



9 Введение

22 **О чем можно
расспросить
неизвестных**

24 Почему «Портрет
неизвестной
в синем платье»?

26 Как выбрать нужный цвет
для наряда

42 Почему нельзя определить
сорт ткани по живописному
изображению

54 **Что может быть
важнее прически**

56 Парики, прически и их тайны

82 Пудренные волосы,
парики, кафтаны и плечи

*Отступление
95 первое:*

Молчаливое
признание
и молчаливый отказ

104 **В шляпе ли дело?**

106 Шляпы о трех углах,
двух углах и просто
круглые шляпы

126 Шляпа — печная труба,
пожарная каланча
и другие

160 Кипящая шляпа-котелок

162 **Платье госпожи
Тюфякиной**

194 **Кафтаны, фраки
и сюртуки**

196 Новый мундир
императора Александра

*Отступление
225 второе:*

История брюк
и застежек

*Отступление
231 третье:*

Фраки цветные
и черные

*Отступление
236 четвертое:*

Испанский плащ
Пушкина

246 **Словарь понятий
и названий**

522 **Указатель имен**

УДК 687.1/.5:[94:75.041]

ББК 85.126:85.14

К 43

Рецензенты:

К.Г. Серебрякова,
кандидат культурологии

Е.Б. Шарнова,
кандидат искусствоведения

*Печатается
по решению
Ученого совета
Государственного
института
искусствознания*

Редактор:

Н.А. Борисовская

Дизайн-проект:

И.В. Келейников

Автор и издатели благодарят «Клуб 418» за поддержку.

Кирсанова Раиса Мардуховна

к 43 **Портрет неизвестной в синем платье.** — М.: Кучково поле, 2017. — 544 с.: ил.

Книга посвящена атрибуции произведений русской живописи второй половины XVIII и первой половины XIX столетия, в которой основным инструментом для опознания изображенных и установления хронологических границ служат костюм, аксессуары (головные уборы, веера, украшения, галстуки), прически. Сопоставляя изображения, мемуарные свидетельства, литературные описания и историю производства, автор предлагает читателю познакомиться с теми представлениями о красоте и нравственных установках общества того времени, которые позволяют максимально приблизиться к пониманию самоидентификации изображенных — их социальному статусу, личному вкусу и эстетическим представлениям эпохи.

Музейная практика атрибуции живописных произведений по костюму существует давно, но явно недостаточно исследований, которые бы детально рассматривали городской костюм в России. Эта книга восполняет существующие пробелы, предупреждает об ошибках, которые могут появиться от неверного названия тканей, деталей костюма и цветовых предпочтениях.

Книга заинтересует как профессионалов, так и широкий круг любителей изобразительного искусства, литературы и театра.

ISBN 978-5-9950-0852-1

- © Р.М. Кирсанова, текст, 2017
- © Театральный институт имени Бориса Щукина, 2017
- © Государственный институт искусствознания, 2017
- © И.В. Келейников, дизайн-проект, 2016
- © ООО «Кучково поле», 2017
- © Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2017 (изображения)
- © Государственный исторический музей, Москва, 2017 (изображения)
- © Государственный музей-усадьба «Архангельское», 2017 (изображения)
- © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2017 (изображения)
- © Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Павловск», 2017 (изображения)
- © Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село», 2017 (изображения)
- © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2017 (изображения)
- © Московский музей-усадьба Останкино, 2017 (изображения)
- © Chimei Museum, Tainan, Taiwan, 2017 (изображения)

Выражаю благодарность рецензентам Е.Б. Шарновой и К.Г. Серебряковой; редактору издания Н.А. Борисовской; Сектору искусства Нового и новейшего времени Государственного института искусствознания, возглавлявшемуся Г.Г. Поспеловым, при котором началась работа над книгой, и его сотрудникам, ее обсуждавшим; Т.В. Васильевой, заведующей библиотекой ГИИ; музеям Москвы, Санкт-Петербурга (Государственному историческому музею, Государственному Русскому музею, Государственной Третьяковской галерее, Государственному музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственному Эрмитажу, Московскому музею-усадьбе Останкино), Павловска, Царского Села; Государственному архиву Российской Федерации, Российскому государственному архиву социально-политической истории, частным лицам, откликнувшимся на просьбы, связанные с изданием: Ю.Б. Демиденко, А.Л. Кусакину, Е.В. Малинко, Н.С. Мустафаеву, С.А. и Т.А. Подстаницким, А.Э. Жабревой, П.М. Каплевичу и всем сотрудникам упомянутых музеев, которые находили время для автора.

Отчего же костюм — самая красноречивая характеристика человека, как не от того, что он — своего рода иероглиф, выражающий человека сполна, со всеми его политическими убеждениями и каждодневными привычками? «Вестигномика» достойна считаться составной частью науки, созданной Галлем и Лафатером. Хотя нынче все мы одеваемся почти одинаково, в уличной толпе, в парламенте, в театре или на прогулке можно без труда отличить жителей квартала Маре от обитателей Сен-Жерменского предместья, владельцев особняков в квартале Шоссе-д'Антен от выходцев из Латинского квартала, пролетариев от домовладельцев, производителей от потребителей, адвокатов от военных, тех, кто разгуливает, от тех, кто действует.

Подобно тому как интендант мгновенно распознает мундиры различных полков, физиолог сразу же поймет, что скрывается за вашим платьем: роскошь, труд или нищета.

Предположим, перед нами вешалка. На ней висит мужское верхнее платье. Прекрасно. Стоит взглянуть повнимательнее, и вы легко опознаете стюртук чиновника по потертым рукавам и широкой поперечной полосе, оставленной спинкой стула, на которую обладатель этого одеяния так часто опирается, закладывая в нос пачку табаку или отдыхая от утомительного безделья. По набитым карманам вы без труда определите, что владелец стюртука — человек деловой, по оттопыренным — поймете, что хозяин его — праздношатающийся бездельник, часто разгуливающий руки в брюки, по карманам, зияющим, словно бездонная пасть, готовая проглотить очередную пачку банкнот, сразу догадаетесь, что принадлежит он лавочнику.

Одним словом, чистый или засаленный воротник, обтрепанные петлицы, следы пудры и помады, длина фалд, дырявая или целая подкладка — все недвусмысленно указывает на профессию, нрав и склонности обладателя платья. Вот модный фрак денди, а вот украшенный золотыми пуговицами фрак старомодного жителя Лиона; вот тонкое сукно, в которое облачен рантье, вот короткий коричневый стюртук маклера, а вот засаленная куртка скупец...

Оноре де Бальзак
Трактат об элегантной жизни¹
1830

Столь пространный эпиграф из трактата французского писателя выбран совершенно осознанно. Он своего рода провидец, придумавший особую науку «вестигномику» по аналогии с «Физиогномикой» И.К. Лафатера, швейцарского пастора, учение которого об определении характера человека по чертам его лица ему было очень интересно. И, конечно же, писатель не подозревал, что к концу XX века явится «костюмология» — по аналогии с археологией, психологией и другими вполне академическими дисциплинами. «Костюмология» выделила из своей среды этнокостюмологию и палеокостюмологию¹, так и не получивших официального статуса, вероятно, только для того чтобы придать некий академический лоск своим изысканиям.

