⁴.

Во времена романтизма идея обращения к различным историческим эпохам реализовывалась в организации маскарадов, которые были необычайно популярны в Европе. 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 перестали быть «замкнутым и почти тайным весельем»²⁵. Прежде всего следует вспомнить так называемые

приватные празднества в Зимнем дворце (илл. 102). В пушкинском «Дневнике» за январь 1835 года читаем, как проходил придворный маскарад в мундирах времен Павла I²⁶. «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»²⁷. Бывали и другие затеи. С. Н. Карамзина в письме к своему брату пишет, что при дворе устроен китайский балет, где егермейстер императорского двора М. Ю. Виельгорский выступал главным балетмейстером²⁸.



95. Портрет В. А. Перовского.
А. П. Брюллов. 1824 г. ГРМ

Известный по пьесе М. Ю. Лермонтова (1835 г.) Петербургский маскарад в доме Энгельгардта на углу Невского и Мойки был первым в России публичным маскарадом, посещать который могли все по входному билету.

В Москве «каждую неделю по воскресеньям, бывали вечера запросто, и съезжались иногда более ста человек, и два, три большие бала в зиму. Но из всех балов особенно были замечательны два маскарада, в 1845 и 1846 годах...»²⁹.

В Государственном Русском музее в конце 1999 года была организована камерная выставка «Балы и маскарады». Среди уникальных экспонатов представлен «Альбом в память исторического маскарада в доме московского губернатора графа Закревского, состоявшегося 9 апреля 1849 года». Подробные и качественные зарисовки свидетельствовали о том, что модели костюмированного бала в духе времени тяготели к историческим прототипам Средневековья, как западноевропейского, так и отечественного.

Анализируя итоги развития стилизаторской неоготики в costume 20–40-х годов XIX столетия, следует отметить, что в обращении к средневековому



прототипу не наблюдалось стремления к исторической документальности. Через литературные образы и мотивы архитектуры, в адаптированном виде костюм стиля «трубадур» лишь ассоциативно передавал настроение «рыцарских 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 совсем другими.

Еще одним примером стилизации рассматриваемого периода следует считать эпоху европейского Возрождения. Разновидность неоренессанса в русском прикладном искусстве и архитектуре наблюдалась значительно позже, чем

96. Модная гравюра из журнала «Modes de Paris. Petit Courrier des Dames». 1839 г. Из коллекции С. М. Ванькович

97. Портрет Семёна Николаевича Мосолова.
В. А. Тропинин. 1836 г. ГТГ



98. Портрет князя Л. П. Витгенштейна. Крюгер Франц. 1836 г. Собрание С. и Т. Подстаницких

в костюме. Уже в недрах существующего классицистического стиля в первые годы XIX века в дамском костюме можно встретить элементы моды эпохи Возрождения. Ампирные декольтированные платья стали дополнять стоячими кружевными воротниками по типу «медичи» или плочеными небольшого размера, которые назывались *фреза*.

В эпоху романтизма наблюдалось обращение к костюму позднего Ренессанса, известного как венецианский период, когда в итальянской моде утвердился идеал нового человека буржуазного склада. Характерные для того далекого периода силуэты, формы, цветовые сочетания и фактуры тканей были переняты в эпоху историзма в русском аристократическом костюме.

Под влиянием ретростиля важной чертой моды исторического романтизма было укрупнение всех составляющих деталей костюма — расширение рукавов и юбки, увеличение воротников и головных уборов. Причем горизонтальные пропорции акцентировали контраст между узкой линией талии, широким плечевым поясом (за счет объемных рукавов и глубокого декольте-лодочки) и конусообразной юбкой.



99. Лорд Байрон в албанском костюме. Томас Филипс. 1835 г. Национальная портретная галерея. Лондон. Англия



100. Портрет военного со слугой.
А. П. Брюллов. 1830 г. ГРМ

В наиболее выразительной форме подобные модели представлены в многочисленных «модных картинках» этого времени, потому что эскизные зарисовки по законам жанра выполняются всегда в несколько утрированном виде. Но убедительным подтверждением успешного внедрения новой моды являются сохранившиеся в музеях и частных коллекциях образцы одежды, многочисленная иконография, а также известные литературные источники того времени. О размере дамской талии Н. В. Гоголь пишет в «Невском проспекте»: «... 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»³⁰.

В эпоху романтического историзма удивительно схожи между собой мужской и женский силуэт костюма. Мужчины, следившие за модой, тоже носили подобие корсета (или утягивающий торсжилет), подобный покрой рукава создавал мягкую покатую линию плечевого пояса, что способствовало выявлению графического Х-образного абриса фигуры. В истории европейской моды такая идентичность силуэтов встречалась

101. Портрет князя М. А. Оболенского.
К. П. Брюллов. 1840–46 гг. ГТГ

в испанском костюме эпохи Возрождения. Во времена романтизма (по аналогии с Испанией XVI века) культ мужчины приходит на смену галантному XVIII веку, утверждавшему культ женщины. Известные элементы испанского костюма, в большей степени, чем итальянские, английские или французские, олицетворяли для современников XIX столетия эпоху Ренессанса, 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. Из разнообразных фактур наиболее предпочтительными для дамских платьев были бархатные ткани темных насыщенных цветов, символизирующих романтическое настроение (илл. 91).

Использование накладных плотных валиков, создающих колоколообразный силуэт дамской юбки, представлялось





102. Костюмированный бал в Зимнем дворце. Б. Виллевельде. 1830-е гг. ГРМ

ни чем иным, как переосмысленной идеей *вертюгадена* XVI века.

Прически дамы украшали итальянскими *фероньерками* (илл. 103) и испанскими гребнями, которые назывались *пеньетта* (илл. 104, 105). На некоторых женских портретах эпохи романтизма можно видеть редкую для того времени прическу, инспирированную итальянскими головными украшениями из плетеных узорных сеточек, которые и после эпохи Возрождения долго сохранялись у небогатых венецианок. В качестве украшений в прическу иногда вплетали ярко-красные живые цветы, а голову покрывали кружевными вуалями на испанский манер (ил. 106).

С 1830-х годов машинный способ производства ажурных изделий сделал доступным большому кругу потребителей кружевные шали: «Летние шали носят решетчатые *a jour*; они называются *a la Taligioni*»³¹. Из кружевного полотна шелковой или хлопковой нити появились также полуперчатки, которые позже стали называть «митенки».

103. Портрет певицы Марии Малибран. Неизвестный художник. 1834 г. Королевская академия музыки. Лондон





104. Портрет княгини С. А. Львовой. А. П. Брюллов. 1830-е гг. ГМПИ. Москва



105. Пенъетта. Черепаховый гребень. Первая половина XIX века. Испания. Из коллекции фонда А. А. Васильева

Подобные экстравагантные дополнения к костюму были возможны в романтическую эпоху. Как сообщала «Молва» в 1831 году: «Дама хорошего тона не может теперь даже дома обойтись без перчаток с обрезанными пальцами»³².

Веера в период раннего романтизма изготавливали небольших размеров (12–14 см) также по типу исторических образцов XVI века. Самыми распространенными материалами были кость, рог,

черепаха (илл. 107). Встречались пергаментные веера, расписные и «вырезанные под кружево», их называли «а-ля Генрих III».

В этот период в моду вошли коралловые украшения, сердолики, вставки из лавы вулкана, броши с мозаикой в оправе из золота или позолоченного серебра. В 1840-е годы появились камеи-кольца. Очень популярными были золотые цепочки «а-ля жазерен» (илл. 103). В XIX веке вообще, но особенно в период историзма, наблюдался всплеск интереса к антиквариату. 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 доминировали псевдоготические и псевдоренессансные идеалы, то в 1830-е годы появились примеры обращения к стилю барокко. Дамский силуэт копировал фасон 200-летней давности, вызывая в памяти героев А. Дюма из «Трех мушкетеров». Линия талии располагалась на естественном месте, распространились очень широкие рукава и столь же широкие плосколежащие воротники (илл. 108). В моду вошли платья с закрытой горловиной, оформленной



106. Портрет Неизвестной. К. П. Брюллов. 1832 г. ГРМ



107. Веер. Франция. 1815–20-е гг. ГМИ



108. Модная гравюра из журнала «La Mode». 1835 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Англия

большим кружевным воротником. Естественно, что такие фасоны вскоре стали называть мушкетерскими (илл. 109).

В середине 1830-х годов после торжества антикизирующей обуви вновь появились туфли на невысоких каблучках. 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 и журналы мод, и современная иконография. О расширении ассортимента дамской обуви свидетельствуют и музейные образцы, относящиеся к рассматриваемому периоду.

Прически, ювелирные украшения, отделка мехом в дамском костюме напоминали персонажей картин Ван Дейка. В городской одежде распространилась мода на «королевский» мех — в журналах мод и современной иконографии можно встретить достаточно много подобных моделей, украшенных горностаевыми вставками (илл. 110). С одной стороны, этот мех отвечал эстетике историзма, ибо ассоциировался с подбоем королевских мантий, с другой — в буржуазной среде XIX века уже не существовало запрета на горностаевый мех в городской моде. Таким образом, подсознательно многие дамы демонстрировали «королевский наряд».

109. Портрет графини Елизаветы Воронцовой. Джордж Хейтер. 1832 г. ГМИ, Москва

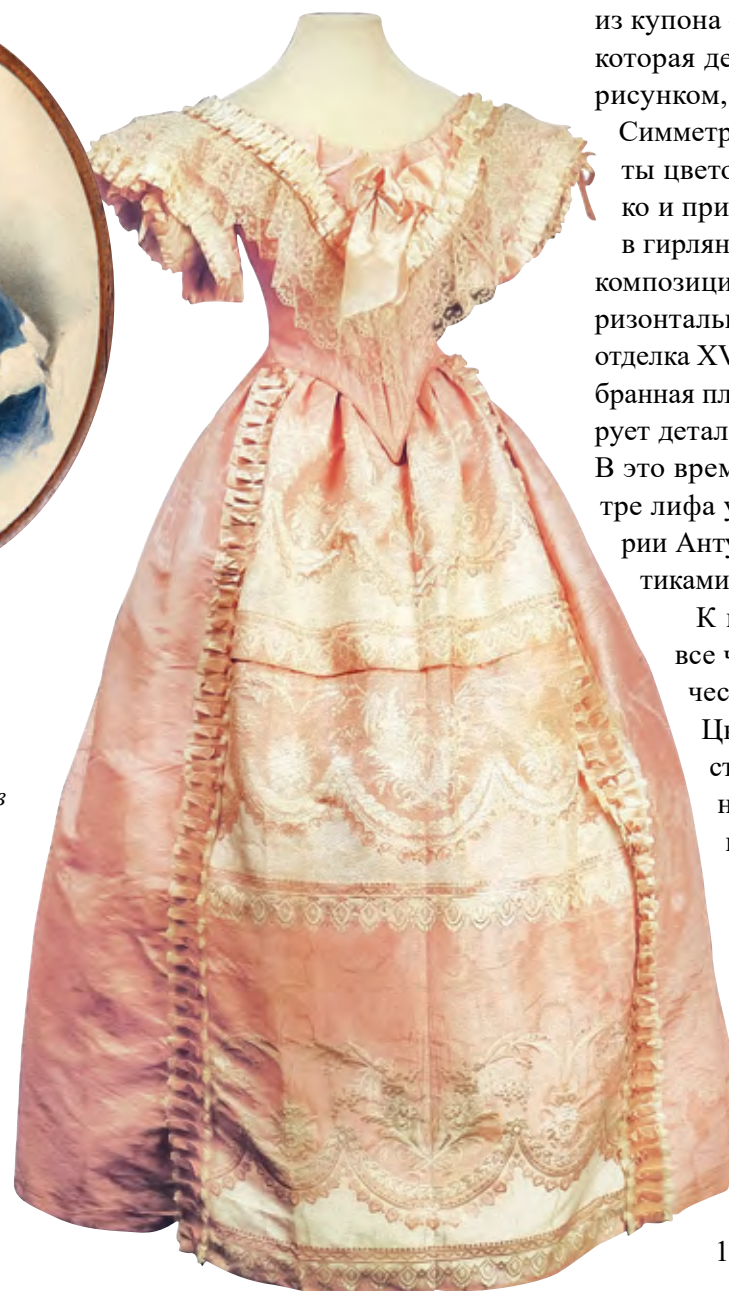
Бальные платья, тем не менее, оставались преимущественно светлыми, декольтированными и с открытыми руками. Этого требовал принятый европейский этикет, и стилистические прообразы в вечерних наряды выбирали в соответствии с назначением конкретного туалета.

Как и в эклектичной архитектуре, костюм периода романтического историзма руководствовался методом обращения к какому-то одному из исторических стилей. Примером подобного решения является модель из собрания ГИМ (илл. 111). Это платье выполнено из розового атласа в полосу; лиф открытый, на жестких косточках, завершается узким шнипом, рукав короткий, расширенный за счет использования крылышек-эпольер, двойной каскад блондовых кружев придает овальной декольте V-образную форму. Примечательно, что широкая юбка выполнена по типу традиционных двойных вариантов исторического дамского костюма — котт и роб. Выкроенная из клиньев, она имитирует распашное платье цветом и отделкой. Центральное полотнище предположительно выкроено





110. Портрет неизвестной в голубой пелерине с горностаем. П. Ф. Соколов. 1848 г. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени



111. Платье бальное. 1840 г. ГИМ

из купона — каймы основной ткани, которая декорирована жаккардовым рисунком, напоминающим кружево.

Симметрично расположенные букеты цветов и колосьев (мотив рококо и прием барокко), заключенных в гирлянды, создают трехъярусную композицию подобно кружевным горизонтальным воланам. Характерная отделка XVIII века — фалбала (присобранная плоская лента-рюш) акцентирует детали лифа и распашной юбки. В это время открытые платья в центре лифа украшали, как в эпоху Марии Антуанетты, бантами или букетиками из роз.

К концу 1830-х годов мода все чаще обращалась к историческим прототипам XVII века. Цветовая гамма дамских костюмов и фактура тканей становятся изысканнее и сложнее. Журналы мод спешили предложить новые рисунки тканей цветочных мотивов достаточно крупного раппорта. Снова в моду входят в большом количестве кружева, цветы и разнообразные рюши (илл. 112, 113).

Спустя буквально некоторое время, к началу 1840-х годов, покрой рукава

112–113. Модные гравюры из журнала «La Mode». 1836 г. Из коллекции С. М. Ванькович

полностью меняет силуэт в плечевой области лифа: узкий по форме сверху, от линии локтя он завершается небольшими кружевными воланчиками (илл. 114) или роскошными откидными ложными рукавами. Вечерние наряды, предназначенные для выезда в театр или на бал, традиционно концентрировали самые изысканные решения (илл. 115). 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), а вырез горловины — максимально низким и горизонтальным по форме. Как правило, рукава в таких моделях были небольшого размера, а открытые руки и шея украшались драгоценными парюрами. Встречались также варианты моделей, когда декольте предполагалось дополнять шемизетками, имитирующими блузку с высокой закрытой горловиной. Часто в таких моделях украшали кружевной воротник шелковыми бантами или круглыми брошами. Это придавало иной облик дамскому наряду, подчеркивало элегантный характер визитных и дневных платьев (илл. 116).





114. Портрет молодой женщины в белом платье с розовыми лентами. Д. П. Маляренко. 1846 г. ГРМ

Верхняя одежда в период 1820–1840-х годов развивалась в известных традициях ассортимента предыдущих лет. Это рединготы, спенсеры и различные трапециевидные накидки. Рединготы точно повторяли абрис нового силуэта с узкой талией, широкими рукавами и широкой юбкой (илл. 112, 113). Их особенностью оставалась центральная застежка и соответствующая ткань, дублированная подкладкой. Используемые для улицы, рединготы дополнялись отложными воротниками или съемными меховыми боа. Своеобразным решением проблемы закрытого лифа в дамских костюмах для прогулок были пелерины по типу мушкетерских — короткие, плосколежащие, зрительно расширяющие плечевой пояс и почти всегда оформленные по краю фестонами.

Как только в конце 1830-х годов вышли из моды широкие баллонообразные рукава, стали возможными расширенные на конус накидки без рукавов или с прорезями для рук. Часто они были короткими, едва достигающими до линии бедра, что соответствовало тенденции к максимальному увеличению диаметра юбки. На основе трапециевидных накидок 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. Затем эту дамскую накидку стал дополнять съемный капюшон, декорированный кисточкой — *башлык*. Следует предположить, что наши соотечественницы часто использовали старые «турецкие» шали для украшения подобных новинок.



Особенным нарядом в женской моде рассматриваемого периода были *амазонки* — платья для верховой езды с асимметричной юбкой. На протяжении всего XIX века менялись детали этого костюма в соответствии с модными тенденциями. Но традиционно покрой амазонки был обусловлен формой дамского седла, в котором посадка предполагалась на одну сторону, при

115. Модная гравюра из журнала «La Mode». 1840 г. Из коллекции С. М. Ванькович

116. Модная гравюра из журнала «Le Bon Ton». 1840 г. Из коллекции С. М. Ванькович



117. Портрет сестер Шчимаревых.
К. П. Брюллов. 1839 г. ГРМ

этом юбка должна была полностью закрывать ноги. Силуэт и цветовая гамма этих специальных нарядов соответствовали моде. Они были всегда однотонными, из шерстяной, бархатной или плотной шелковой ткани (илл. 117). Если в ранний период встречались голубые и красно-лиловые амазонки, то позже за таким костюмом утвердился темный, чаще черный цвет. Покрой лифа имел закрытую форму, украшенную сверху шейным платком на манер мужского галстука. Костюм дополнялся кожаными перчатками и головным убором, напоминающим мужской цилиндр, хотя его называли «ток» (потому что он был маленькой формы) и декорировали прозрачной вуалью. Подобные тенденции свидетельствовали о раннем влиянии мужской моды на этот специальный дамский наряд (илл. 118).