Многочисленные истории костюма иллюстрируются произведениями живописи, так что может сложиться впечатление, что живопись — самый полноценный источник по изучению одежды. Но это справедливо по отношению не ко всем историческим периодам развития и костюма, и изобразительного искусства. Иллюзорная точность изображения присутствует тогда, когда социальная значимость одеяния совпадает со статусом самого факта существования заказного изображения. По мере развития живописи и совершенствования мастерства художника колорит, трактовка объемов одежды подчинялись только художественным задачам — красота складок была важнее точности формы, а композиция важнее истинных пропорций. Стиль эпохи также сказывался на трактовке портрета. В угоду моде в первой половине XIX века на портретах мы чаще видим темноволосых мужчин и женщин. Шелковистый блеск темных волос льстил заказчику или позволял художнику показать свое мастерство, но мемуарные свидетельства указывают на то, что это не всегда соответствовало действительности. Увлечение темными волосами в профессиональной живописи было данью романтизму и связанными с ним восточными мотивами, а любители в своих акварелях или миниатюрах гораздо строже следовали натуре².

Музейное собрание костюмов и тем более живописные изображения нельзя сравнить с бальзаковской «вешалкой», связанной с реальными предметами, а не их изображениями. Хотя перепачканные пудрой кафтаны встречаются в живописи, но толкование значений будет совсем иным. Самое главное в его рассуждениях — это понимание контекста, образа жизни и социального статуса изображенных. Окладистая борода и стрижка в кружок часто служат верным признаком купца, а повойник на голове женщины в европейском наряде указывает на купеческое происхождение женщины. Но есть и другие купцы, одетые по последней

¹ См.: Яценко С.А. Костюм древней Евразии. М., 2006. С. 7.

² Чаще всего об этом вспоминают в связи с двумя портретами А.С. Пушкина — работы О.А. Кипренского и В.А. Тропинина (оба — 1827). Сохранилась прядь волос поэта, упоминания в многочисленных воспоминаниях современников о том, что светлые волосы поэта в детстве с возрастом потемнели до темно-русых, но на упомянутых портретах они смотрятся очень темными, почти

черными. В.П. Бурнашев писал: «Вдруг неожиданно и неприметно вошел в комнату небольшого роста господин с длинными, курчавыми, растрепанными темно-русскими волосами, с бледно-темноватым лицом, окаймленным огромными бакенбардами» (Бурнашев В.П. Из воспоминаний петербургского старожилы // Заря. 1871. № 4. С. 23).

¹ Бальзак О. де. Трактат об элегантной жизни. М., 1995. С. 250–251.

лондонской моде, как Н.М. Гусятников (1801, ГИМ; см. *Отступление третье*) или прелестная молодая женщина в изысканном наряде (1824, ГЭ; см. *Отступление первое*), оказавшаяся купеческой дочерью и женой купца Е.Н. Паской-Шараповой.

Решившись соединить в одном тексте накопленные за многие годы знания о бытовании костюма в России, его роли в повседневной жизни, живописи, театре или литературе, автор столкнулся с проблемой структурирования текста для изучающих живопись с тем, чтобы максимально приблизить его к читателю. Применительно к литературным текстам задача приближения решается просто — алфавит или, как говорили в старину, азбучный порядок. Для живописи пришлось прибегнуть к другой подаче материала. Автору понадобились отступления, в которые из основного текста перешли некоторые технологические особенности производства тканей или развития кроя.

В музейной практике к костюму как инструменту атрибуции прибегают давно, привлекают для анализа прически, реже ювелирные аксессуары и еще реже — бытовой грим. Достаточно раскрыть каталоги музейных собраний, чтобы костюм, прическа или форма чепца с датированной работы позволили публикаторам определить возможную дату создания портрета неизвестного или неизвестной. Форменная одежда и ее изменения прослеживаются по полному своду законов Российской империи — трудность в том, что не все предлагаемые властью изменения были исполнены. Присвоение орденов и других наград зафиксировано в соответствующих документах и позволяет не только установить дату исполнения портрета, но, зачастую, даже имя изображенного.

Одежда, подчиняющаяся моде, имеет множество индивидуальных особенностей, зависящих не только от общих тенденций своего развития, но и личных вкусов и привычек героев портретной живописи. Она регламентировалась только в том случае, если речь шла о нарядах, предназначенных для официальных церемоний.

Если этнографы предлагают исследователям подробно описанные образцы традиционного костюма и его деталей, то сводных работ по городскому костюму, увы, нет, как нет и изданий по модной графике. Коллекции гравюр в музейных собраниях в большинстве своем не аннотированы. За последние десятилетия интерес к костюму возрос. Это видно по выставкам и отдельным публикациям, но хотелось бы, учитывая российскую специфику бытования заимствованных форм европейского костюма со своими значениями и предпочтениями, обратиться к изобразительным источникам разного свойства — от портретной живописи, модной графики до лубка и карикатур.

Костюм — это сложный ансамбль, включающий не только платье, но и все аксессуары (от ювелирных украшений, перчаток, причесок или головных уборов до позы портретируемого). Известно, что одежда диктует пластику тела. Высокие воротники александровского времени заставляли мужчин поворачиваться всем телом, а корсеты дам — усаживаться

на стулья в определенном положении. Ступни ног в одну эпоху были широко расставлены — и не только как дань византийской традиции (сказывалась тяжесть драгоценных тканей), а в другую подчинялись танцевальным позициям. Партикулярное платье (мужское и женское) всегда индивидуально, и отталкиваться только от модной картинке не всегда разумно. Е.П. Янькова рассказывает, что многие ее современницы сохраняли привычки своей молодости, продолжая пудриться и румяниться даже после того, как яркий бытовой грим вышел из моды. И сама она, ушедшая из жизни в 1861 году, остановилась на моде второй половины 1820-х.

Лишь однажды пришлось столкнуться при опознании портрета с необычным обстоятельством — прическа изображенной дамы выходила за пределы хронологии жизни предполагаемой портретируемой. Проблема заключалась в том, что дама была запечатлена в домашней одежде (халате) и без головного убора, с которым могла снять и локоны, которые во второй половине 1820-х — первой половине 1830-х годов крепились в шляпке. Не из каких-либо историй костюма или историй причесок, а из мемуарных свидетельств, можно узнать, что модную куафюру в те годы делали при помощи накладок (пастижей) и что прибегать к такому ухищрению можно было только по достижении брачного возраста, а снимать или надевать шляпку следовало только без свидетелей



Василий Тропинин
Портрет Александры Ивановны
Киселевой. Конец 1820-х — не позднее 1831
Холст, масло. 89×72
Государственная Третьяковская галерея, Москва

(горничные таковыми не считались). Речь идет о портрете А.И. Киселевой работы В.А. Тропинина (ГТГ). Художник писал многих женщин из этой семьи с похожими прическами, халатами, сохранял позу (иногда делая ее зеркальной), усаживал портретируемых в одно и то же кресло. Следовательно, необходимо обращать внимание и на взаимоотношения



Неизвестный художник
Портрет дамы в синем платье. 1770-е
Холст, масло. 83,5×62
Московский музей-усадьба Останкино

модели и автора. Портретирование в мастерской художника становится важным при датировке и, хотя имеет к костюму лишь опосредованное отношение, тесно связано с системой обучения художников в императорской Академии художеств в костюмном классе (работа с манекенами). Но при этом следует иметь в виду, что после 1825 года в периодических изданиях, имевших разделы моды, предлагалось рачительным хозяйкам из койм вышедших из употребления шалей шить жилеты для мужей, а для себя платья. В моду вошли шали-платки, особенно популярные в купеческой среде. Платья из шалей появляются в живописи довольно часто. Это позволяет датировать портрет концом 1820-х и не позднее 1831 года.

В женских портретах XVIII столетия открытый веер или мушки на лице чаще всего указывают на изображение иностранки или работу иностранного же художника. Но после 1770 года раскрытые веера появляются и в русской живописи. Таковы портреты дамы в синем платье



Неизвестный художник
Портрет купчихи с веером. 1780-е
Холст, масло. 78×66
Государственный исторический музей, Москва

(1770-е) из музея Останкино или купчихи из собрания Исторического музея (1780-е). Обе женщины держат раскрытые в одинаковой позиции веера — они повернуты лицевой стороной в сторону зрителя и раздвинуты только по два листика (так называются пластинки, на которые натянут экран). Закрытые стрелой веера встречаются в русской живописи с конца XVII века. Полуоткрытые появились на портретах Екатерины Великой: их можно увидеть на двойном портрете великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны работы Г.К. Грота (1745? ГРМ) или знаменитом портрете Екатерины II перед зеркалом работы Вигилиуса Эриксона (1762, ГЭ). Но при этом известно, что мушки и веера были обязательны в повседневной жизни и, если верить леди Рондо, жене английского посланника в России, записки которой вышли в 1874 году, то мушки носили даже горничные.

Веер был статусным предметом. Его каркас (станок) изготавливался ювелирами, а экран расписывался лучшими художниками. Сюжеты могли быть разными — галантные сцены (как на веере купчихи из ГИМ) или цветы (у дамы в синем платье из Останкино), — и рассматривание изображения могло являться темой для светской беседы, окрашенной настроением и характером изображения. Вместе с предметом был усвоен и язык веера, но, пользуясь этим языком в повседневной



Веер с изображением эпизода битвы при Чесме. 1770
Художник Гаврила Козлов, ювелир Жан Пьер Адор
Пергамент, стразы, серебрение и золотые оправы для медальонов
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

жизни, портретируемые не спешили сообщать потомству о подробностях своей жизни. Можно сказать, что нарочито раскрытые веера, позволяющие себя рассмотреть, появились в русской живописи только после 1770 года. В этом году состоялось знаменитое Чесменское сражение в Эгейском море, принесшее России долгожданную победу над турками



Франкарт
Портрет баронессы Елены Васильевны
Строгановой. Конец 1730-х
Холст, масло. 88,5 × 69,5
Государственный исторический музей, Москва



Неизвестный художник середины XVIII века
Портрет императрицы Елизаветы Петровны
Холст, масло. 225×157
Государственный исторический музей, Москва

(был уничтожен турецкий флот). В честь этого события была выбита медаль и установлена колонна в Царском Селе, но появился и веер с изображением морского абордажного боя, который был поднесен Екатерине II одним из героев сражения (графом Орловым). На повседневную жизнь России оказала влияние не только грандиозная победа, запечатленная в многочисленных «Триумфах», но и возможность переживать событие и рассуждать о нем, разглядывая изображение на веере (хранится в Эрмитаже), и считать его изготовленным не ранее 5–6 июля (по новому стилю) того же года. Галантная сцена или цветы на веерах упомянутых выше портретов перестали быть пустым щегольством, но стали предметом гордости и способом социальной идентификации.

В предлагаемой работе воспроизводятся веера и мушки, хотя последние представлены в лубке (как правило, уже датированные и с установленным источником заимствования) и лишь однажды увидены в живописном изображении (ГИМ).

Азбучная структура основательно скомпрометирована многочисленными энциклопедиями и словарями по моде, появившимися после 1989 года, так как создавались они методом клея и ножниц (термин, применявшийся в единственном энциклопедическом издательстве СССР), которые носят технический характер и не ставят перед собой задачи выявить национальные особенности бытования заимствованных форм костюма на российской культурной почве и ничего иного не предлагают, кроме демонстрации несомненной усидчивости.

Автор считает важным обратить внимание на название тканей и отдельных деталей костюма, поскольку от этого зависит правильное толкование социального статуса изображенного, но сорт ткани, столь важный в реальной жизни, нельзя определить по плоскостному изображению предмета — самый виртуозный художник в состоянии передать лишь пластические свойства разнообразных материй. В данном случае речь идет об определенных ограничениях использования костюма для выявления времени создания картины. Ткани, чьи пластические свойства подвластны кисти, можно называть, не боясь ошибки. Баронесса Строганова на портрете работы Франкарта (ГИМ) одета в платье из золотого глазета, а императрица Елизавета Петровна на портрете работы неизвестного художника (середина XVIII века, ГИМ) — из серебряного. Глазет — одноцветная ткань с металлическим утком, плотно закрывавшим нити основы, блеск которого виртуозно передавали живописцы, — был популярен в XVIII веке. Узорчатая парча во второй половине века потеснила глазет. И это тоже ткань с металлическим утком, но с множеством дополнительных утков, образующих тканые узоры. Глазет часто описывали как голубой или розовый, потому что нити основы при движении давали надцветку на блестящую поверхность фона. Золотая или серебряная бить (плоская нить) довольно рано сменилась мишурной, но в живописи этого определить невозможно. Очевидно, что для парадных нарядов царствующих особ ткани были самые настоящие.



Парики, прически и их тайны

57

Историю европейских париков начинают с легенды о любящей матери — королеве Бланке Кастильской (1188–1252), сын которой Людовик IX Святой (1214–1270) из династии Капетингов полностью лишился волос, отраженной во многих книжках о costume. Людовик возглавил Седьмой крестовый поход в Египет (1247), был пленен, выкуплен у султана, но вернулся во Францию больным и лысым. Его мать попросила у некоторых придворных по пряди волос, подходящих по цвету, и сшила шапочку-парик¹. В существующей литературе на русском языке история о Бланке Кастильской (королеве Бланш) восходит к 1914 году, когда в январском приложении к журналу «Нива» появилось анонимное сообщение об этой трогательной истории, скорее всего, перепечатанное из иностранной прессы. Насколько достоверен рассказ анонимного автора? Доподлинно известно, что Людовик IX Святой достиг Франции, когда его мать уже умерла, не дождавшись горячо любимого сына. Но обаяние легенды, попавшей на страницы российской прессы без малого сто лет тому назад, легко вводит читателя в заблуждение, если забыть, что изучать costume и его детали без контекста неразумно. Или, как сообщали в «Вестнике Европы», издаваемом Николаем Карамзиным, «собрание анекдотов и речей не есть история»². Странно, что подобных историй не было по поводу Карла II Лысого из династии Каролингов (823–843), сына Людовика Благочестивого и его второй жены Юдифи Баварской. До нас дошли сведения о красоте этой женщины, о ее любви к сыну, сумевшей ущемить интересы старших сыновей от первого брака своего мужа, чтобы обеспечить сына королевством (тогда еще не было системы майората и наследство делилось на всех сыновей). В случае с Карлом Лысым пришлось «перекроить» королевства старших детей, что привело страну к бесконечным военным столкновениям.

Не имеет смысла уходить в глубину веков и рассматривать парики Ассирии, Вавилона, Египта времен фараонов или Иудеи библейских царей, даже древнегреческие и римские прически эпохи Флавиев с использованием париков и накладных прядей от нас очень далеки. Следует начать с XVII столетия, когда в Европе появились алонжевые мужские парики, заимствованные Россией после 1700 года. И здесь полезно поместить пространную цитату из работы Н.М. Тарабукина: «Парик является символом барочного costume. Даже сам термин „барокко“ некоторые историки искусства производили от слова „парик“. Парик завершает

¹ Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива» на 1914 год. Т. I. С. 180. Раздел «Смесь».