Определенный английский стиль в женский костюм внесли клетчатые ткани, ранее используемые только в мужской одежде (илл. 119, 120). Подобные заимствования не только разнообразили дамский гардероб, но некоторым образом повлияли на формирование новых вкусов и увлечений. Наиболее эмансипированные женщины



118. Портрет
А. К. Воронцовой-
Дашковой.
В. И. Гау. 1840-е гг.
Музей В. А. Троицина
и московских
художников его времени



119. Модная гравюра
из журнала «Le
Bon Ton». 1840 г.
Из коллекции
С. М. Ванькович

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. Как замечает известный знаток отечественной культуры Ю. М. Лотман, «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 отсюда

переходит в жизнь»³³. 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.



120. Женское платье визитное с накидкой. 1840-е гг. ГИМ

Сюртук почти вытесняется фраком, покроем и силуэтом 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 и высоким воротником на стойке и длина фрака перекрывала колени, 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 линия талии стала естественного объема, но в пропорции несколько заниженная. Плечевой пояс приобрел более покатую форму, а рукав стал небольшим и узким (илл. 121).

Законодатель мужских мод эпохи романтизма, «глава» лондонских денди Джордж Браммелл был известен и весьма популярен в России. Он ввел в моду мужские длинные брюки, новые фасоны жилетов и разновидности галстуков, которые стали основным аксессуаром романтического героя. В 1829 году была выпущена книга «Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстух». Она стала необходимым руководством для российских щеголей и франтов. Названия галстуков вполне в духе времени:



121. Модная гравюра из журнала «Le Bon Ton». 1841 г. Из коллекции С. М. Ванькович

«трагический», «по-байроновски», «Вальтер Скотт». Малейшему изменению оттенка галстука соответствовала уже другая форма, способ завязывания и назначения, что свидетельствовало о важной роли этого декоративного элемента в относительно строгом мужском костюме эпохи романтизма.

Уже с 1820-х годов в России стали носить длинные мужские брюки-пantalоны (илл. 95, 98). Это было ново и непривычно после того, как несколько столетий мужчины носили штаны короткой длины, не всегда достигающей до линии колена. «В числе многих революций



122. Модная гравюра из журнала «Le Follet Courrier des Salons». 1836 г. Из коллекции С. М. Ванькович

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. — Прим. авт.) 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»³⁴. В зависимости от тенденций моды конкретного



123. Портрет Хлюстина. П. Ф. Соколов. 1835 г. ГМП, Москва

периода объем, детали, ширина внизу неоднократно менялись, но следовало признать их повсеместную популярность в мужском костюме. Первоначально панталоны были очень узкими и короткими, их заправляли в сапоги или носили с башмаками. Затем в 1820-е годы они достигли щиколотки и перекрывали обувь, закрепляясь

под каблуком так называемыми штрипками. В 1830-е годы в России уже встречались клетчатые панталоны как знак увлечения историческими романами В. Скотта (илл. 122). И. И. Панаев приписывает себе внедрение в российскую моду клетчатых брюк и в мемуарах дает живую оценку окружающих на это нововведение³⁵.

Несмотря на то что европейские журналы мод постоянно предлагали шотландский характер орнамента, тем не менее в аристократическом отечественном костюме клетчатые ткани использовались весьма ограниченно, чаще это были аксессуары — галстуки, кашне и пледы (илл. 123).

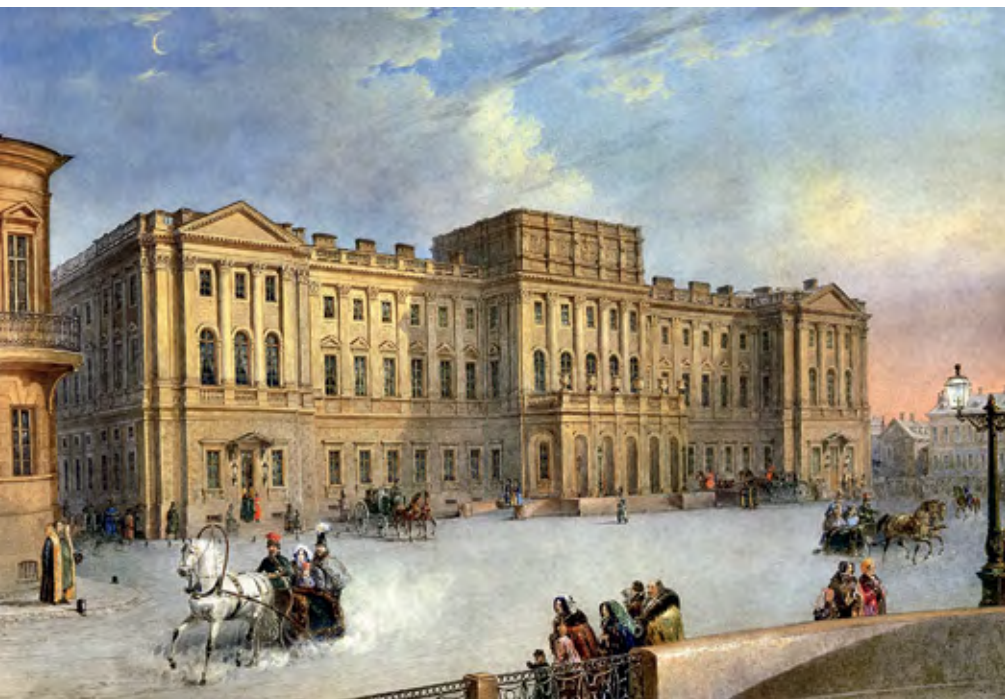
Ассортимент верхней мужской одежды в период 1820–1840-х годов также претерпевал определенные изменения. В пропорциональном отношении укорачивалась длина изделий и уменьшался их объем. Силуэт постепенно становился полуприлегающим, корсеты и шнурованные жилеты выходили из моды. Многочисленные сюртуки, перекрывающие линию колена, традиционные шинели с пелериной и даже двубортные плащи с отложным воротником. Цветовая гамма темных оттенков — оливковый, коричневый, серый и синий. Головными уборами являлись только черные цилиндры с небольшими загнутыми полями (илл. 124).

124. Портрет петербургского почт-директора К. Я. Булгакова. В. И. Брюски. 1830 г. ГРМ

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, орнамент жилетов «иерусалимская мостовая», испанские бакенбарды или шляпы *боливар*.

Романтические тенденции в 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 английское влияние и вместе с ним — 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 небольшой степени этому способствовала эволюция форменного и военного костюма, которая раньше проходила этапы утверждения практических и функциональных элементов в мужской моде.





125. Мариинский дворец (арх. А. И. Штакеншнейдер, 1839–1844 гг.). В. С. Садовников 1847 г. ГЭ

Аналогичные явления в это время прослеживались и в архитектуре. Не останавливаясь подробно на их характеристике, следует отметить в творчестве зодчих стремление выполнить каждый фасад в каком-то определенном «историческом вкусе» и, соответственно, создать чистый «стильный» интерьер. Эта тенденция была относительно последовательно реализована в постройках дворцов и некоторых особняков аристократии (илл. 125–127). Ретроспективно воспроизводимые стили — неоготика, неоренессанс,

необарокко, неорококо — в отдельных жилых интерьерах были ярким, но достаточно редким явлением в формировании внутреннего планировочного пространства 30–40-х годов XIX столетия.

В это время начала складываться система жилого интерьера, предназначенного для повседневной эксплуатации. Изменение бытовой атмосферы, введение понятий уюта и удобства влияло на планировку жилого дома. Одним из характерных признаков новой структуры был отказ от применения анфиладной системы. Она уступала место более скромным, но и более удобным планировочным решениям. Однако в формировании внутренней архитектурной среды еще долгое время продолжала существовать классицистическая схема. В 1830–1840-е годы она получила новые черты в условиях иных принципов и приемов решения интерьеров. Между помещениями сохранялось функциональное взаимодействие. Пространственная связь иногда существовала, но она задавалась единым планировочным характером здания и оставалась между отдельными группами интерьеров.

В связи с отходом от прежних приемов формирования 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 иногда архитекторами старый композиционно-планировочный прием оказался вовлеченным в новые принципы решения интерьера.

Еще во времена расцвета классицистической архитектуры постепенно начинали избавляться от анфилад, закладывая дверные проемы, закрывая двери или заставляя их мебелью для изоляции помещений (илл. 128, 129). Позже, исходя из практических целей, пространство комнаты разделяли перегородкой. Обычно таким простым способом решали интерьеры детских и девичьих комнат.

Результатом рационального подхода к решению внутреннего архитектурного пространства являлась дифференциация назначения отдельных видов комнат, связанных с удовлетворением требований гигиены. Такое явление в условиях нового времени было закономерным.

При проектировании и строительстве домов частных владельцев особенно весомыми оказывались формирующиеся тогда новые представления о комфорте и индивидуальные запросы заказчиков,



126. Вид здания Нового Эрмитажа с юго-востока (арх. Л. Кленце, 1842–1851 гг.). В. С. Садовников 1851 г. ГЭ

касающиеся как утилитарной, так и эстетической стороны построек. В архитектуре этих зданий, в их планировочных и художественных решениях очень ярко и последовательно воплотились особенности творческого метода ведущих петербургских архитекторов: 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, зодчие разработали



127. Гостилицы.
Вид на дворец
(арх. А. И. Штакен-
штейндер, 1840-е гг.)
В. С. Садовников. 1857 г.
ГРМ

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

«В эпоху развития капитализма новый органический и единый стиль сложиться не мог, акцент все более и более падал на технический прогресс, вставляли новые строительные задачи, перевешивала утилитарная сторона, складывались вкусы новых слоев общества, новые возможности устройства и комфорта жилища. При этом естественное стремление к красоте, воспитанное всем предшествующим развитием

архитектуры, еще не могло допускать мысли о возможности создать прекрасное произведение зодчества без соответствующей декорировки. Это сложившееся представление о необходимости украсить, декорировать, «прикладывать» искусство привело к эклектичному методу, и даже единый термин «прикладное» искусство сложился именно в это время»³⁶.

Принципиально иной становится и система убранства интерьеров, их предметно-художественного мира (илл. 130). Появляются различные руководства по оформлению комнат и их обстановки³⁷. Предлагается, к примеру, отделять «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»³⁸.

Перемены в характере формирования предметной среды этого времени, отразившие глубокие сдвиги в мировоззрении, сопровождались принципиальным пересмотром эстетических позиций. Своеобразно понимаемая роскошь наряду со стремлением к буржуазной камерности усиливали декоративную насыщенность интерьеров (илл. 131). Архитектурные детали, превратившись в чистое украшение, покрывали

128. Интерьер дворянской гостиной в доме Рибопьер в Петербурге.
Неизвестный художник. 1830-е гг. ГИМ

129. Интерьер мужской комнаты.
С. Толстой. 1853 г. (?) Smithsonian Design Museum. Нью-Йорк. США

не только стены и потолки, но и предметы мебели, часы, светильники.

В стилизованном варианте подобный декор встречался и в отделке дамского костюма этого периода. С 1820-х по 1840-е годы в привилегированном русском костюме 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 историческому костюму





130. Интерьер гостиной. Незвестный художник. 1840-е гг. ГИМ

131. Гостиная Пашиковой в доме Норова на Большой Конюшенной улице в Санкт-Петербурге. Л. О. Премацци. 1847 г. ГЭ

конкретного периода, копируя детали одежды и дополнения близко к оригиналу. Источниками заимствований и знаний материальной культуры прошлого служили произведения изобразительного и прикладного искусства, литературные памятники.

С другой стороны, именно в период 1820–1840-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 социальной, 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, их постоянном дистанцировании от строгого стилистического единства, присущего прошлой эпохе, и освоении ими нового творческого метода уже на ином уровне.

Причем так же, как и в архитектуре, композиционное решение костюма, выбор материалов, технология изготовления ни в коей мере не передавали содержания конкретного исторического прототипа. Это было другое время, иные возможности, новые идеалы. В искусстве костюма эпоха романтического историзма убедительно

продемонстрировала стилистическую общность всех процессов, происходивших в контексте определенной художественной среды, причем достаточно отчетливо наблюдалось, что зарождение новых художественных признаков в костюме обычно несколько опережало их становление в архитектуре.

Примечания

- ¹ Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 1978. С. 322.
- ² Пыляев М. И. Старый Петербург. Репринтное воспроизведение с издания А. С. Суворина. М., 1990. С. 443.
- ³ Цит. по кн.: Мерцалова М. Н. История костюма. М., 1972. С. 145.
- ⁴ «Московский телеграф» 1829, № 6. С. 219.
- ⁵ «Московский телеграф» 1828, № 3. С. 457.
- ⁶ «Московский телеграф» 1826, № 19. С. 143–144.
- ⁷ Цит. по кн.: Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979. С. 11.
- ⁸ Пыляев М. И. Указ. соч. С. 455.
- ⁹ Пыляев М. И. Указ. соч. С. 458.
- ¹⁰ Вигель Ф. Ф. Записки. В 2-х т. Т. 2. М., 1928. С. 21.
- ¹¹ И. П. Аргунов Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784. ГТГ.
- ¹² 27 февраля 1834 года было утверждено «Описание дамских нарядов для приезда в торжественные дни к высочайшему двору». Такие наряды вводились впервые, их фасоны были строго регламентированы. Женский костюм «... 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 г. 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». (Шепелев Л. Е. Чиновный мир России: XVIII — начало XX в. СПб., 1999. С. 430).

¹³ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853–1855. (Перевод Е. В. Герье. Вступ. статья и примечания С. В. Бахрушина. Под ред. С. В. Бахрушина и М. Я. Цявловского). М., 1990. С. 99.

¹⁴ Свербеев Д. Н. Записки. В 2-х т. Т. 1. СПб., 1899. С. 520.

¹⁵ Фет А. А. Мои воспоминания, М., 1983, С. 324.

¹⁶ Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.: опыт энциклопедии / Под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. М., 1995. С. 273.

¹⁷ Цит по кн.: Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. Л., 1984. С. 117.

¹⁸ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. Полн. собр. соч.: В 10 -ти т. Т. 8. М., 1952. С. 66.

¹⁹ Бенуа А., Лансере Е. Дворцовое строительство императора Николая I. «Старые годы». 1913, № 7–9. С. 174.

²¹ Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 24.

²² Там же. С. 24–25.

²³ «Московский телеграф», 1827, № 6. С. 103.

²⁴ Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997. С. 257.

²⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 101.

²⁶ А. С. Пушкин. Дневник. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 8. М.-Л., 1949. С. 62

²⁷ Гордин А. М. Пушкинский Петербург. Альбом. Л., 1991. С. 79.

²⁸ Там же.

²⁹ Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 140.

³⁰ Цит. по кн.: Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. М., 1967. С. 133

³¹ «Молва», 1832, № 50. С. 236.

³² «Молва». 1831, № 33. С. 111.

³³ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 344.

³⁴ Цит. по кн.: Буровик К. А. Красная книга вещей. М., 1996. С. 40.

³⁵ «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 выше 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». (Пыляев И. И. Литературные воспоминания. СПб., 1888. С. 36.).

³⁶ Соколова Т., Орлова К. Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Л., 1973. С. 22.

³⁷ Шредер К. Х. Новые комнатные декорации или рисунки изящно отделанных комнат. СПб., 1850; Шредер К. Х. Мебельный магазин. Различная мебель во всех стилях. СПб., 1858.

³⁸ Цит. по кн.: Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Указ. соч. С. 155.

ГЛАВА III

Эпоха
эkleктичного
воссоздания
стилей в костюме
(1850–1890-е гг.)



Начало нового периода в русской культуре второй половины XIX века было ознаменовано проведением ряда реформ и наивысшим общественным подъемом. Искусство, художественная критика, теоретическая мысль этого времени оказались пронизаны пафосом демократических преобразований. Жизнь была охвачена жадной перемен, деятельности и обновления.

Растущий капитализм утвердил новую личность — буржуа — с иными жизненными идеалами, вкусами и запросами, где претензии на комфортабельную среду и роскошную жизнь, а также их реализация определялись материальным положением. На смену аристократической дворянской культуре с ее элитарностью пришла новая буржуазно-демократическая культура. Она отличалась редкостной гибкостью и универсализмом. Все это заметно изменило характер искусства и материальной культуры. 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.

Обращение в костюме к художественному наследию «всех стилей» уже имело определенный опыт периода романтического историзма, что существенно повлияло на эволюцию костюма середины и второй половины XIX столетия. Пришедший вместе с романтизмом историзм мышления сделал возможным признание одновременно разных идеалов красоты, существовавших в искусстве. Из сопоставления различных культур и эпох сформировалось представление о многообразии путей развития и возможности выбора.

В архитектуре также обращение к приемам и мотивам исторических стилей определялось принципом «умного выбора». Разнообразные особняки аристократии и новых буржуа с фасадами в европейских стилях, православные культовые постройки в «неорусском» вкусе, загородные «готические» и «помпейские» дворцы появились в это время в большом количестве. Архитекторы середины XIX века выбирали для фасада тот стиливый прототип, который бы соответствовал функции данного здания и запросам заказчика. Но достичь стиливого единства «пользы, прочности и красоты» часто не представлялось возможным.

Если для предыдущего периода 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. «В этом современникам виделся поиск новых средств эстетической выразительности — еще не испробованных и поэтому особенно привлекательных своей новизной»¹.

В середине XIX века стал складываться новый тип городского жилого дома — особняк «делового человека». Характерной особенностью таких зданий являлся довольно развитый комплекс помещений, предназначенных для работы хозяина и его сотрудников. Присутствие в особняке одновременно «дворцовой» роскоши и «буржуазной» рациональности характеризовало такой тип зданий как знаменательное явление того времени. Этот процесс завершился во второй половине XIX столетия перерождением городского дворянского особняка в буржуазный. К этому же времени заканчивается формирование индивидуальных квартир в доходных домах, которые занимали широкие слои интеллигенции, чиновничества, мещан и торговцев. Основным типом жилой единицы в крупных российских городах этого периода стала квартира

в доходном доме. Хотя долгое время сохранялись отдельные жилые дома и роскошные особняки.