² Вестник Европы. 1802. № 1. С. 20.

искусственность и бутафорность барочного костюма. Он подменяет естественные волосы — фальшивыми. Он увенчивает фигуру словно куполом, который и в архитектуре барокко является завершающей формой постройки. Театральная бутафория и фальшь — ведь это сущность барочной декорировки. Настоящая рустовка, встречаемая в зодчестве Ренессанса, сменяется искусственной облицовкой („стукко“), подделкой под рустуку, мрамор и т. д. ... Искусственно распланированные парки, мрамором облицованные водоемы, шпалерами подстриженные деревья, трельяжи и гроты, бьющие вверх фонтаны и ниспадающие каскады — вот „природа“, окружающая дворцы барокко. И как органично сливаются в единое стилистическое целое с этой „искусственной натурой“ и с припудренной архитектурой Перро, Лево, Мансара декоративные костюмы придворного общества, разгуливающего в парках Версаля и в садах Сан-Суси. Очень характерно, что самые „театрализованные“ из театральных представлений — опера и балет были созданием эпохи барокко»¹.

Впервые в Новом времени парик как часть придворного костюма появляется в годы правления Людовика XIII Бурбона. Это произошло после 1620 года и связано с именем аббата Ривера. Но эпохой расцвета мужских париков, получивших название алонжевых (от французского



Антуан Матьё по картону Шарля Лебрена Встреча Людовика XIV и Филиппа IV на фазаньем острове 7 июня 1660 года. После 1664 Холст, масло. 348×597 Национальный музей дворцов Версаль и Трианон, Версаль

¹ Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма. М., 1994. С. 81. Николай Михайлович Тарабукин (1889–1959) в силу обстоятельств в 1930-е годы занимался только педагогической деятельностью. «Очерки...» представляют собой черновую запись его лекций. Круг доступных ему источ-

ников был ограничен, но профессиональный взгляд искусствоведа, «оптика» знатока живописи, позволили ему создать великолепный курс для студентов театральных вузов, поскольку обязательной частью каждого исторического периода был театральный костюм от древности до XX века.

allongement — удлинение), явилась эпоха Людовика XIV, короля-солнце, реально правившего страной только с 1661 года. Поначалу Людовик посмеивался над обладателями париков, но с возрастом осознал их полезность и, как говорят, не снимал парика в присутствии посторонних.

Ни в одной работе не удалось найти термин барокко в значении «парик», но все словарные издания, в том числе французские, обязательно упоминают португальский термин — дефектная (порочная) жемчужина, имея в виду грушевидный жемчуг, столь популярный в XVII столетии во всех европейских странах, даже тех (Англия и Голландия), где французские парики той эпохи получили распространение много позднее. Современные словари ограничиваются итальянским *bagosso* в значении причудливый, странный. Подражали пышности французского двора многие, но, как заметил в своих воспоминаниях Джакомо Казанова, Сан-Суси — это Версаль без фонтанов!

В Версале находится гигантское живописное полотно Антуана Матьё, написанное по живописному картону Шарля Лебрена, любимого художника короля, который, пользуясь покровительством всесильного Кольбера, заведовал всеми художественными производствами и академиями. Для гобеленового производства им были изготовлены картонные (*pour la suite de l'histoire du roi*). Один из них — «Встреча Людовика XIV и Филиппа IV на Фазаньем острове 7 июня 1660 года», хранящийся в Версале, — и был повторен Матьё после 1664 года, и теперь мы можем сравнить наряды французского и испанского дворов во всем великолепии. Парики, рейнгравы и красные каблуки башмаков с огромными бантами у французских вельмож — длинные волосы, темные башмаки и штаны до колен у короля Филиппа и его свиты?²

К середине семнадцатого столетия именно Франция стала законодателем моды, производя практически все предметы роскоши — кружева, ткани, душистые и косметические средства, гобелены, мужские и женские моды, а примерно с 1650 года — куклы-пандоры, распространявшие модные новинки по всему свету. С 1672 года начинает выходить первый модный журнал «*Mercure galant*», который по настоятельной просьбе Людовика стал периодическим изданием, а не альманахом. Даже королевские церемонии и праздники, представления ко двору и прием послов, королевские свадьбы и зарубежные поездки — все теперь ориентировалось на двор Людовика XIV — короля-солнце.

Тарабукин скорее всего знал работу немецкого исследователя Эдуарда Фукса «Иллюстрированная история нравов», увидевшую свет в переводе В.М. Фриче в 1913 году. Фукс писал: «Введение парика *Allonge* было тем средством, на которое прежде всего напали, чтобы дать возможность мужчине принять позы величественного и могущественного земного бога. Надо было начать с прически, которая служит не только неизменной рамкой для головы, но и наиболее удобным средством продемонстрировать другим свою сущность. Ничто так хорошо не позволяет казаться простым, скромным, сдержанным, задумчивым, или смелым,

¹ Казанова Дж. Мемуары. Таллинн, 1991. С. 131.

² Рейнграф — юбка-брюки, украшенная лентами и надета поверх кюлотов — штанов до колен, право носить которые имело только дворянство. Отсюда появились санюлоты во время Великой французской революции. Русские дипломаты, вынужденные писать по-русски, сообщали в Петербург, что бесштаники (то есть санюлоты) захва-

тили все готели (особняки). Российские исследователи часто производят название рейнграф от тинштвенного рейнского графа. Подобную мужскую юбку можно увидеть на многих голландских портретах молодых людей середины XVII века.



Шляпы о трех углах, двух углах и просто круглые шляпы

107

«Красота одежды военной состоит в равенстве и в соответствии вещей с их употреблением. Платье, чтобы было солдатской одеждою, а не в тягость; всякое щегольство должно уничтожить, ибо оно есть плод роскоши, требует много времени, иждивения и слуг, чего у солдата быть не может. На сём основании предложу по порядку:

Шляпа — убор негодный; она головы не прикрывает и, торча концами во все стороны, озабочивает навсегда солдата опасностью, чтобы ее не измять, особливо мешает положить голову и, будучи треугольником, препятствует ей поворачиваться, да и не закрывает также от морозу ушей», — так писал Григорий Александрович Потемкин в своей «Записке об одежде и вооружении», представленной императрице в 1783 году.¹

В Европе треугольные шляпы появились около 1690 года во французской армии, в России — в Петровское время. К этому времени такие головные уборы носили и штатские, гражданские лица. Распространенное ныне название треуголка зафиксировано словарями довольно поздно (Даль, затем в 1940-м — Ушаков), хотя в официальных документах, регламентирующих форменную одежду, подобное название появилось лишь с воцарением Александра II.

В этом случае любопытно обратиться к названию картины из Третьяковской галереи, обозначенной в каталоге как «Портрет неизвестного в треуголке» работы Ф.С. Рокотова, датированной началом 1770-х годов. Этот портрет появился в Историческом музее в 1889 году под названием «Неизвестный в треугольной шляпе» и под таким названием оставался в описях музея вплоть до 1930 года, когда работа Рокотова была передана в Третьяковскую галерею. Проследить дату изменения названия в галерее оказалось затруднительно, а ведь соотношение лексики со временем создания портрета проливает свет и на историю бытования картины, и на степень осведомленности об эпохе составителей описей, а это может быть очень существенным, так как многие привычные слова меняли свои значения. В восемнадцатом столетии существовали названия «шляпа о трех углах» и «треугол», последний, правда, встретился у писателя Г.П. Данилевского, автора многих романов из истории XVIII века.

Треугольная шляпа появилась на свет вследствие развития стрелкового оружия, когда военные обнаружили, что широкие поля прежних шляп служат им помехой. Примером может служить форма гренадеров

¹ Потёмкин Г.А. Записка об одежде и вооружении // Русская старина. 1873. Т. 8. № 11. С. 724–727.

(«вооружённые гранатами»). В бою они действовали по команде: «Мушкет через плечо!», «Вынимай гранату, скуси зубом!», «Зажигай и бросай!». Это означало, что солдат сначала надевал мушкет или фузею на ремень через плечо (этот ремень назывался погон и у современных исследователей может вызвать недопонимание текста), «брал гранату, надкусывал зубами запальную трубку, закрывал ее большим пальцем, раздувал фитиль, зажигал гранату и бросал ее»¹. Запальная бумажная трубка крепилась к погону-ремню спереди. К тому же вошедшие в моду с начала XVII века парики не давали возможности удерживать шляпу на голове. Головной убор обычно держали в руках, и он играл важную роль в церемониалах, очерчивая сложную линию придворного поклона. Левая нога уходила назад и принимала на себя вес тела, правая вытягивалась вперед абсолютно прямой, а шляпа подчеркивала зигзагообразное движение руки, выражающее несомненное почтение высокой особе. Можно рассматривать поклон французского, а затем и русского придворного как своеобразный мужской реверанс. Все это можно было наблюдать в Москве XVII столетия, но к российскому придворному этикету до Петра отношения не имело.

С Петровского времени европейский костюм и головной убор стали частью повседневной жизни и так же, как в Европе, менялись под влиянием военных нужд. (Военный костюм начал сильно влиять на мужскую моду уже с XVI столетия, а на женскую — со второй половины XVIII века.)

В Русском музее хранится портрет неизвестного старика в красном кафтане работы неизвестного же европейского художника,



Федор Рокотов
Портрет неизвестного в треуголке. Начало 1770-х
Холст, масло. 58×47
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Неизвестный европейский художник
Портрет старика в красном кафтане. Первая четверть XVIII века
Холст, масло. 133,5×103,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

¹ Военная одежда русской армии. М., 1994. С. 43.

датируемый первой четвертью XVIII века. Изображен сидящий у стола пожилой господин, устало опирающийся на трость. Его парик почти сполз с головы, а треугольная шляпа висит на стене, так что ее можно подробно рассмотреть. Форма парика и покрой форменного кафтана и камзола позволяют отнести изображение к концу 1720-х годов. Вопрос возникает в связи с декоративной отделкой камзола, не свойственной форменной одежде. Белые манжеты рубахи по форме (из ткани и присборенные) выступают из-под обшлагов кафтана и хорошо видно, что правый манжет оборван (скорее обожжен) — косвенное указание на род занятий изображенного. Но нас интересует офицерская треуголь-



Мартин Фердинанд Квадаль
Вертер, рисующий детей. 1796
Холст, масло. 166,2×140
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ная шляпа с камзольной пуговицей, украшенная только узким галуном, что говорит в пользу формы конца 1720 — начала 1730-х годов. Ее отделка и красный цвет кафтана и камзола указывают на то, что перед нами офицер-артиллерист. Артиллерийский полк был впервые сформирован в 1712 году, и на военную специализацию изображенного (кроме цвета кафтана и камзола) указывает мешочек с ядрами и калибровочная рамка, лежащие на столе. Основная проблема тогдашних артиллерийских орудий была в том, что не существовало четкой системы соответствия калибра орудия и ядер, производившихся достаточно произвольно разными мастерскими. Мастер-пушкарь отвечал лишь за то, чтобы во время выстрела не разрывалось дуло. Снаряды, изображенные на картине, судя по своему размеру, использовались для стрельбы из ручных мортир, длина дула которых была до 25 сантиметров, а калибр в пределах 74 мм. Описание подробностей может помочь установить имя изображенного, которого следует искать среди «птенцов гнезда петрова», занимавшихся проблемами артиллерии. Существует повторение этого портрета в Путевом дворце Петра I в Стрельне (сведения из ГРМ, как и история поступления полотна в музей от князя Лобанова-Ростовского в 1897 году и то, что до 1980 года картина считалась портретом шута Балакирева). Форменный кафтан и расшитый камзол объединены только цветом, но стилистически не соответствуют друг другу (камзол декорирован, как гражданская одежда), и хочется видеть в этом психологический подтекст — портрет-воспоминание о былых боях. Существование повторения портрета говорит о значимости изображенного и пока неизвестного лица.

Чтобы превратить шляпу с круглыми равномерными краями в треугольную, существовало два способа. Отогнутые поля шляпы удерживались шнурком, протянутым изнутри, — так их носили нижние армейские чины. Высшие офицеры носили шляпы с пристегивающимися полями, для чего в полях делались навесные или прорезные петли. Это хорошо видно на картине художника Мартина Квадаля (Хватал) «Вертер, рисующий детей» (1796, ГТГ). Материалом служили сукно, фетр или кожа. Шляпы отделялись галуном в зависимости от чина обладателя такой шляпы — простой тесьмой, золотыми или серебряными нашивками. Шляпы украшались бантами и перьями у военных, а штатские, заимствовавшие эту моду у армейских чинов, увлекались даже кружевами.

Характер отделки треугольной шляпы существенен для исследователей. Указы могли меняться достаточно быстро, не всегда исполняться и встречаться в живописных произведениях «около» той даты, которая значилась на указе. В военной форме галун на шляпах разных полков мог быть с крупными зубчиками (Преображенский), мелкими (Семеновский) или вообще без зубчиков (Измайловский).

Во время правления Елизаветы Петровны только офицерские шляпы украшались бантом с пуговицей, но при Екатерине II был узаконен бант с пуговицей и для нижних чинов. Шляпы с бантами были



Иван Вишняков
Портрет Вильгельма Георга
Фермора. Вторая половина 1750-х
Холст, масло. 135×109
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

перенесены на российскую почву из австрийской и прусской армий, но коль скоро униформа должна обозначать государственную принадлежность армии и ранг обладателя мундира, то совпадений избегали. Если речь заходит о бантах, то в других странах они могли быть черными или этот знак имел форму гофрированной розетки. Даже весьма популярный для армейской формы зеленый цвет имел множество оттенков: русский, саксонский, прусский, английский и даже китайский зеленый. Сукна для модной одежды были совсем других оттенков, меняясь от очень светлых к темным по мере изменения военной амуниции.

Существует много детских портретов, запечатлевших юных военных. Таков, например, Вильгельм Георг Фермор, написанный И. Я. Вишняковым во второй половине 1750-х годов (ГРМ). На мальчике мундир сержанта лейб-гвардии Преображенского полка и треугольная шляпа с галуном и бантом. Вишняков написал и девятилетнего князя Федора Голицына в мундирчике лейб-гвардии Конного полка, рядом с ним треугольная шляпа с бантом и золотым галуном (1760, ГТГ). Бант говорит об офицерском чине мальчиков и их дворянском происхождении.