Структура богатой квартиры в доходном доме возникла на основе планировочной схемы особняка, сохранившей характерное разделение на бытовую и парадную части. Если в прошлые десятилетия внутренняя среда жилых зданий была во многом подчинена внешней выразительности фасадов, то в доходных домах второй половины XIX века эти качества уступили место иным принципам. Доходный дом постепенно приобретал особый облик, определяемый новыми закономерностями его внутренней структуры: максимальным числом этажей и квартир, наличием парадного и черных ходов и т. д.

На этом этапе развития жилого интерьера появилась разностильность в оформлении отдельных помещений, разрушая прежнюю «стилистическую целостность». В отделке преобладала темная колористическая гамма. Мебель, осветительные приборы, предметы внутреннего убранства теряли архитектурную связь с планировкой интерьера и существовали самостоятельно. Увеличение их количества создавало ситуацию, когда архитектурное пространство оказывалось во власти окружающих предметов. В отделке стен и потолков сочетались странным образом богатая



132. За чайным столом.
А. Я. Волосков. 1851 г.
ГРМ



133. Зимний сад императрицы Александры Федоровны в Зимнем дворце. К. А. Ухтомский. 1850-е гг. ГЭ

роспись и скромная окраска; бумажные обои и рельефная лепнина; стены, задрапированные тканью, и стройные классицистические колонны, увитые зеленью. В особняках и городских квартирах комнаты украшали различными жардиньерками и трельяжными сетками с вьющимися растениями (илл. 132).

Специфика жилого интерьера этого периода 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.

В богатых квартирах доходных домов наблюдался типично «вещевой» интерьер с тем лишь отличием от аристократических особняков, что количество предметов увеличивалось пропорционально повышающемуся материальному состоянию владельца.

Не были исключением и дворцовые интерьеры (илл. 133–135). На стенах

134. Кабинет в Зимнем дворце. Л. О. Премацци. 1864 г. ГЭ

135. Гостиная с «амурами» в Зимнем дворце. Э. П. Гау. 1868 г. ГЭ

традиционно располагались произведения живописи, но к середине прошлого столетия их количество постепенно увеличилось, и в жилых комнатах стены часто заполняли рядами картин в рамках разных размеров и форм. В отделке полов в основном отдавалось предпочтение коврам с ярким цветочным орнаментом, причем добротный классицистический паркет часто без сожаления закрывался мягким ворсовым покрытием. «Дворцовый» тип интерьера аристократии распадался изнутри, с переосмысления архитектурно-пространственной системы в целом. К этому времени даже в дворцовых зданиях образовались фрагменты пространственных решений, скорее соответствующих типу буржуазного особняка, виллы или богатой квартиры доходного дома (илл. 136). Необычайно популярными оставались так называемые ориентальные помещения — диванные, курительные и ванные комнаты, их оформляли в мавританском стиле (илл. 137, 138).

Изменения, происходившие в области предметного мира, были непосредственно связаны со стремительным развитием





136. Овальная комната на третьем этаже Центрального корпуса. Э. П. Гау. 1879 г. ГМЗ «Гатчина»

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. Начиная с 1829 года (открытие в Петербурге Всенародной выставки российских изделий) эти процессы с каждым последующим десятилетием все более ускорялись².

В России выставки отечественной промышленности регулярно устраивались поочередно — в Петербурге,

Москве и Варшаве³. Сравнивая две выставки 1829 и 1849 годов, автор в «Отечественных записках» пишет: «Ровно двадцать лет прошло с того времени. В двадцать лет возникло много совершенно новых отраслей мануфактурной промышленности, и существовавшие тогда усовершенствовались неизмеримо»⁴.

Выставка 1849 года продемонстрировала определенные успехи российской текстильной промышленности. На ней экспонировались шелковые ткани Кондрашева, Рошфора, Ефимова, Локтева, Фомичевых, Вейнерга, Будахова и других фабрикантов⁵.

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 сырья⁶. 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 станки⁷.

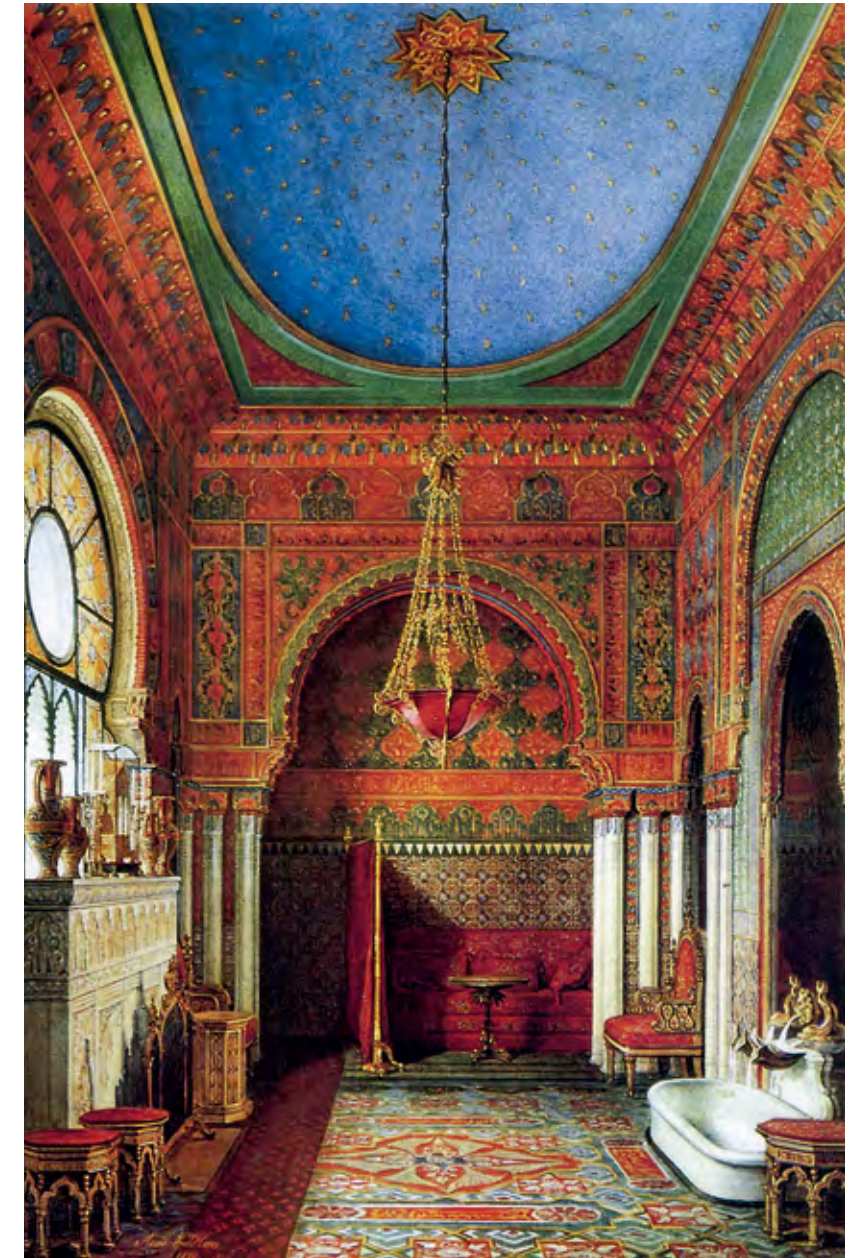
Подобная ситуация наблюдалась и в других областях художественной промышленности. К концу 80-х годов XIX столетия завершается монополизация стекольной и фарфоровой

137. Ванная в мавританском стиле в Зимнем дворце. Э. П. Гау. 1870 г. ГЭ

промышленности. Почти все заводы объединились под общим административным и художественным руководством. Крупные предприятия семьи Кузнецовых подчинили 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. Простота и конструктивность гнутой «тонеттовской» мебели в середине столетия привлекала отечественных производителей. 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 наличие ее в интерьерах различных социальных групп.

На формирование российской моды во всех ее проявлениях, несомненно, влияли Всемирные выставки второй половины XIX столетия. Эпохальными с точки зрения историзма были выставки 1862 года в Лондоне и 1867 года





138. Турецкая комната в Екатерининском дворце Царского Села. Э. П. Гау. 1861 г. ГЭ

139. Настольные часы 2-е рококо Россия. Середина XIX века. ГЭ



в Париже. Вариант «прочтения» стилистических особенностей экспонатов парижской выставки встречаем в отзывах современников: «А между тем, куда ни обратишься, всюду встречаешь одни компиляции мотивов, давно исполнивших свою карьеру»⁸. Погружением в исторические реминисценции объясняли страсть к приобретению и накоплению многочисленных предметов

роскоши, наполнявших жилые интерьеры этого времени.

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.



Новым приемам планировочно-пространственных решений архитектуры предшествовали значительные стиливые изменения в формировании внутреннего убранства интерьера. Предметы прикладного искусства создавались также с ориентацией на исторические стили прошлого (ил. 139).

Очевидность такого взаимовлияния предметных форм на архитектурно-

пространственные решения интерьера подтверждает иконография того времени — бесспорный документ эпохи.

К 1870-м годам окончательно сложилась характерная эклектичная система жилого интерьера без признаков единства, с возможностью бесконечного количественного разрастания (илл. 141). Готические ширмы и разностильная мебель для сидения, несогласованный

140. Интерьер усадьбы «Знаменская» графа Д. А. Толстого. Неизвестный художник. 1870–1880-е гг. ГИМ

по рисунку и фактуре текстиль для окон и дверей, бахрома, гобелен и штоф, бумажные обои и обилие цветов создавали требуемое эклектичное разнообразие. Постоянное применение различных стилистических прототипов и их бессистемное смешение в конце концов привели к появлению безликого жилого интерьера. Казалось бы, формирование внутренней художественной среды должно претерпевать влияние окружающего «бесстилья», но именно в предметном мире интерьера постепенно развивались и утверждались примеры принципиально нового направления в развитии прикладных искусств.

Различные направления стилевых поисков формировали совершенно другое отношение к наследию прошлого. В 80–90-е годы XIX века многие мастера прикладного искусства от копирования переходят к основательному изучению техники, принципов формообразования и декоративного оформления подлинных исторических образцов.

Потребность в наиболее полном осознании той или иной эпохи во всех ее нюансах проявилась также в сценической деятельности, особенно в подготовке костюмов к историческим постановкам. «Вопрос с костюмами в то время обстоял так же плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей,

тканей, книг. В костюмерных магазинах существовало три стиля: «Фауста», «Гугенотов» и «Мольера», если не считать нашего, национального, боярского», — вспоминал К. С. Станиславский⁹.

Например, костюм допетровского времени в XIX веке представлялся далеким от оригинального исторического прототипа, его единственными хранителями были крестьяне. Поэтому так понятен и объясним в это время интерес к отечественной этнографии, археологии и истории русской материальной культуры.

Прогрессивная эстетическая программа данного периода заключалась в возрождении народного искусства, которое объединяло в предметах повседневного быта прекрасное и полезное. В. В. Стасов не только зачислил прикладные искусства в разряд самостоятельных, но именно в их подъеме видел расцвет искусства как такового¹⁰. Непосредственное влияние на практику прикладного искусства имели вышедшие работы В. В. Стасова о русских тканях, орнаментах, вышивках.

Таким образом, в декоративно-прикладном искусстве 1850–1890-х годов поиски нового эстетического идеала намечались в двух направлениях: ретроспективном и рационалистическом. На представление о прекрасном ощутимо влиял романтический историзм.

141. Портрет великой княгини Марии Александровны. К. Робертсон. 1850 г. ГЭ

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 на женский костюм. Безусловно, роль монархов в этой области была весьма ощутима, но появление неостилей, как замечает М. Н. Мерцалова, имело более глубокие корни.

Блеск и величие европейских дворов прошлых эпох были эталоном для подражания новой буржуазии. Особенно привлекательными в ностальгической моде 50-х годов XIX столетия стали XVII–XVIII века, хранившие память о роскоши французского дворянства (илл. 141, 142). Неслучайно неостили этого периода назывались именами Людовика XIV (барокко), Людовика XV (рококо). В костюме особенно часто детали или отделки хранили память о монархах: «...встречали дам, у которых волосы были зачесаны наперед





142. Портрет княгини Римской-Корсаковой. Ф. К. Винтерхальтер. 1864 г. Музей Орсе. Париж. Франция

и приподняты кверху буфою a la Marie-Stuart и a la Pompadour. В этих атласных платьях и прическах красавицы решительно напоминали блестящих маркиз времени Людовика XV. Им недоставало только пудры и фривольного кокетства, чтобы вполне походить на своих прабабушек»¹¹.

Источником изучения исторического костюма являлись, как правило, произведения живописи и — опосредованно — модные исторические романы. Предполагалось, что не только светские дамы были знакомы с романтической литературой, но и портнихи, исполнявшие непосредственно для них новые модели. 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»¹². Подобное отношение к исполнителям костюма в середине XIX века свидетельствовало о возросшей роли профессии дамского портного и его непосредственном влиянии на развитие модных тенденций

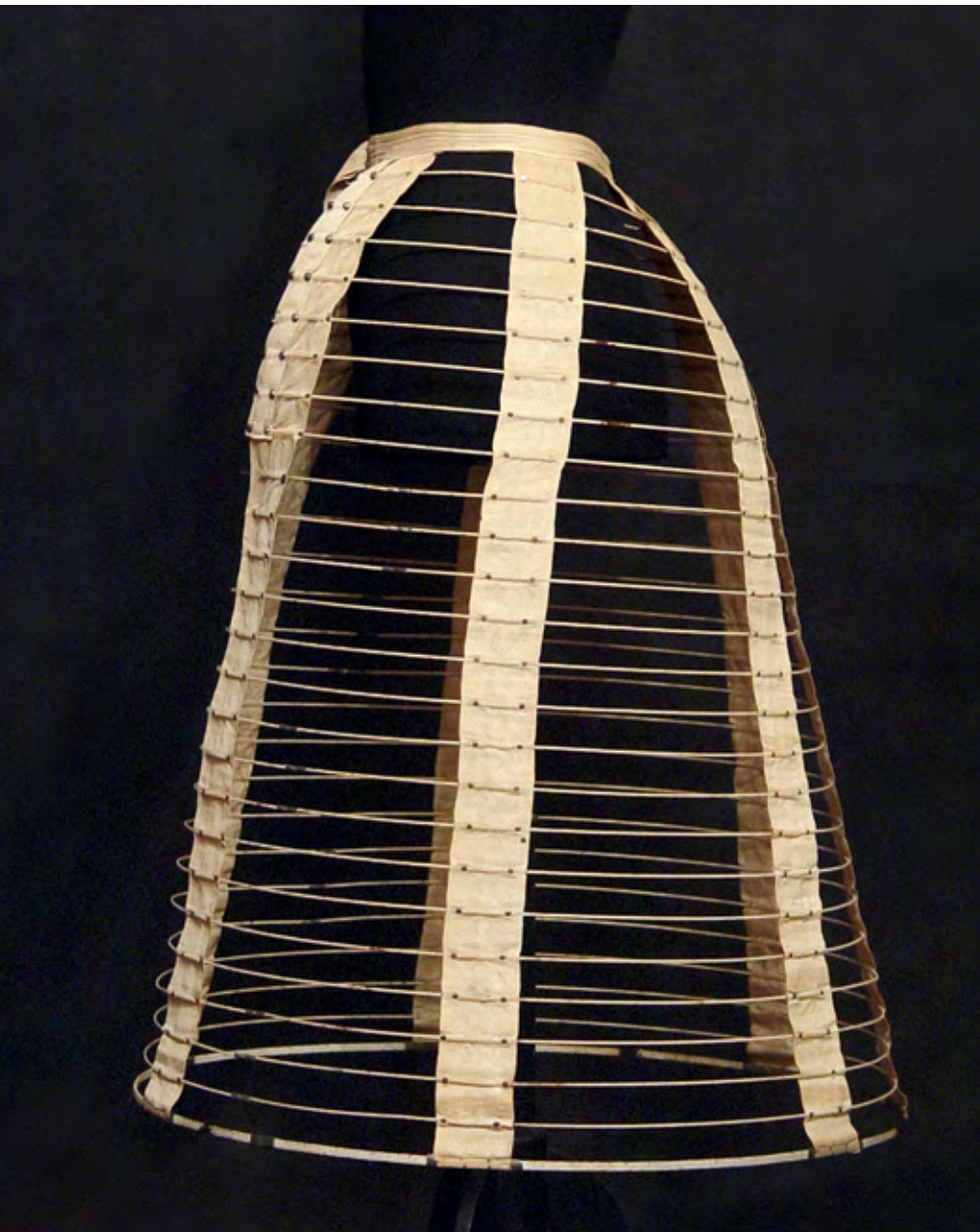


143–144. Корсет из шелкового муара, середина 1850-х гг. Коллекция Антона Приймака. СПб.

в костюме. Во второй половине XIX столетия в Европе создавались первые салоны мод, и имена известных дамских портных дополнялись французским *Le grand couturier*.