Юный пушкинский Гринёв из «Капитанской дочки» вспоминал: «Матушка была еще мною брюхата, как я уже был записан в Семеновский полк сержантом, по милости майора гвардии князя Б., близкого



Иван Вишняков
Портрет князя Федора Николаевича
Голицына в детстве. 1760
Холст, масло. 119×68,2
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Новый мундир императора Александра

197

«Простоту одежды пропагандирует эпоха французской революции. Павел тщетно пытался остановить моду: на последний ужин перед тем, как его убили, императрица Мария Федоровна пришла к нему в запрещенном европейском платье: простая рубашка, высокая талия, открытая грудь, открытые плечи — дитя природы. Вечерний туалет императрицы стал первым публичным свидетельством конца павловской эпохи. Первый жест бунта, как это часто бывало в России XVIII века, был сделан женщиной», — писал Ю.М. Лотман¹.

Ужин состоялся 11 марта 1801 года, поскольку известно, что Павел погиб в ночь на 12 марта. Моду павловского времени можно вспомнить многочисленными запретами на вальс, на ношение жабо и бакенбардов, на мужские прически с волосами, зачесанными на лоб (как у парижских инкруаяблей). Нельзя было употреблять слова гражданин, представитель и отечество; ввозить в страну иностранные (прежде всего французские) книги, журналы и газеты. По сути дела, Павел продолжал, но в более жесткой форме, чем Екатерина, обороняться от вредного воздействия революционных идей, пропагандируемых парижской модой. Там, где Екатерина смотрела с укоризной, Павел наказывал ссылкой, лишением дворянства и состояния.

Но как могла появиться такая точка зрения — костюм как протестный жест в павловскую эпоху? В записках В.Н. Головиной, свидетельницы того, что происходило при павловском дворе, можно найти весьма любопытный факт: «Балы и без того давались часто, чтобы удовлетворить страсть к танцам, присущую Лопухиной. Она любила вальс, и этот танец, в сущности невинный, хотя прежде запрещенный при дворе, благодаря ей был снова введен в употребление. Обычный придворный костюм мешал Лопухиной танцевать; она находила его недостаточно элегантным, вследствие чего вышло повеление, отменившее его. Этому повелению вся молодежь, не исключая и великих княгинь, подчинились с большой радостью и замечательным старанием, но императрицу оно огорчило, так как до тех пор она относилась к туалету очень строго и даже преследовала уклонения от правил. Поскольку это причиняло немало огорчений молодым особам, некоторые из них теперь торжествовали, ибо ее величество вынуждена была наравне со всеми подчиниться нововведению. Однако многие ее и жалели, потому что причина этой перемены могла серьезно огорчить ее величество»².

¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С.52.

² Головина В.Н. Мемуары. С. 205.

Екатерина вальс не поощряла, хотя его музыка ей была прекрасно известна — вальс принято считать танцем немецкого происхождения, но танцевать его в фижмах было сложно. Вероятно, только поэтому Павел и не препятствовал вальсу для своей любимицы, но за пределы дворца этот танец до Александра не выходил. Все же можно сказать, что вальс в России появился и распространился с 1798 года.

В Петергофе хранится парадный портрет Марии Федоровны 1799 года, приписывающийся Виже-Лебрен (или копия). Платье на фижмах (из-за неприязни ко всему французскому эту конструкцию так и не стали называть *панье* — дословно: корзина). Полонезу, танцу-шествию



Мария Луиза Элизабет Виже-Лебрен
Портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны. 1795
Холст, масло. 262,5×200
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Иоганн Баптист Лампи Старший
Портрет великой княгини Марии Федоровны. Не позднее 1795
Законченный эскиз портрета (1795), находящегося в Павловском дворце-музее
Холст, масло. 55×40
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Владимир Боровиковский
Портрет княгини Анны Петровны Гагариной. 1801
Холст, масло. 73,5×60
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

(его еще называли ходячий разговор) такое платье придавало торжественности, но для вальса оно, конечно, не годилось. Здесь было бы полезно сравнить парадный портрет Елизаветы Алексеевны, написанный Виже-Лебрен (1795, ГЭ), с изображением Марии Федоровны, чтобы понять идею русского платья Екатерины Великой и стремление Павла уйти от всего, что напоминало прежнее правление (круглая в плане юбка при одном дворе и фижмы, не столь огромные, как на известном портрете Екатерины у зеркала, но «с локотками» при другом — нельзя опустить руки вдоль тела, что не способствует изяществу танцев и возможности сблизиться с кавалером). Возможно, справедливы предположения многих придворных, что склонность к мистицизму словно заворожила Павла. Имя Анна, которое можно толковать как «божья благодать», способствовало расположению императора к Анне Лопухиной (он встретился с нею на коронации в Москве), и в день коронации династический орден Романовых указом Павла был введен в систему российских орденов. Для Павла это имело большое значение, потому что позволило потеснить екатерининский орден, хотя ввела его не мать Павла.

Причина была в новой фаворитке императора Анне Петровне Лопухиной, в замужестве Гагариной. Портрет княгини из собрания ГРМ в 1801 году написал В.Л. Боровиковский. Художник изобразил ее в красной шали особого оттенка, который так любила Гагарина. Изображение вполне соответствует описанию внешности, которое сделала В.Н. Головина: «Лопухина имела красивую голову, но была невысокого роста, дурно сложена и без грации в манерах; красивые глаза, черные брови и волосы того же цвета, прекрасные зубы и приятный рот были ее единственными прелестями; небольшой вздернутый нос не придавал изящества ее физиономии»¹. В предыдущей главе говорилось о другой Лопухиной, Марии Ивановне, урожденной Толстой, сестре Федора Толстого-американца, которая умерла двадцати четырех лет от чахотки, сгубившей множество юных красавиц.

Александр Павлович тоже действовал стремительно. Уже 31 марта 1801 года был отменен запрет на ввоз книг и журналов, а 9 апреля отменили пукли. Все парижские новинки вновь стали известны в России, а главное — появились частные типографии, которые начали издавать журналы, содержащие раздел мод².

Если говорить о «костюмном» жесте эпохи, то первым его реализовал сам Павел во время своей коронации 5 апреля 1797 года. Для венчания на царство он выбрал себе особый костюм — парчовый далматик, в каких всходили на престол в подражание византийским императорам русские цари, а со временем далматик стал литургическим облачением. Жест Павла в том и заключался, что в день коронации был оглашен закон о престолонаследии, практически исключавший женское правление, ведь женщины не могли исполнять обязанности высших духовных лиц. Елизавета Петровна Янькова, побывавшая на коронации Павла Петровича, обратила внимание, что при входе в Успенский собор

¹ Головина В.Н. Мемуары. С. 206.

² Появились: «Журнал приятного чтения» (1802–1804); «Осенние вечера» (1803); «Журнал для милых» (1804); «Дамский журнал» (1806); «Московский Меркурий» (1803), издававшийся П.И. Макаровым.

Павел был в мундире, а его супруга в парчовом платье. Затем, после свершения обряда, «государь был в царском далматике, поверх царская мантия, и всю неделю были царские выходы в соборы во всем царском одеянии»¹. Позднее Е. С. Шумигорский писал: «Павел Петрович объявил себя главою церкви и при коронации, прежде чем облечься в порфиру, приказал возложить на себя далматик — одну из царских одежд византийских императоров»².

Как истолковывать «жест» Марии Федоровны, не только прекрасно знавшей все запреты Павла, относящиеся к моде, но и строго исполнявшей их? Известно, например, что перед самой коронацией Павла она очень грубо обошлась со своей старшей невесткой Елизаветой Алексеевной: «Все были при полном параде: в первый раз появились придворные платья, заменившие национальный костюм, принятый при Екатерине II. Великая княгиня Елизавета рядом с бриллиантовой брошью, бывшей у ней на груди, приколотла несколько чудесных свежих роз. Ког-



Владимир Боровиковский
Портрет Павла I в белом далматике.
Эскиз. 1799–1800
Холст, масло. 49 × 35,8 см
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Рассказы бабушки. С. 71.

Здесь следует объяснить, что представлял из себя далматик. Словарь русского языка XVIII века толкует его как «род царской или королевской одежды, надеваемой во время коронации». В богословские словари XIX века это слово вообще не включалось, так как было связано только с литургическим одеянием высших иерархов католической церкви. Возможно, его появление связано с согласием Павла 16 декабря 1798 года стать магистром Мальтийского ордена и появлением большого числа его портретов в полном орденском облачении (царский далматик более длинное одеяние). Представляет собой торжественное одеяние с широкими рукавами, имеющее в плане форму креста, которое надевается (накладывается) через голову. Ни на рукавах, ни на боках не сшивается. По виду ближе всего к сакосу. Название последнего от еврейского «сакк» — рубище. В православной литургии символизирует собой единение, но не слияние Ветхого и Нового завета. Подробнее см.: *Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре. С. 39–40.

² *Шумигорский Е. С.* Император Павел I. СПб., 1907. С. 121–122.

да перед началом церемонии она вошла к императрице, та смерила ее взглядом с головы до ног и, не сказав ни слова, грубо сорвала букет с ее платья и швырнула его на землю. «Это не годится при парадных туалетах», — сказала она. «Это не годится» было ее обычной фразой, когда ей что-нибудь не нравилось. Елизавета стояла как громом пораженная. Ее не столько расстроила печальная судьба букета, сколько шокировали неприличные манеры императрицы, да еще предшествующие таинства причастия и миропомазания. Контраст между спокойствием, достоинством и величием прежнего царствования и мелочностью и грубостью, которые теперь были перед глазами, просто поражал»¹. Здесь же следует добавить, что вечером в день коронации «примечательно было, что на бале в Грановитой палате дамы были одеты в робах черного бархата с преогромными фижмами; бал открыла императрица Мария Федоровна с князем Александром Борисовичем Куракиным менуэтом и прочие дамы ей последовали»².

Мария Федоровна много претерпела от свекрови. Прежде всего ее лишили возможности общаться с сыновьями — Александром и Константином. Сам Павел, будучи крайне подозрительным, не допускал ее общения с придворными, подозревая заговоры против его власти. Да и Елизавете Алексеевне доставалось от Екатерины II, не одобрявшей ее нового античного наряда в 1795 году, сшитого по совету одной из фрейлин и под руководством Виже-Лебрен, о чем сообщает та же мемуаристка В. Н. Головина.

Но «жест» императорской супруги накануне убийства Павла все-таки вызывает вопросы, связанные с картиной Г. фон Кюгельхена 1800 года из Павловска. Причем не только в связи с античным нарядом императрицы. Возможно, Мария Федоровна и не знала о том ужасе, что пережил князь И. И. Бярятинский от одной мысли о том, что Павел мог увидеть его без пудры на волосах, когда он шел на сеанс к Виже-Лебрен, работавшей над его портретом. Но хорошо знала о его гневливости, скорой расправе и, конечно, о многочисленных запретах. Скажем, 18 февраля 1799 года он запретил вальс, а 17 августа — жабо и бакенбарды. Но оба старших сына — Александр и Константин — изображены с бакенбардами, с прическами, которые напоминают о Франции. Наряды младших дочерей и маленького Николая Павловича, соответствующие новому пониманию детства в Европе — очень простые, естественные, белые и не стесняющие движения, — были уже давно приняты при русском дворе. Морской костюмчик будущего Николая I почти полностью повторяет наряд Людовика XVI в детстве³. Сама императрица одета в белое платье с талией под грудью, очень открытое и с рукавами, едва достигающими локтей. Некоторое несоответствие нарядов требованиям Павла удивляет, но оказывается, что Александр II, сын мальчика в морском костюмчике, заметил, что мундиры его дядюшек не соответствуют времени и требованиям дедушки Павла Петровича. Речь идет о воротниках фракного покроя мундиров, которые были введены только в середине

¹ *Головина В. Н.* Мемуары. С. 179.

² *Комаровский Е. Ф.* Записки // Графиня Камаровская. Воспоминания. М., 2003. С. 276.

³ Этот портрет мальчика с игрушкой йо-йо (два диска на веревочке, вроде тех, которыми играли еще в Древней Греции и которые нам известны по росписи на краснофигурной керамике), считавшийся работой Виже-Лебрен, хранится в музее города Оксерр в Бургундии. Он датируется 1790 годом, хотя есть сомнения в имени изображенного и авторстве портрета (сообщила Е. Б. Шарнова).

Словарь понятий и названий

247

*По пути Екатерина опять
заговорила с Дуней, обращая
к ней вопросы о «фантажах,
агажантах» и других модных
парижских зборах.*

Г. П. Данилевский
На Индию при Петре I
1879

АГАЖАНТ (агажнты): кружевная отделка женских рукавов в XVII и первой четверти XVIII века, ставшая популярной в России с воцарением Петра Великого. Название от французского *engageante*, дословно означающий привлекательный, ласковый и даже поощряющий. В «Словаре русского языка XVIII века» в качестве источника этого названия приводится переписка Петра I и Екатерины I по поводу покупки кружева на фонтанжи и агажнты. Судя по переписке, цена кружевных отделок была в 1713 году очень значительной (1000 ефимков), а модницы стремились покупать кружево только одного сорта и качества, чтобы создать единый ансамбль. Европейские модные гравюры и портреты XVII века дают представление о том, что агажнты были асимметричной формы и создавались кружевницами как самостоятельное (штучное) изделие, а не мерное кружево в виде ажурной полосы. В передней части они были вдвое короче, чем сзади. В России после 1725 года агажнты сначала укоротились, а затем и совсем исчезли — отделки из кружев на рукавах приобрели вид круглого манжета.



Иван Берзин
Портрет Екатерины Николаевны
Тишиной в детстве. 1758
Холст, масло. 101 × 86,6
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Неизвестный художник
Портрет дамы с вышиванием. 1760-е
Холст, масло. 82 × 63,5
Московский музей-усадьба Останкино

АГРАМАНТ: узорчатое плетение из цветного или одноцветного шнура в виде длинной ленты для обшивки краев одежды, отделки драпировок, мебели, завязок и т. д. Материалом для шнура служили шелк, металлизированные нити или шерсть. Название от французского *agrement*, здесь — украшение. В старину такое плетение называли *витушкой*. Аграмант в качестве отделки платьев в XIX веке входил в моду лишь время от времени. Неизменную верность аграманту сохраняло купечество, что не осталось незамеченным тогдашней прессой: «Теперь все заботятся о манто к празднику. Лучшие у Адель Менне и у Сихлер: цена триста рублей... У Камосова все еще шьют с аграмантом и бахромою с горошком: так наряднее и купечеству больше нравится»¹.

В женских нарядах аграмант применялся в качестве застежек, накладных узоров на полы или спинку верхней одежды. Наряду с преимущественным распространением аграманта в виде плетеной ленты различной ширины и длины известны также плетеные розетки и накладки в виде банта на головные уборы и прически. В печати они получили название торсада, от французского *torsade* — витой шнурок (см.: **ТОК**). В костюме XX века используются в так называемых костюмах *шанель*, пальто и плащах в «национальном стиле». Обычно аграмант, в отличие от бахромы, пришивали на ткань сверху. Красота линейного рисунка, контраст цвета и фактуры аграманта с тканью придают изделию декоративный эффект, нередко подчеркивая его конструктивные элементы. Как явствует из публикаций XIX века, аграмант уже тогда продавался как басонный товар, то есть предназначенный для отделок и производящийся на специальных производствах. Басон — заимствование из французского *pasement*. После открытия в 1992 году отреставрированного ЦУМа (в прошлом «Мюр и Мерилиз») близ Большого театра, один из отделов был обозначен, как «басонные товары», где можно было купить узорчатую или плетеную тесьму, ленты и пр.