Отличительной чертой 50–60-х годов XIX века в дамском костюме стал каркасный силуэт — лиф, затянутый в жесткий корсет (илл. 143, 144), и очень широкая юбка на кринолине, который был изобретен, а вернее, поэтапно возвращен из эпохи Ренессанса. В поисках альтернативы большому количеству нижних юбок в 1840-е гг. были предприняты робкие попытки создания

нижней юбки из льняной ткани, простеганной для формоустойчивости конским волосом. Затем Чарльз Фредерик Ворт, родоначальник парижской модной индустрии, использовал металлические обручи, соединенные по вертикали кожаной лентой, и эта каркасная конструкция стала называться *кринолин* (илл. 145). Благодаря такому нововведению в середине XIX столетия (как и сто лет назад — в 1750-е гг.) ширина юбки внизу достигала максимальных размеров. В ее декоративном оформлении ясно прослеживалось подражание XVIII веку (илл. 146, 147). Кринолины в России



145. Кринолин-клетка на металлических обручах, середина 1850-х гг. Коллекция Антона Приймака. СПб.

были популярны повсеместно. Интересным представляется замечание по этому поводу классика французской литературы, посетившего в 1861 году по пути в Нижний Новгород русские провинциальные города: «Такие же широкие, как на Итальянском бульваре, кринолины выглядели роскошно, и девочки в коротеньких пышных платьицах, похожих на костюмы танцовщиц времен Людовика XIV в форме перехваченного бочонка, шли на четыре шага позади своих матерей, так как ширина юбок не позволяла приблизиться на меньшее расстояние»¹³.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится модель дамского платья, датируемая 1860-ми годами (илл. 148). Хотя по цвету и качеству здесь использовалась соответствующая ткань, лиф и юбка оказались выполнены в разных стилях. Сложной конфигурации юбка на кринолине состоит из основной детали длиной в пол с небольшим шлейфом и отделана по линии низа плисированным воланом. Вторым ярусом является короткая впереди и длинная по спинке юбка из фая с бархатным растительным узором «под кружево»,



146. Модная гравюра из журнала «Magasin des Demoiselles». 1855 г. Из коллекции С. М. Ванькович



147. Модная гравюра из журнала «Le Mode Illustree». 1858-е гг. Из коллекции С. М. Ванькович



148. Платье (возможно, обеденное), состоящее из лифа, тюника и юбки. Вторая половина 1860-х гг. ГЭ



149. Платье визитное. Середина XIX века. ГИМ

имитирующая самый популярный покрой XVIII века — платье «полонез» с тремя симметричными подборами. Атласные розетки, выполненные в манере рококо, подчеркивают исторический характер прототипа юбки. При этом конструктивное решение облегчающего лифа на корсете с центральной застежкой воспринимается как жакет с втачным рукавом строгой формы, отделанный в области плеча атласной бейкой с пуговицей, которая больше напоминает спортивную деталь и не соответствует общему романтическому строю костюма.

Сочетание разных направлений и стилистических прообразов было характерной чертой моды в дамском 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. Достаточно сравнить модели дамских платьев с предметами прикладного искусства соответствующего времени, становится очевидным, что все эти произведения созданы под влиянием известных стилей прошлого.

Платье на широком кринолине, датируемое серединой XIX века, выполнено из ткани, которая сочетает в себе рокайльный цветочный орнамент,



150. Модная гравюра из журнала «Le Moniteur de la Mode». 1858 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

шотландскую клетку и бахромку (илл. 149). Соединяя в одной модели различные исторические стили и тенденции, дамская мода все чаще начала менять ориентиры и направления, демонстрируя наступление эклектичной эпохи. В немалой степени 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 (илл. 146, 150). Такая мода отвечала задачам текстильных мануфактур, которые, благодаря ее повсеместному распространению, получали хорошие прибыли от продажи тканей.

На фотографиях этого периода в музейных и частных собраниях можно встретить большое количество моделей на кринолинах, что является доказательством тому, насколько популярны были эти каркасные конструкции.

Научные достижения в области химии спешили сказаться в производстве и отделке новых материалов. С появлением в 1851 году анилиновых красителей резко 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 брокатей прошлых веков, боярские золотные парчи, узоры рококо или экзотические персидские мотивы. Подобные подражания старинным тканям были экономически выгодны и, естественно, не воссоздавали их оригинального технологического процесса. Имитация ограничивалась, как правило, подобием рисунков, ритмом раппорта и определенным цветовым решением. Поэтому столь популярной становится такая отделка тканей, как печать узоров или набойка.

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»¹⁴.

Традиционно в России набойка была высокого качества, что позволяло выпускать тонкие ситцы, по внешнему виду напоминающие шелковые полотна. «В 80-х гг. впервые на фабрике Гюбнера

151. Портрет мальчика в красной рубашке. Неизвестный художник. 1830-е гг. ГРМ

появились ситцы «омбре» — имитация тонких шелковых тканей с цветочными и растительными орнаментами иногда нежных расплывчатых тонов»¹⁵.

Во второй половине XIX века с активным внедрением в текстильную промышленность механических методов изменился процесс производства тканей, усовершенствовался ассортимент и возросло их количество. Выпуск разнообразных тканей стимулировал расширение количества предметов и назначения одежды.

Из верхнего ассортимента большое распространение в дамском костюме по-прежнему имели трапециевидные накидки (силуэт платья традиционно диктовал подобную форму этой одежды). Но изменился их декор и, соответственно, название. 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.





152. Портрет семьи Лесниковых.
С. К. Зарянко. 1852 г. ГЭ

Новые формы пальто, встречавшиеся первоначально в мужском костюме, также запечатали имена исторических прототипов: «талъони», «ольстер», «честерфилд».

После исчезновения кринолина во второй половине 1860-х гг. в дамском костюме стали использоваться все варианты верхней одежды полуприлегающего силуэта. Летнее пальто «помпадур», длиннополое приталенное — «петр великий», из светлых тканей с широкими рукавами — «лалла рук». Это разнообразило женский гардероб и постепенно приближало его к более функциональному и практичному ассортименту.

Несмотря на тот факт, что моду развивали и внедряли во второй половине XIX века не только и не столько вкусы европейских монархов, придворный этикет в аристократической среде строго чтили и соблюдали.

В середине XIX века и во второй его половине в придворном костюме не перестает быть актуальной тема боярского платья Московской Руси. «Еще в 1850-е гг. изучался вопрос об установлении нового вида придворных мундиров в русском «старинном вкусе», но эта идея не была реализована¹⁶.

В начале XX века к ней вернулись снова. А. А. Мосолов рассказывает в своих мемуарах, что при дворе «носились... с грандиозной мыслью об уничтожении современных придворных мундиров с заменой их боярскими костюмами московской эпохи»¹⁷.

Народный костюм, как источник вдохновения, можно было видеть не только в деревнях, его носили в городе. В обеспеченных российских семьях было принято одевать детей в неорусском стиле (илл. 151). Как и в других европейских странах, в дворянских домах России считалось хорошим тоном держать в доме кормилицу в старинном костюме (илл. 152). Французский писатель и путешественник Теофиль Готье в характерном стиле романтиков по этому поводу замечает: «Можно подумать, что цивилизация, с развитием которой исчезает национальный колорит, стремится оставить своим детям хотя бы память о нем. Вот и приводят к детям женщину из деревенской глуши в старинном национальном костюме. Она являет собой как бы образ матери-родины»¹⁸.

Еще более убедительным доказательством обращения к национальной теме в костюме привилегированных сословий были маскарадные наряды второй половины XIX века. Интересно описание подобного костюмированного бала, данного 25 января 1883 года

в Петербурге во дворце великого князя Владимира Александровича: «...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 дяками, кравчими, сокольничими, ловчими, рындами, конными и пешими жильцами (времени Иоанна IV), варягами, печенегам, запорожцами, казаками: явился думный дяк с чернильницей и пером за поясом — П. А. Васильчиков, гуслиар с гуслиями 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»¹⁹.

Национальный стиль с определенной периодичностью на протяжении всего XIX столетия присутствовал в костюме

привилегированных сословий. Но если в 1820–1840-е годы в его воспроизведении ограничивались только декоративными элементами, то во второй половине XIX века пытались воссоздавать близко к историческому оригиналу силуэт и форму, имитировать ткани, повторять конструкцию народного кроя, что существенно повлияло на многие традиционные предметы дамского гардероба. Появились мастерские по изготовлению таких костюмов, и они пользовались большой популярностью среди представительниц привилегированного сословия (илл. 153).

С 1850-х годов в городской дамской моде верхнего ассортимента появились разнообразные крои коротких жакетов: *казакин*, заимствованный в историческом русском костюме; *денис*, в основе которого лежала гусарская форма времен Отечественной войны 1812 года; *баскинья* — испанский вариант облегающего лифа. Подобные вещи выполнялись на подкладке и имели сквозную центральную застежку, что свидетельствовало об их функциональности и современности. Конструкция этих изделий лишь отдаленно напоминала прототипы исторических одежд, но декоративная отделка и, конечно, сам термин в большой степени были заимствованы из другой эпохи и, что закономерно, часто из мужского костюма. Модель



153. Костюм в русском народном стиле. Конец XIX века. Русская работа. ГЭ



154. Жакет из серого шелка на ватной подкладке. 1860 г. ГЭ

дамского жакета из собрания Государственного Эрмитажа выполнена из серого шелка (илл. 154). Силуэт и пропорции соответствуют платью, на которое предполагалось его надевать, — расклешенный по боковым швам и достаточно укороченный. Центральная сквозная застежка на две пары пуговиц и воздушные петли имитируют старинные *бранденбурги*, а отделка фестонами низа изделия, горловины и рукавов напоминает и зубцы средневековой архитектуры, и аристократические плащи периода версальских мод, и также мужские военные камзолы более позднего периода.

Отечественная иконография рассматриваемого периода представляет многочисленные портреты российских аристократок, по которым можно проследить развитие костюма, который «примерял» на себя исторические образы разных стилей. При этом с каждым последующим десятилетием в период эклектичного историзма прообразы, заимствованные из различных эпох прошлого, соединялись в одной модели без возможности отнести ее к одному из больших исторических стилей. Например, в дамском костюме неоренессансные тенденции объединялись с необарочными, дополняясь рокайльными мотивами. Не только произведения живописи и графики рассматриваемого периода, а также мемуарная

и художественная литература свидетельствовали о том, что отечественный костюм привилегированных сословий развивался в контексте европейских модных тенденций, имел некоторые особенности, но во времени не отставал от стран — ведущих законодателей мод: Франции и Англии. Интересна в этой связи оценка внешности российских 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 (1859 г. — *Прим. авт.*), 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 Черкессии, на Кавказе, и в туалете дамы единственных свидетелей того, что вы находитесь в России»²⁰.

Особенно часто исторические прообразы узнаваемы в прическах, украшениях и аксессуарах. Произведения ювелирного искусства в это время женщины использовали максимально, несколько не заботясь о стилистическом единстве отдельных предметов или целых ювелирных парюр (илл. 155). Во второй половине XIX столетия мужчины почти не носили украшений, но многие из них были настолько богаты и тщеславны,

155. Портрет Ю. В. Теляковской.
Г. И. Яковлев. 1848 г. ГЭ

что превращали женщину в витрину собственного материального благополучия. Стил ювелирных украшений в полной мере соответствовал историческим прототипам. Но выбирали для подражания те образцы, внешний вид которых свидетельствовал о чрезмерной роскоши и богатстве владельца. Ювелиры предпочитали золотые оправы серебряным, прозрачные драгоценные камни — матовым, крупные формы — миниатюрным (илл. 156). Записки современников содержат описания подобных украшений: «Женщины шествуют под перьями, цветами, бриллиантами, скромно опутив глаза или блуждая ими с видом совершенной невинности. ... Не подумайте, однако, что женщины просто одеты! Эти простые платья сшиты в Англии, и две-три накинутые на плечи вуали стоят больше, чем стихарь из золотой и серебряной парчи. 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





156. Портрет графини Марии Браницкой, урожденной Балакиревой. Ф. К. Винтерхальтер. 1865 г. Художественный музей. Филадельфия

из жемчуга или две-три нитки жемчуга, вплетенные в волосы! Но жемчуг стоит сто тысяч рублей, и никакой искатель жемчуга не принесет более крупных и более чистых жемчужин из глубин океана!»²¹

Создавались дамские жемчужные парюры в стиле Ренессанса. 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 панделокками (илл. 157). Золотые браслеты были непременно дополнением в это время, их носили обязательно на обеих руках. Драгоценности и украшения часто выполнялись в стилистике средиземноморских стран: кольцо и серьги в форме алмазной слезки, диадемы в виде гребня. В ювелирной технике изготовления брошей этого периода предпочтительной считалась итальянская мозаика (римская и флорентийская). Камни на черных бархотках также выполнялись в древней итальянской технике, но по своей форме они восходили

157. Портрет княгини Т. А. Юсуповой, ур. графини Рибопьер. Неизвестный художник. Копия с портрета работы Ф. К. Винтерхальтера. После 1858 г. ГЭ

к прототипам 1770-х годов, так называемым *эсклаважам*. Египетский стиль, несколько забытый со времен походов французского императора Наполеона, при строительстве Суэцкого канала вновь стал актуальным. Стиль Людовика XVI оставался популярным на всем протяжении XIX столетия. Впрочем, во все времена встречались уникальные произведения ювелирного искусства, отмеченные чистотой стиля. И, невзирая на эклектизм эпохи, законы этикета в ювелирных украшениях 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 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, дамский каблук так и назывался «Людовик XV», но это не исключало декоративной отделки в других исторических





158. Ботиночки дамские. 1850-е гг. ГИМ

159. Сапожки императрицы Марии Федоровны. 1880-е гг. ГЭ

160. Туфли великой княгини Марии Федоровны. 1870-е гг. ГЭ

стилях. В собрании ГИМ представлены дамские атласные ботиночки цвета слоновой кости с рокайльными голубыми бантами и шелковыми ориентальными кистями. Застежка на обтяжные пуговицы и петли расположена на внешней стороне, а подкладка выполнена из лиловой ткани (илл. 158). В коллекции Государственного Эрмитажа находятся сиреневые сапожки императрицы Марии Федоровны на французском каблучке с застежкой фестонами на пуговицы и петли, оформленные шелковыми бантами (илл. 159), и туфли из розового атласа с кареобразным носком и невысоким каблуком (4 см), они тоже декорированы бантами, тюлевым кружевом и вышивкой цветным шелком (илл. 160).

Веера этого периода часто выполняли в подражание веерам эпохи рококо Людовика XVI, но это была более простая и дешевая техника изготовления — раскрашенная литография вместо настоящей галантной живописи (илл. 161). Кстати, с усовершенствованием освещения интерьеров (использование масляных ламп вместо свечей), к середине XIX столетия веера перестали быть функциональными предметами и перешли в разряд чисто декоративного дополнения к аристократическому костюму (илл. 162, 163). В этом случае «историчность» вееров была безусловной. Почти на всех парадных портретах



этого времени наши соотечественницы изображены с веером, что свидетельствовало о традициях этикета, хранившего в памяти образы галантного века (илл. 164).

В прическах 1860-х годов прослеживалась испанская и итальянская мода эпохи Возрождения. Волосы закрепляли сеточками, украшали кружевами и цветами (илл. 165). Прическа с прямым пробором получила название «пробор мадонны». Валики над висками в 1860-е годы напоминали прическу XVI века под названием «мария стюарт». Локоны, уложенные сзади в пучок, имитировали силуэт мужского пудренного парика XVIII века. В 1870-е годы с изменением силуэта в женской одежде меняется и форма прически:



161. Веер в стиле 2-го рококо. Петербург. 1860-х гг. ГМИ

162. Веер с тамбурной машинной вышивкой. 1880–90-е гг. ГМИ

163. Веер из страусовых перьев. Конец XIX века. ГМИ



164. Портрет графини Мусиной-Пушкиной, урожденной графини Шереметевой. Ф. К. Винтерхальтер. 1857 г. ГЭ

вертикальные локоны в сочетании с бантами и буклями, эффектно уложенными на макушке. Вошедшие в моду короткие челки в среде российских аристократок были редким явлением, они приобрели популярность у дам полусвета. Но эта мода была столь актуальна, что стала распространяться и среди дам высшего сословия. В последние десятилетия XIX века актуальным стало разделение причесок на повседневные и вечерние, а также их дифференциация по возрастным группам.

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. Летнюю шляпку «генрих II» носили в 1860-е годы: «С высокой тульей и поля совершенно загнуты. Они делаются из английской, бельгийской или итальянской соломы»²². В это же время в дамскую моду возвращается съёмный капюшон в восточном вкусе с двумя длинными концами, драпирующимися вокруг шеи, — башлык. Он украшался

рельефной тесьмой и шелковыми кистями. «Модный магазин» в 1863 году сообщал: «...башлыки вошли во всеобщее употребление; их надевают теперь и на бал...»²³. Во второй половине XIX века этим термином стали также называть любые экстравагантные накидки с капюшоном.

Особая тема дамских аксессуаров рассматриваемого периода — кружевные покрывала (илл. 166). Вне сомнения, они вошли в моду как интерпретация европейского костюма эпохи Ренессанса. Испанские *мантильи*, как и венецианские *фаццуоло*, были черного цвета, их выполняли вручную в сложной технике вязаного или шитого кружева. С внедрением машинного способа производства ажурные ткани стали более доступны, но проявлением высокого вкуса и во второй половине XIX века считались покрывала, выполненные в технике ручного кружева — брюссельские, блонды, шантильи.

Историзм с его постоянным обращением к прошлому присутствовал во всех так называемых нововведениях. Даже идея каркасного кринолина была исторична, его прототипами служили испанские вертюгадены XVI века и фижмы XVIII столетия. В 1850-е годы известный французский модельер лишь предложил новое техническое решение этой идеи. Кринолины стали подвижными



165. Великая княгиня Елена Павловна, супруга Михаила Павловича, младшего брата императора Николая I. 1862 г. ГЭ



166. Мантилья из черного кружева шантильи. 1860 г. ГЭ



167. Кринолин. 1860-е гг. Коллекция Института костюма Киото. Япония



168. Платье утреннее (пеньюар) из белого батиста на кринолине. Вторая половина 1860-х гг. ГЭ

и воздушными — льняная ткань с конским волосом закреплялась на легких обручах, образуя подобие абажура или столь популярных металлических конструкций в архитектуре того времени. Каркасная форма юбки постоянно менялась, варьируя объемы и акценты.

Так называемый «малаховский кринолин» по силуэту буквально напоминавший пологий склон кургана, имел вертикально отвесную линию полочки и активно концентрированный объем на спинке (илл. 167). Не только прогулочные и бальные туалеты восприняли эту моду. Даже домашние утренние платья предполагалось носить на кринолине (илл. 168). Вследствие такого акцента на юбке слегка завывшали линию талии (на 3–4 см), что усиливало эффектный абрис силуэта в целом (илл. 169). Это было отчасти продиктовано требованиями удобства, но каркасная конструкция в своей основе уже была обречена. Изменение формы кринолина все тем же модельером Чарльзом Фредериком Воротом определило существование этой искусственной формы в пределах чуть больше десятилетия. Исчезновение кринолина было продиктовано соображениями практичности, нового ритма и образа жизни в последующие годы XIX столетия. Еще в 1856 году в журнале «Мода» читаем: «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»²⁴.

В 1870-е годы Ч. Ф. Ворт предложил новый силуэт в дамском костюме посредством такого нововведения,

169. Модная гравюра из журнала «Mode di Parigi Corriere delle Dame». Венеция. 1868 г. Из коллекции С. М. Ванькович



170. Кринолин с турнюром. Первая половина 1870-х гг. Из коллекции Антона Приймака. СПб.



171. Платье визитное императрицы Марии Федоровны. Санкт-Петербург. Фирма «Изамбар Шансо». 1870-е гг. ГМЗ «Павловск»

как турнюр (илл. 170). И, как замечает исследователь Р. М. Кирсанова, его первое название *gupon-tournure-imperiale* указывает на то, что источником идеи турнюра являлся придворный костюм Марии-Антуанетты. Эта сложная конструкция с различными вариациями юбки просуществовала в России вплоть до конца 1880-х годов (илл. 171).

172. Портрет М. Г. Раевской. Неизвестный художник. Конец 1870-х — начало 1880-х гг. ГЭ

Закономерно, что драпированная юбка с турнюром и треном дополнялась удлиненным лифом на корсете, завершающимся кареобразным декольте — явным подражанием XVIII веку (илл. 172). Дамские корсеты «кираса» были вытянутыми и доходили до линии бедер, что не позволяло их владелицам сидеть прямо. Они полулежали в креслах, демонстрируя кажущиеся удобство и непринужденность. На самом деле эта поза была обусловлена скрывающим стан низким корсетом и турнюром (илл. 173). Поэтому так важна была новая мебель для сидения, ее предпочитали абсолютно мягких форм. Такая мебель получила название «кутаная», например, кресло «жаба» или длинные стулья-шезлонги по типу «рекамье». Отдаленно эти позы и модный узкий «русалочий» силуэт юбки с треном напоминали эпатирующую пору «нагой моды» начала века. Но существенным отличием был утрированный каркасный силуэт, создаваемый корсетом и турнюром, а в деталях и отделке присутствовали кружевные *ангажменты*, квадратные декольте, каскады оборок и рисунки тканей эпохи рококо. Это





173. Модная гравюра из журнала «La Gazette Rose». 1879 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

была третья волна обращения к стилю рококо в европейской моде. Поэтому в отечественном интерьере и произведениях прикладного искусства утвердился термин «третье рококо».

Как отмечает французский каталог выставки отечественного костюма «Русский сувенир», схожесть гардеробов

москвичек и парижанок просто потрясающая — один и тот же покрой, один и тот же фасон. Европейская манера одеваться стала обязательной для привилегированной российской публики. Более всего россиян вдохновляло все, что было связано с французским образом жизни. Имена даже отечественных производителей одежды звучали или произносились на французский манер. Несмотря на то что большинство крупных парижских домов моды имели своих представителей в обеих русских столицах, многие дамы предпочитали заказывать наряды в Париже во время своих частых визитов. Ч. Ф. Ворт исполнял платья для именитых русских модниц из семей Трубецких, Барятинских, Шуваловых, Бобринских и был модельером трех русских императриц. Этот факт наглядно демонстрирует экспозиция выставки, проходившей в залах Государственного Эрмитажа, посвященной творчеству Ч. Ф. Ворта, а также портреты и фотографии российских аристократок в платьях, изготовленных в салоне этого известного модельера.

Русские все чаще приезжали во Францию и постепенно начали оказывать влияние на французскую моду. В модном журнале за 1856 год читаем: «Некоторые из фантастических корсажей украшаются бранденбургами и вышиваются толстым шнуром, располо-

174. Портрет госпожи Юревич в возрасте 16 лет. Ф. К. Винтерхальтер. 1860 г. Коллекция барона де Буссьерн. Франция

женным бантами и кругами. Это так называемый нами, парижанами, русский вкус (genre moscovite), который в настоящую минуту пользуется у нас огромным успехом»²⁵.

Еще одним источником для подражания в дамском костюме XIX века был тип восточноевропейского платья, который утвердился в России на протяжении последних столетий. При этом венгерские или польские одежды в XIX столетии часто воспринимались как исконно русские. Например, *кунтуш* — верхняя одежда с длинными откидными рукавами — в XVIII веке стала принадлежностью женского гардероба. А в 1860–1870-е годы этот силуэт возродился как традиционный, но не в качестве длинной одежды, а в виде короткого приталенного жакета. В подобном костюме изображена госпожа Юревич на полотне модного салонного художника второй половины XIX века Ф. К. Винтерхальтера (илл. 174).

Модели дамских костюмов 1870-х годов были историчны по своему внешнему облику. Как и в предметах мебели, здесь преобладала неоклассика



175. Бальное платье княгини
Т. А. Юсуповой. «Нуарель».
Санкт-Петербург.
1874–1875 гг. ГЭ



Людовика XVI. С середины 1870-х годов эта мода в одежде называлась интерьерным термином «обивочный стиль», возможно, за пристрастие к различного рода «мебельным» украшениям. Наряду с традиционными воланами, оборками и рюшами в это время самыми популярными отделками становятся круглые помпоны из бархата и массивная бахрома, обрамлявшие конструктивные швы и линии. Показательны в данном случае модели из собрания Государственного Эрмитажа. Дамское бальное платье, датируемое началом 1870-х годов, выполнено из белого фая (илл. 175). Лиф в форме жакета напоминает отделку клиньями баски мужского костюма эпохи Возрождения. Горизонтальные и вертикальные членения юбки изобилуют разнообразными тканями: фантазийная драпировка и воланы из тюля, плиссе из шелка, желтые банты из атласа. Кроме этого, овальное декольте украшено пухом марабу и искусственными цветами.

Контрастные отделки и крупный раппорт вышивки характеризуют другое дамское платье из собрания ГИМ, относящееся к концу 1870-х годов. На белом фоне шелкового муара в мотивах рококо объединены кружево, аппликация тональным бархатом и ярко-лиловая вышивка в технике глади (илл. 176). Не менее интересны модели

этого периода, запечатленные на парадных портретах наших соотечественниц. Графиня В. С. Зубова изображена в нарядном платье, инспирированном эклектичной модой, где соединены три эпохи: Возрождение, барокко и рококо (илл. 177).

Но следует отметить, что, несмотря на определенную перегруженность отделочными деталями, характеризующую дамский костюм этого времени, единство образного решения сохранялось в лучших моделях таких известных фирм, как Ворт или Фромон. В эрмитажной коллекции представлены подобные модели 1880-х годов.

Дамское платье из шелкового репса песочного цвета было выполнено Ч. Ф. Вортом, обратившимся к идее стилизации мужского костюма эпохи Возрождения. Принадлежало ли авторство самому кутюрье, или определяющими были пожелания заказчицы (а это была императрица Мария Федоровна), но фактом остается создание модели, гармонично соединившей в себе тенденции современной моды с историческими реминисценциями (илл. 178). Лиф, затянутый в корсет и по рельефам подчеркнутый косточками, напоминает своей статичностью мужской колет. Более того, линия талии немного удлинена и завершается двойной баской с прорезями, имитирующими отделку доспехов

176. Платье визитное
с вышивкой и аппликацией.
1870-е гг. ГИМ





177. Портрет графини В. С. Зубовой.
К. Е. Маковский. 1877 г. ГРМ

европейского рыцарского костюма (когда прямоугольные металлические или кожаные полосы близко располагались друг к другу, обеспечивая необходимую подвижность). Буфообразные верхние рукава из бархата также историчны: с прорезями, сквозь которые видны вставки из репсовой ткани, стилизованные под нижнюю рубаху-камичу. Юбка не просто повторяет традиционную историческую систему — кот и роб, но имеет принципиально другой крой, сохраняя фронтальную иллюзию нижнего и верхнего платья. Конструкция юбки вполне современна, она состоит из клиньев репсовой и бархатной ткани, книзу расширена (по подолу 300 см). Отделка модели выполнена в духе ренессансной моды — золоченые аксельбанты на черно-голубых лентах. Подобные металлические конусообразные наконечники во второй половине XVI века украшали края лент декоративных бантов, прикрепленных на месте фальшивой застежки платья испанских аристократок. Они назывались пунтас и в истории моды появились снова в XVII веке как декор мужского костюма. В XIX столетии они могли вернуться только в женскую моду как примета воссоздания европейских стилей прошлого.

Эклектичное, но со вкусом выполненное другое платье императрицы Марии Федоровны для приемов (илл. 179). Оно изготовлено из белого атласа с бархатным цветочным узором реалистического мотива. Юбка на турнюре с треном, впереди асимметрично задрапирована, на спинке заложена мягкими складками. Удлиненный шнипом лиф с косточками по рельефным линиям и кареобразное декольте — явное подражание XVIII веку. Но в еще большей степени привлекает внимание отделка этого платья. В модели, кроме основной шелковой ткани, представлены: красный бархат (воланы юбки и отвороты рукава), зеленый плюш (подкладка треня), белое кружево (по горловине, низу рукавов и лифа), а еще бархатные подвески-помпоны и шелковая бахрома, украшающая низ юбки, вырезанный фестонами. Только мастерство талантливого художника-модельера из такого разнообразия исторических прототипов, тканей и ассоциаций способно создать наряд, подобный произведению искусства, не вызывающий в целом стилистических противоречий.

В большинстве случаев отсутствие конструктивности, сложные линии, соединение в одной модели отделки различных видов свидетельствовали о вырождении этого направления в моде, и поиски нового образа были актуальны



178. Платье визитное императрицы Марии Федоровны. Ч. Ф. Ворт. Париж. 1880-е гг. ГЭ

179. Платье визитное императрицы Марии Федоровны. Ч. Ф. Ворт. Париж. 1880-е гг. ГЭ



на всем протяжении 1880-х годов. Тем не менее в привилегированном дамском костюме постоянно ощущалось обращение к историческим идеалам прошлого.

Определенным завоеванием в области пропаганды и быстрого распространения моды во второй половине XIX века стала фотография. До этого времени модные картинки рисовали и раскрашивали от руки акварелью в соответствующих журналах. Этот принцип сохранялся и впоследствии, но завоевавшая популярность бытовая фотография была неоспоримым стимулом в тиражировании последних новинок костюма. Самым распространенным жанром были портретные фотографии, и, как в подобных произведениях живописи, портретируемые запечатлевались обычно в парадных и модных нарядах. Причем фотообъектив скрупулезно и достоверно передавал все составляющие этого образа: одежду, осанку, ювелирные украшения, обувь, прическу и головные уборы. При этом часто портреты снимали в окружении соответствующего интерьера. Даже журналы мод рассматриваемого времени не давали такой объективной характеристики костюма в контексте предметной среды.

Стремительное развитие философии позитивизма в XIX веке проявлялось в костюме порой самым неожиданным образом. 1850-е годы в русском

180. Портрет князя Н. Б. Юсупова. С. К. Зарянко. 1868 г. ГЭ

искусстве были отмечены таким направлением, как натурализм. Появляются предметы прикладного искусства, в том числе составляющие костюма, где натуралистическая трактовка является преобладающей. Иначе позитивистское мировоззрение воплощалось в формировании мужского идеала красоты. Во второй половине XIX века в мужском костюме утвердилась определенная демократизация облика: упростился силуэт, формы подчинились целесообразности и практичности, декоративные отделки уступили место элегантным аксессуарам и дополнениям (илл. 180). Стабилизировался по назначению и применению ассортимент городского мужского костюма. Цветовая гамма исключала яркие тона, предпочтительным был черный цвет и все темные оттенки (илл. 181). 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»²⁶.

В последние десятилетия XIX века на развитие мужской моды существенное значение начал оказывать спорт





181. Портрет А. Г. Кузнецова.
К. Е. Маковский. 1890 г. Омский
областной музей изобразительных
искусств им. М. А. Врубеля

и новые достижения в медицине. Реформатор мужского костюма немецкий зоолог Густав Егер предложил вариант трикотажного шерстяного белья²⁷. Увлечение спортом способствовало распространению более свободного силуэта в мужском костюме, удобной обуви и функциональных деталей одежды.

Во второй половине XIX века появилось большое количество мастерских, занятых пошивом мужской одежды. Их было достаточно, чтобы обслуживать не только (и не столько) высший свет, но и представителей богатого купечества, мелких буржуа и зажиточные слои городского населения. 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 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. В мужском гардеробе 1870–1890-х годов окончательно утвердился комплект, состоящий из брюк, жилета и пиджака. Первоначально 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.

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 завязывания галстучного узла.

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 «руины» и, наконец, длинные бороды и усы, введенные в моду русским императором Александром III.

Определенная эклектичность могла наблюдаться также в аксессуарах (трости, часы, портсигары) и немногочисленных мужских ювелирных украшениях.

В сравнении с мужским костюмом периода романтического историзма, а также с женским костюмом 1850–1890-х годов, стилистические reminiscences 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 европейском обществе были настолько разными, что подобные несовпадения вполне объяснимы.

Очень важным фактором для развития перспективной модной тенденции в дамском 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 дамских

портретах этих художников появились исторические костюмы более простых форм, которые стали восприниматься как образ жизни художественной богемы (илл. 182). В связи с этим утвердилась элитарная мода на белый цвет, который не имел отношения ни к модному дому Ворта, ни ко вкусам большого света, а формировался в художнической среде, где интеллигентки, жены художников, композиторов стали одеваться в платья без турнюров и «драпе». Такого рода модели носили «маргинальный» тип — их не изобретали модельеры, но они были популярны, потому что удобны. В домашней обстановке и на отдыхе за городом дамы-эстетки стали носить цельнокроенные белые 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: асимметричную композицию, естественную форму и колористическую гамму в соотношении с различными фактурами тканей в одном ансамбле. Это были настойчивые попытки поисков новых форм женской одежды и реформирования дамского эклектичного костюма, который давно не отвечал реалиям жизни. Но первые «платья

реформ», которые подготовили художественную почву для нового стиля, появились лишь к концу XIX столетия.

Индустриальная революция во второй половине XIX века не оставила без внимания искусство 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 трена. 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, она оставалась традиционной.

Демократическая линия в дамской моде, постоянно пребывая в противостоянии традиционному каркасно-корсетному силуэту, в последние годы XIX столетия стремилась занять прочное



*182. Леди Лилит.
Данте Габриэль
Россетти.
1867 г. Делаверт.
Художественный
музей. США*



183. Платье визитное императрицы Александры Федоровны. Н. П. Ламанова. Москва. 1890-е гг. ГЭ

положение. Примеры цельнокроенных вариантов платьев встречались даже в дамском привилегированном костюме. Модель такого платья, выполненная в мастерской Надежды Ламановой для императрицы Александры Федоровны, хранится в собрании Государственного Эрмитажа (илл. 183). Вертикальные рельефные швы цельнокроеной конструкции декорированы отделочной бейкой и тонкой тамбурной вышивкой цветочного мотива. Высокое мастерство кроя обеспечивало облегающий силуэт без отрезной линии талии. Такой покрой назывался «принцесс» и впервые был предложен Чарльзом Воротом. Но даже при этой конструктивной новации платье Ламановой предполагало корсет, имело рукава, по форме своей восходящие к эпохе романтизма, — буфообразные, значительно расширенные в верхней части оката.

Встречались также светские модели, отличающиеся вариативностью назначения и использования отдельных частей в зависимости от комплектации. Например, платье могло состоять из одной юбки и двух лифов — визитного и вечернего. Такие примеры



свидетельствовали о развитии в женской аристократической моде элементов целесообразности и рациональности. Подобные признаки, естественно, заимствовались в мужском костюме. Именно в это время дамские модели строго дифференцировались по назначению и применению. Платья повседневные (визитные, для улицы и путешествий) отличались от нарядов вечерних



(бальных и театральных) в основном выбором материалов и использованием отделки. Что же касалось формы и силуэта, то существенных изменений пока не наблюдалось (илл. 184, 185). Обязательной принадлежностью дамской моды этого периода по-прежнему оставался корсет (илл. 186).

Расширение ассортимента женской одежды за счет заимствований

184. Модная гравюра из журнала «*Journal des Demoiselles*». Париж. 1887 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева

185. Модная гравюра из журнала «*Journal des Demoiselles*». Париж. 1888 г. Из коллекции фонда А. А. Васильева



186. Корсет из хлопчатобумажной материи. Московская корсетная фабрика «Абрамсонъ». Начало 1890-х гг. Из коллекции Антона Приймака. СПб.

из мужского гардероба наблюдалось на всем протяжении XIX столетия, но именно с середины века эта тенденция усилилась благодаря зарождающемуся движению эмансипации в Европе. Французская писательница Жорж Санд (1804–1879), многочисленные

произведения которой часто были автобиографичными, пленяла умы и сердца современниц темой независимости женщин. Ее образ жизни, эпатирующий внешний вид в подражании мужской моде были примером следования для многих европейских дам. Феминизм в России приживался медленно, но наиболее радикально настроенные женщины пытались жить по-новому. Такое мировосприятие было характерно для первых отечественных эмансипанток: Авдотьи Панаевой, Апполинарии Суловой, Марии Трубниковой, Надежды Стасовой и других. Передовые умонастроения незамедлительно сказались и на формировании иного эстетического идеала в России.

Этические и моральные устои в области модных предпочтений, таким образом, расширяли свои горизонты. Исторические прототипы в дамском костюме уже не ограничивались именами обворожительных фавориток или коронованных особ. Вдохновением для новых модных тенденций могли служить весьма противоречивые примеры. Образ корсара — красная рубашка, белые брюки, заправленные в черные высокие сапоги, — в 1860-е годы распространился благодаря популярности и политическому успеху итальянского революционера и общественного деятеля Д. Гаррибальди. Шапочка-феска стала основной модной

формой дамских головных уборов. «Гаррибальдийки» в виде арабской шляпки из итальянской соломы, «гарибальдийки» — баволе, «гарибальдийки» — капора. Но наибольшее предпочтение в России получила красная рубашка с маленьким отложным воротником и манжетами, так называемая *гарибальдийка*²⁸. Причем мода на эту блузу распространилась не только среди курсисток, но была актуальна и для женщин-аристократок. На портрете И. Е. Репина баронесса В. И. Иксуль изображена в подобной блузе из качественного малинового шелка. Варвара Ивановна Иксуль в те времена принадлежала к либеральному лагерю российской интеллигенции и среди просвещенной части петербургской знати была весьма популярна своими прогрессивными демократическими взглядами (илл. 187).

Еще одной причиной распространения практичной и строгой одежды во второй половине XIX века было появление новой социальной группы женщин — студенток и служащих. Привнесение делового характера в женскую одежду инспирировало появление 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



187. Портрет баронессы В. И. Иксуль. И. Е. Репин. 1889 г. ГТГ



188. Модная гравюра из журнала «*Journal des Demoiselles*». 1892 г. Париж

189. Модная гравюра из журнала «*Journal des Demoiselles*». 1893 г. Париж

(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 (илл. 188, 189). И хотя эстетические представления о красоте менялись не так быстро, демократическая линия в дамской одежде начинала преобладать. В коллекции ГМЗ «Павловск»



находится костюм, принадлежавший императрице Марии Федоровне, который соответствовал новым требованиям комфорта и предназначался для путешествий. Теплый комплект состоял из юбки в складку и однобортного приталенного жакета, который, тем не менее, предполагалось носить с корсетом. Костюм, выполненный из твида в узкую полоску, для этого времени предельно лаконичен и строг (илл. 190).

До начала XX столетия оставалось несколько лет, но еще весьма велика была зависимость дамского костюма от каркасных решений — в представлении современников корсет был неотъемлемой составляющей женского костюма.

Эпоха модерна трактовала женский образ изысканным и нереальным, весьма далеким от действительности. Светские дамы, как правило, не спешили реформировать свой костюм, а в еще большей степени мужчины не хотели воспринимать демократизацию и эмансипацию женской моды. Эстетический идеал по-прежнему тяготел к рафинированному кукольному женскому образу в пене белоснежных кружев и жемчужно-переливающихся шелков (илл. 191). Силуэт, уподобляясь текущим плавным линиям орнаментальных мотивов *art-nouvo*, стремился к S-образному абрису. Ткани визитных, а тем



190. Костюм императрицы Марии Федоровны. 1890 г. ГМЗ «Павловск»



191. Портрет девушки в белом платье.
К. Е. Маковский. Частная коллекция

более вечерних платьев были дорогостоящими, а отделки — уникальными. Колористическая гамма представляла набор из бледных оттенков и сложных акварельных нюансов цвета (илл. 192).

Но, несмотря на это, творцы и целители общими усилиями, наконец, создали костюм, идея которого была воплощена известным голландским архитектором Анри ван де Вельде. Он разработал конструкцию женской одежды, где основными акцентами, фиксирующими нагрузку, выступали прежде всего плечевой пояс и только потом область талии. Эту одежду он рекомендовал носить без корсета. Таким образом, в конце XIX века все большее применение находили такие привычные сегодня составляющие дамского костюма — жакет, юбка и блузка.

В 1880-х годах в Лондоне был организован союз, возглавляемый врачами, которые выступали за реформу одежды в гармоничном соотношении «красоты и пользы». Леди Хэбертон (позже — глава реформаторского движения), возможно, вдохновленная прогрессивными идеями 1850-х годов Амалии Блумер, выступила даже с предложением сделать брюки

192. Портрет М. М. Волконской.
К. Е. Маковский. 1884 г.
Государственный музей искусств Грузии.
Тбилиси

(шаровары) основным ассортиментом дамского гардероба. Этот перспективный вариант будет развиваться в XX веке, однако его основы были заложены во времена последнего этапа историзма. Новые, более важные практические задачи по формированию костюма прозвучали в последние десятилетия XIX века, но эпоха историзма продемонстрировала опыт творческого обращения к стилистическим реминисценциям прошлых лет. Эта тема представляется интересной для отдельного исследования ретростилий в моде XX века, но чем сложнее обозначаются современные проблемы эволюции того или иного вида искусств, тем актуальнее представляется детальное изучение истории вопроса. Феномен эволюции женского костюма XIX столетия коренным образом расходится с параллельной темой развития мужского костюма. Последний приобретает черты интернациональной моды еще на рубеже XVIII–XIX веков, а дамская мода уподобляется стилизаторской игре в ретроспективные идеи — корсет, кринолин, турнюр... Женская мода будет пребывать в плену эклектичных притязаний



вплоть до 1914 года — начала Первой мировой войны, когда поистине революционные преобразования окончательно изменят сложившиеся нормы и вкусы.

Насколько жизненной была представленная в исследовании трансформация моды в контексте архитектуры 1820–1890-х годов, подтверждает процесс формирования современного европейского костюма. Этапы радикальных изменений в пропорциях, силуэтах и формах

на протяжении XX столетия не смогли исключить периодического обращения стилистов моды к историческим прототипам прошлых эпох. Начало XXI века лишь подтверждает мысль о неоднозначном характере эволюции современной моды. Следует предположить, что в формировании будущего художественного стиля развитие модных тенденций в костюме будет находиться в состоянии позитивного взаимодействия и взаимовлияния с эволюцией архитектуры.

Примечания

- ¹ Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века. Л., 1981. С. 234.
- ² 15 мая 1829 года в Петербурге открылась Всенародная выставка российских изделий. Она была первой промышленной выставкой в России, где принимали участие фабриканты, мастера и ремесленники, а также казенные заводы и мануфактуры. «Нынешняя выставка представила взорам публики блистательнейшее торжество шелковых наших фабрик. Ни одна мануфактура не сделала столь быстрых успехов. ... Блеск цветов, красивость и разнообразность узоров, изящный вкус, многообразие тканей, гроденаплей, атласов, бархатов, штофов, парчей, глазетов и проч., и проч., доброта материй и превосходная отделка, все доказывало, что шелковые наши фабрики достигли уже той степени совершенства, которая сближает их с лучшими иностранными...» (Цит. по кн.: Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. Л., 1984. С. 152).
- ³ Всероссийские мануфактурные выставки XIX века: 1-я — 1829 г. (Петербург); 2-я — 1831 г. (Москва); 3-я — 1833 г. (Петербург); 4-я — 1836 г. (Москва); 5-я — 1839 г. (Петербург); 6-я — 1841 г. (Варшава); 7-я — 1843 г. (Москва); 8-я — 1845 г. (Варшава); 9-я — 1849 г. (Петербург); 10-я — 1853 г. (Москва); 11-я — 1857 г. (Варшава); 12-я — 1861 г. (Петербург); 13-я — 1856 г. (Москва); 14-я — 1870 г. (Петербург).
- ⁴ Санкт-Петербургская выставка изделий промышленности Российской Империи, Царства Польского и Великого Княжества Финляндского, в 1849 году // «Отечественные записки», 1849 г.
- ⁵ Там же.
- ⁶ В середине 40-х гг. XIX века братьям Гучковым удалось решить проблему изготовления гребенной камвольной пряжи. С этого времени в России наряду с привозным начинают использовать отечественное сырье.
- ⁷ «Кроме ситцев, в конце XIX века выпускаются тонкие ткани для дамских платьев — батисты и органди, с более плотными орнаментами, идущими затем под набивку узоров. В 80-х гг. впервые на фабрике Гюмнера появились ситцы «омбре» — имитация тонких шелковых тканей с цветочными и растительными орнаментами, иногда нежных, расплывчатых тонов». (Цит. по кн.: Арсеньева Е. В. Старинные узорные ткани России XVI — начала XX века (Из фондов ГИМ) М., 1997. С. 50).
- ⁸ Григорович Д. Обзор Парижской выставки 1867. СПб. 1867–1869, С. 38.
- ⁹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, М., 1983. С. 196–197.
- ¹⁰ «Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах и статуях, в громадных соборах, наконец, во всем исключительном, особенном. ... Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан... так до последнего предмета... Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке...» (Цит по кн.: Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 333).

- ¹¹ «Мода». СПб., 1851. С. 3.
- ¹² Дамские моды XIX века. СПб., 1899. С. 146.
- ¹³ Готье Т. Путешествие в Россию/ Пер. с франц. и коммент. Н. В. Шапошниковой; Предисл. А. Д. Михайлова. М., 1990. С. 353
- ¹⁴ Цит. по кн.: Арсеньева Е. В. Указ. соч. С. 46.
- ¹⁵ Там же. С. 50.
- ¹⁶ «В начале царствования Александра II в связи с предстоящими коронационными торжествами и приближавшимся тысячелетием России (1862) был осуществлен пересмотр многих атрибутов государственной геральдики — гербов, знамен и мундиров. В частности, предполагалось присвоить предводителям дворянства новый красочный мундир «во вкусе XIII века». Однако реформа дворянских мундиров (вместе со всеми гражданскими мундирами) получила более скромный характер». (Шепелев Л. Е. Чиновный мир России: XVIII — начало XX в. СПб., 1999. С. 393).
- ¹⁷ Там же. С. 434.
- ¹⁸ Готье Т. Указ. соч. С. 46.
- ¹⁹ «Всемирная иллюстрация» СПб., 1883, № 737. С. 182, 183.
- ²⁰ Готье Т. Указ. соч. С. 113.
- ²¹ Готье Т. Указ. соч. С. 118, 119.
- ²² «Модный магазин», 1863, № 11. С. 136.
- ²³ «Модный магазин». 1863, № 23. С. 278.
- ²⁴ Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 298.
- ²⁵ «Мода». 1856, № 23. С. 184.
- ²⁶ Дамские моды XIX века. Указ соч. С. 159.
- ²⁷ Густав Егер — зоолог из Штутгарта, реформатор мужского костюма посредством изменения белья. Учитывая гигиенические свойства шерсти, он предложил изготавливать нижнее трикотажное мужское белье из шерсти высшего качества, которое стало называться егерским.
- ²⁸ Софья Ковалевская в повести «Нигилист» дает описание внешнего вида курсисток-современниц: «Все три девушки были одеты в черные юбки и цветные гарибальдийки, подпоясанные у пояса кожаными кушаками». (Цит. по кн.: Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997. С. 239, 240).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение фактологического материала, иконографических, литературных, архивных и других источников рассматриваемого периода позволяет сделать следующие выводы по обозначенной проблеме:

- Развитие российского костюма в целом находилось в тесной связи с развитием архитектуры, как экстерьера, так и интерьера, в его комплексном восприятии. Костюм своеобразно отразил состояние русской архитектуры в ее стилистической эволюции.
- Характеристика костюма и всех его составляющих, а также материалы и средства для их оформления находились в непосредственной зависимости от состояния российской художественной мануфактурной промышленности, а также технологии и приемов изготовления.
- Костюм, являясь составной частью предметного мира и связанный непосредственно с человеком, более чутко и дифференцированно (чем это наблюдалось в архитектуре) воспринимал различные исторические прототипы,

которые проявились в его деталях достаточно рано, задолго до возникновения признаков историзма в других пространственных видах искусств. Причем достаточно отчетливо наблюдалось, что увлечение неостиями в моде было сложнее и многообразнее, а зарождение новых стилистических признаков в искусстве костюма обычно несколько опережало их становление в архитектуре. Такая картина особенно характерна для российской культуры, где крушение монархии произошло значительно позже, чем в других европейских странах.

- Деление материала на три периода, осуществленное в исследовании, позволило отметить нюансы изменений и проследить более глубоко взаимодействия, происходившие в предметном мире, которые закономерно, но своеобразно отразились в костюме привилегированных слоев российского общества.

Представляет определенный интерес переходный этап от классицизма к эклектике. В первые 20 лет XIX столетия в костюме стремительно нарастали

элементы ретроспективного характера, тогда как в отечественной архитектуре эти годы ознаменованы завершающим, но более выразительным классицистическим аккордом. Последующий период (1820–1840-е гг.) внес в формирование предметной среды определенную общность, которая обусловлена проникновением во все сферы жизни романтического мировосприятия. В костюме преобладали мотивы исторических прототипов ориентализма, национального направления, европейского Средневековья, стиля барокко и эпохи Ренессанса. А вторая половина XIX столетия представила и в костюме, и в архитектуре довольно однородную картину воссоздания многообразных исторических стилей на основе нарастающего эклектизма. Причем наиболее актуальными здесь обозначились критерии рационального и демократического направлений в развитии костюма.

- Особенное значение в аристократическом русском костюме эпохи романтизма имел идеал европейского Средневековья. Готика также была первым неостилем в русской архитектуре XIX столетия. Но если в оформлении сооружений, интерьеров, предметов мебели и украшений четко прослеживался исторический прототип, то костюм апеллировал к ассоциативному литературному образу, который формировался

под влиянием эстетического идеала современности. Менее всего в 1820–1840-е годы стремились документально точно воспроизводить исторический костюм эпохи Средневековья. Чаще наблюдалась поверхностная имитация «архитектурных мотивов» в отделке костюма.

Во второй половине XIX века мода требовала наиболее точного воспроизведения исторических образцов: копировались элементы рыцарского костюма, типичная отделка, фактура ткани. Наблюдалась стилизация орнаментальных мотивов под какой-то определенный стиль.

- В период романтического историзма в костюме более отчетливо и узнаваемо прослеживался исторический прототип эпохи Ренессанса. Если в архитектуре 1830–1840-х годов стили «неогрек» и «помпейский» связывали с реминисценциями античной культуры, то в костюме важным фактором заимствований исторического прообраза являлась сохранившаяся портретная живопись европейских мастеров, где подробно изображался соответствующий костюм. Черты искусства эпохи Возрождения наиболее узнаваемы в ювелирных изделиях, ибо их форма, материалы и приемы изготовления воспроизводились близко к историческому прототипу.

- Ориентализм, или так называемый мавританский стиль, распространился

в русском интерьере во второй половине 1830-х и первой половине 1840-х годов. Костюм еще в эпоху расцвета классицизма испытывал мощное влияние экзотического восточного искусства. Причем декор и формы могли сочетаться с историческими прообразами различных европейских стилей — готики, барокко, рококо. Материальная культура ислама и буддизма была малоизвестной и от этого более привлекательной для европейского восприятия, поэтому отдельные детали костюма заимствовали, адаптируя их к существующему эстетическому идеалу на протяжении всего столетия.

- С 1820-х по 1840-е годы в аристократическом русском костюме наблюдалась тенденция обращения к национальным мотивам. Для русской архитектуры в этот период проблема «национального стиля» также имела очень важное значение. И в зодчестве, и в костюме эта задача решалась методом использования традиционных отделочных деталей, которые могли служить символом, определенным «повествовательным кодом». Во второй половине XIX века наиболее заметно влияние византийского и древнерусского искусства, а в последние десятилетия XIX и начале XX века примером для подражания становится искусство Московской Руси XVI–XVII веков.

- Исторические прообразы барокко и рококо в русском костюме первоначально наблюдались, так же как и в зодчестве, в 1840–1850-х годах. В костюме историзма более органично воспринимался стиль рококо, получивший в середине XIX века название «второе рококо». Это направление не выходило из моды до конца столетия. Как и в архитектуре интерьеров этого времени, исторические прототипы в костюме редко смешивались с другими стилями и передавались в деталях близко к оригиналу.

- К середине XIX века мужской костюм окончательно стабилизировался, сформировав определенный тип европейского городского костюма. В интерьере историзма парадность и репрезентативность также постепенно уступали место функциональности и камерности. Женский костюм, по социальным соображениям, будучи более зависимым от власти эклектики, к демократическим преобразованиям пришел значительно позже, только в XX веке.

- В дамском костюме второй половины XIX века при определенной двойственности и противоречивости композиции намечались поиски все новых источников для подражания, что свидетельствовало о расширении диапазона стиливых прототипов и их эклектичном смешении в одном объекте применительно к требованиям времени.

- Благодаря зарождающемуся движению эмансипации в дамском костюме отмечалось постоянное расширение ассортимента одежды, заимствованной из мужского гардероба. Особенно сильно эта тенденция развивалась во второй половине XIX века.

- На всем протяжении рассматриваемого периода следует отметить формирование особой исторической терминологии в костюме, заимствованной не столько из названий нарядов прошлых эпох, сколько связанной с известными именами монархов и их приближенных, легендарными историческими событиями и происшествиями.

- Новая буржуазно-демократическая культура, отличавшаяся универсализмом, заметно изменила характер элитарного дворянского костюма. Техническое совершенствование мануфактурного производства сделало возможным массовый выпуск предметов, формирующих костюм. Таким образом, постепенно нивелировались сословные признаки в городском костюме, что привнесло черты демократизма в аристократическую моду XIX столетия.

- В российском привилегированном костюме XIX века под влиянием Англии и Франции сначала в мужской, а потом и в женской моде начинает проявляться интернациональный характер. Хотя окончательно эти позиции

определятся в XX столетии, их постепенное формирование происходило в эпоху историзма.

- Обращение к разнообразным стилистическим прототипам прошлого позволило продемонстрировать органическую связь искусства костюма с другими его видами, но ретроспекции историзма в эстетическом аспекте были наиболее полно востребованы в искусстве костюма. Причем источниками для вдохновения служили в самом широком смысле все виды материальной и духовной культуры — от предметов быта до религиозных верований, включая многие виды изобразительных и пространственных искусств.

- Примеры воплощения исторических прототипов в костюме эпохи историзма можно дифференцировать по следующим приемам:

- *имитация* — элементы костюма могли быть воспроизведены по известным образам того или иного вида искусства, наиболее развитого в конкретный исторический период. Ценность (а для костюма — соответствие определенному стилистическому прототипу) состояла в способности узнавания этих характерных черт;

- *стилизация* — костюм полностью или, чаще всего, в отдельных составляющих повторял наиболее популярные

детали нарядов прошлых эпох. Определяющим в данном направлении было соответствие конкретного эстетического идеала внешним формам какого-либо исторического стиля в костюме;

- *интерпретация* — художественный прообраз уже не являлся только внешней формой для подражания, но превращался в костюм в стилистическую цитату, которая определяла традиционные признаки в искусстве, объективно закреплённые в почерке конкретной исторической эпохи. Здесь важным фактором выступало творческое истолкование стилистического прототипа в формировании образа костюма.

- Характерной особенностью рассматриваемого периода в костюме привилегированного общества являлась частая смена эстетического идеала, а вместе с ним — изменение формы костюма в целом. Собственно мода как «кратковременное господство вкусов» окончательно утверждается только в XIX веке, когда через каждые пять-шесть лет полностью меняются представления современников о красоте.

- На протяжении XIX столетия в процессе определенного противоре-

яния двух направлений — историзма с его обращением к прошлому и параллельно развивающейся демократической линии в костюме — наметилась тенденция определенного пути развития, существующая в моде до сегодняшнего времени. Она заключается в постоянной борьбе предпочтений между стремлением к современному, новому стилю и сохранением исторических традиций прошлых эпох.

- Воссоздание стилистических прототипов в костюме периода историзма оказалось, с одной стороны, своеобразной антитезой стабилизации и индустриализации европейской моды вообще и российской в частности. С другой стороны — это был опыт поиска нового большого художественного стиля, в том числе благодаря стилистическому взаимодействию и взаимовлиянию составляющих предметно-пространственной среды. Индивидуальное и массовое в создании художественного образа костюма, так же как и в зодчестве, всегда существует в определенных соотношениях, инициируя необходимое условие эволюции всех архитектурных видов искусств — синтез художественных и функциональных признаков.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Альмавива (итал.) — мужской широкий плащ трапецевидного силуэта на подкладке, без рукавов. Вошел в моду после постановки пьесы «Женитьба Фигаро» в 1787 году. Наибольшую популярность в XIX веке приобрел в эпоху романтизма.

Ангажанты (франц.) — нижняя часть рукава дамских платьев, оформленная многослойными воланами, как правило, кружевными. Впереди они были значительно короче, чем со стороны локтя. Появились в костюме XVIII века, а в эпоху историзма были возобновлены как стилизация «неорококо».

Амазонка — дамский костюм для верховой езды, включающий жакет, блузку и юбку. Особенностью покроя юбки являлась асимметричная конструкция, предназначенная для дамского седла. Костюм дополнялся маленькой шляпкой с вуалью, по форме напоминающей мужской цилиндр.

Архалук (татар.) — широкий мужской халат с цельнокроеными рукавами, без пуговиц, обычно выполненный из полосатой ткани.

Бабуши (перс.) — в мусульманском костюме мягкие туфли на плоской подошве без пятки, с загнутыми носками.

Бандо (франц.) — гладкая дамская прическа с боковыми прядями, обрамляющими лицо и закрывающими уши. В XIX веке была в моде в 30–40-х годах и в 50–60-х годах, как подражание прическам Ренессанса.

Барбетт (франц.) — дамский головной убор эпохи Средневековья из белого полотна. Драпировался вокруг головы, обрамляя лицо, и закрывал часть груди, шею, уши и подбородок. В моде периода романтизма встречалась его имитация при формировании сложных головных уборов в стиле «неоготики».

Баскинья (исп.) — дамский жакет прилегающего силуэта с подкройной полочкой и отрезной линией талии, обычно завершающейся баской (франц.). Баскинья вошла в моду во второй половине XIX века.

Башлык (тур.) — 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 (франц., итал.) — мягкий головной убор без полей различной величины, 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 или языческий.

Берта (франц.) — горизонтальная отделка дамского лифа в верхней части, обрамлявшая декольте, из драпированной ткани или кружева. В России была особенно модной с конца 1830-х по 1860-е годы.

Бисер (араб.) — мелкие разноцветные шарики круглой или многогранной формы из цветного стекла, пластмассы или металла со сквозным отверстием

для низания. Техника изготовления была освоена в Венеции в X веке (Мурано). В России первая попытка получения бисера была осуществлена М. В. Ломоносовым. В эпоху историзма шитье бисером было особенно популярно.

Бить (русск.) — нить в виде узкой тонкой металлической (золотой, серебряной или медной) полоски, используемая для вышивания.

Блонды (франц.) — нитяное кружево из шелка-сырца первоначально золотистого цвета (blonde). Особенно популярны эти кружева были в первой половине XIX века.

Боа (франц.) — длинный узкий шарф из меха или перьев, вошедший в моду в начале XIX века. Название происходит от латинского наименования королевского удава.

Боливар — жесткая шляпа-цилиндр с большими полями. Название происходит от имени руководителя борьбы за независимость Симона Боливара. Как мужской головной убор вошел в моду в 1810–1820-е годы.

Бранденбурги (нем., франц.) — 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 от турок. В эпоху историзма бранденбурги возвратились как украшения дамских жакетов и накидок.

Бульоне (франц.) — полоса рельефных буфов из ткани, прикрепляемая аппликативным способом на детали одежды. Эта отделка была популярна в дамском платье в XVIII веке, возвратилась снова в эпоху романтизма.

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.

Венгерка — длинный кафтан, украшенный галунами по венгерскому образцу, известный в России с XVI века. Вернулась в эпоху историзма как короткая куртка из сукна в подражание гусарскому долману или ментике.

Вертюгаль, вертюгадэн (франц.) — французские названия воронкообразного испанского каркаса для юбки в XVI веке.

Визитка (франц.) — мужской однобортный пиджак с закругленными лапами, маленькими лацканами и отрезной линией талии. Вошла в моду в середине XIX века, а с 1880–1890-х годов утверждается как ассортимент повседневного мужского гардероба.

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 и была отражением демократических настроений.

Денис — 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.

Жазеран или жазерен (франц.) — 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.

Казакин (франц.) — 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.

Канзу, канезу (франц.) — часть дамского костюма, надевавшаяся поверх платья и закрывавшая верхнюю часть лифа по типу пелеринки (1810-е годы) или косынки (1830–1840-е гг.). Шилась из легкой ткани или кружева, края канзу часто перекрещивались на груди.

Каррик (гаррик) — верхняя широкая мужская одежда, имеющая несколько воротников-пелерин убывающего размера. Происхождение этого термина трактуется неоднозначно: англ. актер Д. Гаррик; г. Каррик в Ирландии; название экипажа «каррик», для которого эта одежда предназначалась. С 1870-х годов каррик встречается в дамском гардеробе.

Кринолин (от франц. crinoline к лат. crinus — волос и linum — полотняная ткань) — 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, на который было перенесено название «кринолин».

Кунтуш (польск.) — часть мужского костюма польской шляхты. Известен с XVI века как приталенный кафтан с декоративными проймами и длинными свободными рукавами. Носили его незастегнутым, подпоясывая шелковым поясом-кушаком. В XVIII веке кунтуш вошел в дамскую моду — сначала под названием «ватто», а затем — «полонез». В XIX столетии этот силуэт возродился в 70-е годы, когда кунтуш снова появился в виде приталенного короткого жакета.

Мантилья (от франц. mantille, восходящего к исп. mantilla, от лат. mantellum — покрывало) — заимствована из испанского костюма. В России появилась с конца XVIII века, но с тем отличием, что надевалась не на голову, а на плечи. В первой половине XIX века это любая короткая верхняя плечевая одежда без рукавов, во второй половине — это накидки преимущественно из кружева.

Манто (франц., см. мантилья) — впервые манто появилось в XII веке как 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.

Мурмолка — мужская древнерусская шапка с высокой, суживающейся кверху тульей, с меховыми отворотами, обычно украшенными ювелирными аграфами. В XIX веке встречалась в среде славянофилов как выражение национальной идеи в costume.

Охабень — старинная русская мужская верхняя одежда большой длины, широкого покроя с откидными рукавами до линии низа, с крупным отложным воротником прямоугольной формы. Охабень украшали 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.

Пеньетта (исп.) — испанский национальный высокий гребешок для украшения прически и закрепления вуали. Пеньетта располагалась высоко на макушке. В XIX столетии была особенно популярна в период романтизма.

Редингот (англ.) — первоначально это 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 воротничок, зимние — отделялись мехом. Ротонда вошла в моду в начале 70-х годов XIX века.

Руло (франц.) — валик, оформленный плотным жгутом, который прикреплялся к подолу дамского платья в 1820–1830-е годы.

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 века. Название получила по фамилии лорда Спенсера. В дамском costume спенсер сохранялся на протяжении первой трети XIX столетия, как жакет в дополнение к платью.

Сюртук (франц.) — мужская верхняя приталенная одежда до линии колена, однобортная с застежкой

на пуговицы, с отложным воротником. В России сюртук был известен еще в XVIII веке, но широкое распространение получил с 1810-го года с измененными в соответствии с требованиями моды деталями.

Терлик (тюрк.) — короткий приталенный мужской кафтан с короткими рукавами и центральной застежкой на шнурках с кистями. На Руси был известен с XV века. В XIX столетии идея русского кафтана использовалась славянофилами в 40-е годы, а в середине XIX века к ней обращались при разработке новых придворных мундиров в «старинном вкусе».

Ток (франц.) — дамский головной убор небольшого размера, обычно без полей. В европейском costume известен с XVI века. В России появился на рубеже XVIII–XIX веков как головной убор замужней женщины. Ток украшали (гарнировали) в соответствии с его «историческим» названием.

Трен (франц.) — то же, что шлейф (нем.) — значительное удлинение юбки со стороны спинки в придворных и нарядных дамских туалетах.

Турниор (франц.) — каркасная конструкция юбки, акцентирующая объем со стороны спинки ниже уровня линии талии, которая обеспечивала модный в 1870-е годы дамский силуэт с утрированными формами. В России турниор просуществовал почти два десятилетия, незначительно видоизменяясь по абрису.

Тюрбан (тур.) — головной убор замужних дам, состоящий из большого куска задрапированной тонкой ткани. Распространился в европейском costume после Египетских походов (1798–1801) Наполеона I. В России был особенно популярен в эпоху романтизма как дополнение к бальному и нарядному дамскому туалету.

Упелянд (франц.) — верхняя одежда феодалов в эпоху позднего Средневековья. В XIX веке встречается его стилизация в мужских домашних халатах на меху.

Фаццуоло (итал.) — нарядное покрывало, в котором венецианская невеста перед свадьбой посещала родственников своего жениха. Оно было выполнено из прозрачной ткани черного цвета.

Фероньерка (франц.) — ювелирное украшение в виде цепочки или шнура 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 — жесткая без полей 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.

Фижмы — то же, что панье (франц.), фишбейн (нем., букв. — рыба кость, т. е. китовый ус). Фижмы — это 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.

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. Различали форменные и гражданские фракы.

Фреза (франц.) — плоеный воротник из белой ткани, плотно прилегающий к шее, впервые встречается в испанском костюме эпохи Ренессанса. Плоеные 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 гг.)

Шемизетка (франц.) — 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 (франц.) — 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.

Шмиз, или **шемиз** (франц.) — 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. В конце XVIII — начале XIX века дамские платья в античном стиле, которые носили без корсетов и часто без белья, стали справедливо называться «шмиз».

Эпольеры (франц.) — в дамском платье 1830–1840-х годов — крылышки, как правило, обработанные

по краю зубчиками (фестонами), располагавшиеся в верхней части оката рукава.

Эсклаваж (франц. esclavage — рабство) — 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. Также появился браслет под этим названием, который состоял из двух обручей — один у кисти, другой у локтя, — соединенных цепочкой с кольцом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Адлер Б. Ф. Возникновение одежды. Очерк. — СПб.: б. и. 1903. — 84 с.
- Андреева А. Ю., Богомолов Г. И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. — СПб.: Паритет, 2001. — 120 с.
- Андреева Р. П. Энциклопедия моды / Отв. ред. М. Стерлигов. — СПб.: Литература, 1997. — 411 с.
- Аникст А. А. Идеиные и художественные основы романтизма // Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции. — М., 1969. С. 1–17.
- Аникст А. А., Ванслов В. В., Верижникова Т. Ф. и др. Эстетика Морриса и современность. — М.: Изобразительное искусство, 1987. — 256 с.
- Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. — М.: Советский художник, 1987. — 232 с.
- Арсеньева Е. В. Старинные узорные ткани России XVI — начала XX века (Из фондов Государственного исторического музея). — М.: ГИМ, 1999. — 160 с.
- Ашарина Н. А., Дулькина Т. И. Русская керамика и стекло 18–19 веков. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — 326 с.
- Ашарина Н. А. Русское стекло XVII — начала XX века/ Ред. М. А. Бубчикова, Е. П. Смирнова. — М.: Галарт, 1998. — 312 с.
- Барбэ д`Оревиля. Дендизмъ и Джорджъ Брэммель / Пер. М. Петровского, вст. ст. М. Кузьмина. — М.: Альциона, 1912. — 114 с.
- Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
- Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 384 с.
- Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 228 с.
- Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII–XIX веков. — М.: Сварог и К, 2000. — 128 с.
- Батажкова В. Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века // Проблемы развития русского искусства. Сборник научных трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. 1. — Л., 1971. С. 78–88.
- Батажкова В. Н. К вопросу о стилистической направленности русского интерьера второй четверти XIX века // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Сборник научных трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. 3. — Л., 1973. С. 58–63.
- Бегунова А. И. Повседневная жизнь русского гусара в царствование Александра I. — М.: Мол. гвардия, 2000. — 383 с.
- Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Вст. статья А. Аникста. — Л.: Художественная литература, 1973. — 567 с.
- Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. — Л.: Искусство, 1972. — 240 с.
- Блейз А. М. История в костюмах от фараонов до денди. — М.: ОЛМА-Пресс, 2002. — 176 с.
- Бондаренко В. В. Князь Вяземский: Жизнеописание. — Мн.: Экономпресс, 2000. — 201 с.
- Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. — М.: Наука, 1979. — 320 с.
- Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. — 316 с.
- Брун В. Тильке М., История костюма от древности до Нового времени. — М.: ЭКСМО, 2007. — 464 с.
- Ванькович С. М. Эволюция костюма в контексте развития архитектурно-художественной среды эпохи. Теоретический аспект проблемы // Вопросы теории культуры. Научные труды СПГАИЖСА им. И. Е. Репина. Вып. 27. — СПб., 2013. — С. 204–211.
- Васильев А. А. Русский интерьер. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. — 440 с.
- Васильев А. А. Русская мода: 150 лет в фотографиях — М.: Слово/ SLOVO, 2007. — 448с.
- Васильев А. А. Европейская мода. Три века — М.: Слово/ SLOVO, 2006. — 440 с.
- Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 640 с.
- Веера из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. — СПб.: Славия, 1997. — 70 с.
- Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. В 5-ти т. М.: Изд. Солдатенкова, 1873–1879. Т. 3 История одежды, вооружения и утвари от 14 столетия до настоящего времени. / Пер. В. Чаева.; Ч. I, 1877–343 с.; Ч. II, 1879. — 449 с.
- Великая тайна одеваться к лицу: Искусство сочетать свой облик и стиль с костюмом, украшениями, обстановкой / Сост. Т. Б. Забозлаева. — СПб.: Лениздат, 1992. — 224 с.
- Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. / Под ред. Г. Ю. Стернина. — М.: Наука. 1982. — 352 с.
- Вигель Ф. Ф. Записки. В 2-х т. Т. 2. — М.: Круг, 1928. — 355 с.
- Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XIX века. — Л.: ЛГУ, 1978. — 287 с.
- Градова К. В., Гутин Е. А. Театральный костюм. Кн. 1-я: Женский костюм. — М.: ВТО, 1976. — 312 с.
- Градова К. В. Театральный костюм. Кн. 2-я: Мужской костюм. — М.: Союз театральных деятелей, 1987. — 351 с.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М.: Академия наук, 1952. — 815 с.
- Горбачева Л. М. Костюм средневекового Запада: От нательной рубахи до королевской мантии. — М.: изд-во ГИТИС, 2000. — 232 с.
- Гордин А., Гордин М. Путешествие в пушкинский Петербург. — Л.: Лениздат, 1983. — 287 с.
- Гордин А. М. Пушкинский Петербург. Альбом. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — 316 с.
- Горина Г. С. Моделирование формы одежды. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. — 184 с.
- Горюнов В. С., Тубли М. П. Предыстория. Время «бесстиля» // Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. — СПб.: Стройиздат, С.-Петербургское отделение, 1992. С. 9–55.
- Готтенрот Ф. История внешней культуры: Одежда, домашняя утварь, полевые и военные орудия народов древних и новых времен. В 2-х т. — СПб.: Т-во Вольф, 1900–1902. Т. 2 / Пер. с нем. Е. Щепотьева.1902. — 244 с.
- Готье Т. Путешествие в Россию / Пер. с франц. и коммент. Н. В. Шапошниковой. Предисл. А. Д. Михайлова. — М.: Мысль, 1990. — 396 с.
- Гофман А. Б. Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения. — М.: Наука, 1994. — 160 с.
- Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. — СПб.: Лениздат, 1994. — 383 с.
- Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников: Эпоха. Быт. Искусство / Предисл. авт. — М.: Искусство, 1989. — 367 с.
- Дамские моды XIX века. Историко-художественная монография о женских нравах и вкусах. — СПб.: Изд. ред. Нового журнала иностр. лит., 1899. — 235 с.
- Демиденко Ю. Б. Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль. — СПб.: Аврора, 2000. — 256 с.
- Ефимова Л. В., Белогорская Р. М. Русская вышивка и кружево. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 272 с.
- Записки о России маркиза де Кюстина. / Пер. с франц. — М.: СП Интерпринт, 1990. — 134 с.
- Захарова О. Ю. Светские церемониалы в России XVIII — начала XX в. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. — 329с.
- Захаржевская Р. В. Костюм для сцены. — М.: Сов. Россия, 1967. — 213 с.
- Захаржевская Р. В. История костюма. — 4-е изд. перераб. и доп. — М.: РИПОЛ классик, 2009. — 432с.
- Изергина А. Н. К вопросу о романтизме как самостоятельном художественном течении. // Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции. — М., 1969. С. 50–56.
- Иконников А. В. Историзм в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1997. — 559 с.
- Иллюстрированная энциклопедия моды / Авторы: Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. — Прага: Артия, 1987. — 608 с.
- Искусство ансамбля. Художественный предмет — интерьер — архитектура — среда / Сост. и научн. ред. М. А. Некрасова. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — 464 с.
- Искусство хороших манер: Советы и наставления / Сост. Т. Б. Забозлаева. — СПб.: Лениздат, 1995. — 205 с.
- Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е — 1890-е годы. Каталог выставки. — СПб.: АО Славия, 1996. — 428 с.
- История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото. / Фукай Акико, Суо Тамами — М.: Taschen/ Арт — Родник, 2003. — 720с.
- Каган М. С. Человеческая деятельность: Опыт системного анализа. — М.: Политиздат, 1974. — 328с.

64. Каждан Т. П. Художественный мир русской усадьбы. — М.: Традиция, 1997. — 319с.
65. Келлер Е. Э. Одежда и аксессуары в праздничном пространстве Петербурга // Келлер Е. Э. Праздничная культура Петербурга: Очерки истории. — СПб., 2001. — 199 с.
66. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М.: Искусство, 1982. — 399 с.
67. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. — М.: Искусство, 1986. — 344 с.
68. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии. / Под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. — 383 с.
69. Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. — М.: Книга, 1989. — 288 с.
70. Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. — М.: Слово / Slovo, 2002. — 224 с.
71. Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 384 с.
72. Коммиссаржевский Ф. Ф. История костюма. — Мн.: Литература, 1998. — 496 с.
73. Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. — Л.: Художник РСФСР, 1979. — 281 с.
74. Костюм в России XV — начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея / Под ред. Е. Р. Беспаловой. — М.: Арт Родник, 2000. — 232 с.
75. Коськов М. А. Предметное творчество: В 3-х кн. — СПб.: Фирма Икар, 1996, кн. 1-я — 172 с.; 1997, кн. 2-я — 168 с.; 1998, кн. 3-я — 144 с.
76. Кучумов А. М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Альбом — Л.: Художник РСФСР, 1977. — 302 с.
77. Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Альбом. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — 380с.
78. Латур Анни. Волшебники парижской моды / Пер. с фр. Е. А. Макаровой // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. — М.: Этерна, 2009. — 424 с.
79. Лелуар Морис. Словарь костюма, аксессуаров и тканей с древности до наших дней / Пер. с франц. — Париж, 1961. — 146 с.
80. Лермонтов М. Ю. Соч. в 2-х т. Т. 2 / Сост. и комм. И. С. Чистовой. — М.: Правда, 1990. — 704 с.
81. Лисовский В. Г. Национальные традиции в русской архитектуре XIX — начала XX века. — Л.: Знание, 1988. — 32 с.
82. Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. — М.: Совпадение, 2000. — 416 с.
83. Логвинская Э. Я. Интерьер в русской живописи первой половины XIX века. — М.: Искусство, 1978. — 119 с.
84. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб.: Искусство СПб, 1994. — 399 с.
85. Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство СПб, 2000. — 847 с.
86. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Пер. с англ. Е. Кантор. — М.: Искусство, 1990. — 246 с.
87. Малинина Т. А. Императорский стеклянный завод и его роль в развитии стиля 1830–1880 годов в русском художественном стекле. АКД — (07.00.12 — история искусств) — Л., 1989. — 22 с.
88. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX века. — М.: Наука, 1984. — 216 с.
89. Международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей 1902–1903. Каталог. — СПб.: б. и., 1902. — 112 с.
90. Международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей 1902–1903. Альбом фото К. К. Булла. — СПб., 1902. — 16с.
91. Мерсье Л. — С. Картины Парижа / Пер. с франц. В. А. Барбашевой. В 2-х т. — М.; Л.: Akademia, 1935–1936. Т. 1. — 556 с.; Т. 2. — 493 с.
92. Мерцалова М. Н. История костюма. Очерки истории костюма. — М.: Искусство, 1972. — 199 с.
93. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов. В 4-х т. Т. 1. — М.: Академия моды, 1993. — 543 с.; Т. 2. — М.: Академия моды, 1996. — 432; с. Т. 3–4. — М.: Академия моды; СПб.: Чарт Пилот, 2001. — 576 с.
94. Михайлова К. В., Смирнов Г. В., Челюбеева З. П. Из истории реализма в русской живописи. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 210 с.
95. Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Живопись XVIII — начала XX века из фондов Государственного Русского музея. Альбом. — Л.: Художник РСФСР, 1978. — 300 с.
96. Мода: за и против. Сборник статей / Общ. ред. и сост. В. И. Толстых. — М.: Искусство, 1973. — 288 с.
97. Моисеенко Е. Ю. Становление европейских форм мужского костюма в России в конце XVII — первой четверти XVIII века. АКД. — (07.00.12 — история искусств) — Л., 1990. — 23 с.
98. Моисеенко Е. Ю. Бисерные изделия в России XVIII — начало XX века: Каталог выставки из собр. ГЭ. — СПб., 1997. — 40 с.
99. де Моран А. История декоративно-прикладного искусства / Пер. с франц. — М.: Искусство, 1982. — 577 с.
100. Муравьева О. С. Как воспитывали русского дворянина. — СПб.: журнал Нева; Летний сад, 1999. — 224 с.
101. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — Киев: Мистецтво, 1981. — 287 с.
102. Овсянников Ю. М. Картины русского быта. Стили. Нравы. Этикет. М.: Аст — Пресс; Галарт, 2000. — 352 с.
103. Орленко Л. В. Терминологический словарь одежды. — М.: Легпромбытиздат, 1996. — 345 с.
104. Орлова Л. В. Азбука моды. М.: Просвещение, 1992. — 176 с.
105. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — М.: Легпромбытиздат, 1994. — 271 с.
106. Пармон Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары. 2-е изд. — М.: Легпромбытиздат, 1997. — 318 с.
107. Петров Л. В. Мода как общественное явление. — Л.: общество Знание РСФСР, 1974. — 32 с.
108. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. — Л.: Стройиздат, 1984. — 511 с.
109. Познанский В. В. Очерки истории русской культуры первой половины XIX века. — М.: Просвещение, 1970. — 278 с.
110. Познанский В. В. Очерк формирования русской национальной культуры: Первая половина XIX века. — М.: Мысль. 1975. — 223 с.
111. Попов В. А. Русский фарфор: Частные заводы. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — 315 с.
112. Прикладное искусство конца XIX — начала XX века. Каталог выставки /Автор вступит. статьи Н. Ю. Бирюкова. — Л.: Аврора, 1974. — 98 с.
113. Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга: Вторая половина XIX века. — Л.: Лениздат, 1981. — 256 с.
114. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. — Л.: Лениздат, 1990. — 351 с.
115. Пыляев М. И. Старое житье. — СПб.: журнал Нева; Летний сад, 2000. — 480 с.
116. Пыляев М. И. Старый Петербург. Репринтное воспроизведение с издания А. С. Суворина. — М.: СП ИКПА, 1990. — 496 с.
117. Рабинович М. Г. Древняя одежда народов Восточной Европы. — М.: Наука, 1986. — 272 с.
118. Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. — Л.: Наука, 1989. — 472 с.
119. Россия первой половины XIX века глазами иностранцев / Сост. Ю. А. Лимонов. — Л.: Лениздат, 1991. — 719 с.
120. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1971. — 223 с.
121. Романтизм в России. К 100-летию Государственного Русского музея 1898–1998. Каталог. — СПб., 1995. — 452 с.
122. Русская акварель в собрании Государственного Эрмитажа / Автор-сост. Г. А. Принцева — М.: Изобразительное искусство, 1988. — 176 с.
123. Русская вышивка XVIII — начала XX века. — Альбом. Из собр. ГЭ / Авт. текста и сост. Е. Ю. Моисеенко. — Л.: Художник РСФСР, 1978. — 200 с.
124. Русская женщина в гравюрах и литографиях. Выставка портретов. — СПб.: Круг любителей русских изящных изделий, 1911. — 65 с.
125. Русская мода. 200 лет — Russian fashion. 200 years: Кат. выст., 14 июня — 31 августа 2002 г. / Сост.: О. Яковлевская, О. Ван Ин. — Антверпен: Б. и., 2002. — 32 с.
126. 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.
127. 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.
128. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / Сост. Н. Гиляровская. — М., Л.: Искусство, 1945. — 140 с.

129. Русский народный костюм. Государственный Исторический музей: Альбом / Автор-сост. Л. В. Ефимова. — М.: Сов. Россия, 1989. — 311 с.
130. Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. Альбом. / Авторы-сост.: Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 224 с.
131. Русский костюм 1750–1917. Альбом. В 5-ти 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.
132. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия. / Авторы сост.: Н. Соснина, И. Шангина. — СПб.: Искусство СПб, 1998. — 400 с.
133. Русское декоративное искусство. / Под ред. А. И. Леонова. В 3-х т. — М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962–1965.
134. Русское золото XIV — начала XX века. Из фондов Государственных музеев Московского Кремля. Альбом. / Авторы-сост.: С. Я. Коварская, И. Д. Костина, Е. В. Шакурова. — М.: Советская Россия, 1987. — 240 с.
135. Русское общество 30-х годов XIX века. Люди и идеи: Мемуары современников. — М.: Изд. Московского университета, 1989. — 448 с.
136. Саксонова И. Х. Ах, мода! Ах, Париж! Или Мода в мире парижской жизни середины XIX века. — СПб.: Изд. Российская национальная библиотека, 2008. — 239 с.
137. Свендсен Л. Философия моды / Перевод с норвежского А. Шипунова. — М.: Прогресс — Традиция, 2007. — 256 с.
138. Словарь искусств / Пер. с англ. — М.: Внешсигма, 1996. — 534 с.
139. Соболев Н. Н. Стили в мебели. — М.: Сварог и К., 2000. — 351 с.
140. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. — М.-Л.: Akademia, 1934. — 435 с.
141. Соколов М. Н. Интерьер в зеркале живописи. Заметки об образах и мотивах интерьера в русском и советском искусстве. — М.: Советский художник, 1986. — 230 с.
142. Соколова Т. М. Художественная мебель. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. — М.: Сварог и К, 2000. — 164 с.
143. Соколова Т. М. Орнамент — почерк эпохи. — Л.: Аврора, 1972. — 148 с.
144. Соколова Т. М., Орлова К. А. Русская мебель в Государственном Эрмитаже. — Л.: Художник РСФСР, 1973. — 255 с.
145. Соколова Т. М., Орлова К. А. Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX в. — Л.: Художник РСФСР, 1982. — 182 с.
146. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1962. — 48 с.
147. Соловьев К. А. Русская осветительная арматура 18–19 вв. — М.: Гос. изд-во архит. и градостроит., 1950. — 274 с.
148. Стасов В. В. Избранные сочинения в 2-х т. Статьи и примеч. С. Н. Гольдштейн. Т-1. М. — Л.: Искусство, 1937. — 860 с.
149. Стасов В. В. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева. Вып. 1. СПб.: Общество поощрения художников, 1872. — 26 с.
150. Стемпаржецкий А. Г. Декоративные ткани в русском интерьере. — Л.: Госстройиздат, 1958. — 65 с.
151. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. — М.: Искусство, 1991. — 207 с.
152. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70-е — 80-е годы. — М.: Наука, 1997. — 223 с.
153. Сыромятникова И. С. История прически. — М.: Искусство, 1989. — 303 с.
154. Терешкович Т. А. Словарь моды. Терминология, история, аксессуары. — Мн.: Хэлтон, 2000. — 464 с.
155. Торбик В. С. Принципы организации формы и декорировки русской мебели первой половины XIX века. АКД. — (07.00.12. — история искусства) — Л., 1986. — 16 с.
156. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки. — М.: Искусство, 1981. — 550 с.
157. Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853–1855 / Пер. Е. В. Герье. Вступ. статья и прим. С. В. Бахрушина. Под ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цявловского. — М.: СП Интербук, 1990. — 220 с.
158. Устюгова Е. Н. Стил и культура. Опыт построения общей теории стилиа. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. — 260 с.
159. Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 328 с.
160. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. / Пер. с нем. В 3-х кн. — М.: Республика. 1993–1994. Эпоха Ренессанса, 1993. — 512 с.; Галантный век, 1994. — 480 с.; Буржуазный век, 1994. — 443 с.
161. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Александра II и Александра III. — М.: Этерна, 2015. — 472 с.: ил.
162. Художественное убранство русского интерьера XIX века. Государственный Эрмитаж. Очерк-путеводитель. — Л.: Искусство, 1986. — 143 с.
163. Чернова А. Д. ...Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. — М.: Искусство, 1987. — 221 с.
164. Шарфы и шали русской работы в первой пол. XIX века: Каталог временной выставки ГЭ / Сост. Е. Ю. Моисеенко. — Л., 1981. — 18 с.
165. Шарая Н. М., Моисеенко Е. Ю. Костюм в России XVIII — начала XIX века. Каталог временной выставки ГЭ. — Л., 1962. — 50 с.
166. Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. — Л.: Советский художник, 1969. — 206 с.
167. Шепелев Л. Е. Чиновный мир России: XVIII — начало XX в. — СПб.: Искусство СПб, 1999. — 479 с.
168. Шрейдер К. Х. Мебельный магазин. Различная мебель во всех стилях. 2 тетради в 10 листах с 80 рисунками, отпечатанными золотом и красками. — СПб., 1858.
169. Штакеншнейдер Е. А. Дневник и записки (1854–1886) / Ред., статья и комментарии И. Н. Розанова. М. — Л.: Akademia, 1934. — 582 с.
170. Энгельгардт Л. Н. Записки. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — 256 с.
171. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общ. ред. А. В. Иконникова; ВНИИ технической эстетики. — М.: Стройиздат, 1990. — 335 с.
172. Ювелирные изделия европейских мастеров XVI–XX веков. Гос. музеи Московского Кремля / Автор-сост. Н. В. Рашкован. — М.: Изобразительное искусство, 1992. — 118 с.
173. Янковская Е. П. Возвращение веера (русские, французские, испанские, итальянские веера XVIII–XIX веков из музейных и частных коллекций СПб). Выставка / Русский этнографический музей — СПб., 1997. — 15 с.
174. Ястребицкая А. Л. Западная Европа XI–XIII веков: Эпоха. Быт. Костюм. — М.: Искусство, 1978. — 176 с.
175. Arnold Janet. Patterns of Fashion. Englishwomens dresses and their contruction. — New York: Drama book publishers, 1993. — 88 p.
176. Banach An. O modzie XIX wieku. — Warszawa: Panstwowy Institut, 1957. — 407 p.
177. Bell Q. On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages. — London, 1992. — 104 p.
178. Boucher F. Histoire du costume: En occident de l antiquite a nos jours. — Paris: Flammarion, 1969. — 448 p.
179. Bradfield N. Costume in detail womens dress 1730–1930. — London, New Edition, Harrap, 1989. — 320 p.
180. Buxbau Gerda. Mode aus Wien 1815–1939. — Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1986. — 428 p.
181. Components of dress: design, manufacturing and image-making in the fashion industry. — London, N.Y.: Routledge, 1988. — 127 p.
182. Encyclopedic de la mode. — Paris: Nathan, 1989. — 240 p.
183. McDowell Colin. Fashion today. — London: Phaidon, 2000. — 512 p.
184. Souvenirs Moscovites 1860–1930. Musee Galliera — Musee de la Ville de Paris, 1999. — 156 p.
185. Turnau I. History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Centery. / Inst. of the History of Material Culture; Polish Acad. of Sciences. — Warszawa, 1991. — 168 p.
186. Thiel E. Geschichte des Kostums. — Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980. — 464 p.
187. Laver J. A concise history of costume. — London: Thames and Hudson, 1977. — 288 p.
188. Quinn B. The fashion of architecture. — New York: Berg Publishers, 2003. — 254 p.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

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»
ГМИ	Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГМП	Государственный музей А. С. Пушкина, Москва
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ	Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
РГИА	Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

С. М. Ванькович

Костюм в плену эклектики.

Архитектурно-стилистические ассоциации

Подписано в печать 21.02.25.

Формат 70×100/12. Бумага мелованная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 24,51. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии СПбГУПТД

Санкт-Петербург, Моховая ул., 26