Неизвестный художник
Портрет купца с фразной копией медали. 1840-е
Собрание С. и Т. Подстаницких,
Москва



Платье, отделанное аграмантом
Иллюстрация из модного журнала
Гравюра с подкраской акварелью

¹ Молва. 1832. № 25.
С. 100.

АГРАФ: застежка в виде броши для причесок, платьев или колье. Название от французского *agrafe* — крючок, застежка. Аграф вошел в российский обиход в XVIII веке. При помощи аграфа крепили в прическах перья, цветы, искусственные локоны, ленты к корсажу, скрепляли края накидки и т. д. Аграф мог быть брошью круглой или овальной формы с драгоценными камнями в золотой или серебряной оправе, а также бриллиантовой пряжкой (пряжки для башмаков XVIII века использовали в XIX веке в качестве аграфов.). Солитер в аграфе, описанный А. Ф. Писемским, означает одиночный крупный бриллиант (от французского *solitaire* — уединенный). Во время траура украшения из блестящих драгоценных камней носить было не принято. Либо от них отказывались (в соответствии с поговоркой «В жалях серег не носят»), либо заменяли украшениями из оникса и гагата: «Траурные браслеты, броши и пуговицы делаются из оникса и каменного угля (гагата)»¹. На аграфы распространялись те же установления, поэтому к шляпам траурные перья крепили с помощью застежек из черного стекла. Аграф принято считать только женским украшением, однако в XVIII веке его носили и мужчины. Аграф вернулся в моду в 1960-е годы как украшение для причесок.

Маска торопливо закрыла застежку, но т-те Прохорова уже заметила: в аграфе был оставлен огромный солитер, осыпанный кругом бриллиантами.

А. Ф. Писемский
М-г Батманов
1852



Франц Крюгер (?)
Портрет императрицы Александры Федоровны. После 1836
Фрагмент
Холст, масло. 135 × 92
Государственный исторический музей,
Москва

«ДЕЛАИДА» (цвет): красный оттенок лилового цвета. Название от женского имени, получившего известность в России после 1797 года, когда появилась песня Л. ван Бетховена «Аделаида» на стихи немецкого поэта-романтика Ф. Матиссона. Особенно популярен цвет «Аделаида» был в первой половине XIX века, вслед за популярностью женского имени. Он неоднократно упоминается в произведениях русских писателей того времени. Впервые встречается в рассказе И. И. Панаева «Кошелек» (1838): «У него был новый фрак цвета Аделаиды... красно-лиловый, и сукно самое тонкое по 25 р. аршин». Затем у И. С. Тургенева в рассказе «Контора» из «Записок охотника» (1847): «Одет он был в старенький, изорванный сюртук цвета аделаида». И, наконец, у И. А. Гончарова в путевых очерках «Фрегат „Паллада“» (1858): «...у кого гладкая серая или дикого цвета юбка, а у других темно-синего, цвета *adelaide*». Широта толкования этого цвета от красно-лилового до темно-синего в произведениях русской литературы той эпохи — довольно обычное явление, когда речь заходит о составных цветах, полученных на основе смешения синего и красного (см.: **ЛИЛОВЫЙ ЦВЕТ**). И все же в пользу толкования, которое встречается у Панаева, — красно-лиловый — свидетельствует гораздо больше фактов, нежели синего, встречающегося у Гончарова, и дело не только в том, что Панаев слыл щеголем и даже вел раздел моды в журнале «Современник». Так, в оригинале текста Матиссона упоминается пурпурный цвет (*purpur Blättchen* —

«Аделаидина цвета изволите галстух надеть или этот, с мелкими клетками?» — спросил вдруг слуга, обращаясь ко мне с какою-то необыкновенною, приторною учтивостью.

Ф. М. Достоевский
Село Степанчиково
и его обитатели
1859

¹ Модный магазин. 1865.
№ 15. С. 185–186.

ЖАБО: отделка блузки, платья, мужской рубашки в виде оборки из ткани или кружев, спускающейся от горловины вниз по груди. Название от французского *jabot* — птичий zob, в более раннем значении — брюхо¹. В некоторых словарных изданиях жабо толкуется как воротник или галстук. Вероятно, ошибка вкралась еще в начале XIX века, когда в печати началась полемика о «старом и новом слоге». Поборник чистоты русского языка А. С. Шишков писал: «Они наденут толстый галстук и скажут: ето жабо»². Жабо впервые появилось в европейском костюме в XVII веке как неременная деталь белоснежной (эффект достигался с помощью синьки), обшитой кружевами мужской рубашки — признака истинного щегольства и богатства. Жабо ниспадало, достигая талии, пышной волной, выступами, сплошной оборкой в мелкую складку (иногда двойной или тройной). Хотя на протяжении последующих веков мода отдавала предпочтение то одному, то другому по форме и размеру жабо, основные его типы сложились именно в это время. Россия заимствовала жабо в XVIII веке вместе с платьем западноевропейского покроя; женщины в правление Екатерины II (1762–1796) передевались в мундирное платье с камзолчиком, напоминающее мужское, неотъемлемым дополнением которого была рубашка с жабо. И все же до 1840-х годов жабо оставалось деталью только мужского костюма. Когда эпоха камзолов и париков закончилась и в мужскую моду вошли фраки, жабо стало строже и меньше в объеме и характерно только для штатской одежды. В первой трети XIX века мужчины носили высокие воротнички и несколько

галстуков одновременно, из-под которых в вырезе жилета было видно жабо. В XVIII — первой половине XIX века для мужского костюма жабо шили из ткани рубашки и отделяли кружевами разной ширины. С середины XIX века жабо появились и в женской одежде, но не для того, чтобы скрыть застежку на блузке (вплоть до начала XX века блузки и платья застегивались только сзади; застежка спереди появилась около 1880), а исключительно для создания декоративного эффекта. Уже во второй половине XIX века жабо могло быть не только в тон или из того же материала, что и само платье, но и контрастного с ним цвета или рисунка, с многочисленными отделками по краям — рюшем, кружевом, бейкой, часто достигая пышности и длины жабо XVII века в Европе. Во второй половине XIX века жабо практически исчезло из мужской одежды, попытки возродить его в середине 1960-х годов успеха не имели. В женской и детской моде жабо сохраняется и ныне.



Неизвестный художник
Портрет молодого человека
в голубом камзоле. 1770-е
Холст, масло. 84×63
Московский музей-усадьба Останкино

¹ Dauzat A. Dictionnaire etymologique de la langue française. P. 416.

² Шишков А. С. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1804. С. 114.

ЖАКЕТ: мужская или женская верхняя короткая одежда с рукавами. Название от французского *jaquette* — куртка — появилось в России в конце XVIII века, хотя зафиксировано словарями только в 1870-х. М. Фасмер считал, что в западноевропейские языки

это слово попало из арабского *jaque* — куртка¹. История кроя жакета восходит к одежде европейских рыцарей, носившейся под латами; короткая, хорошо облегающая тело, она была подобна той одежде, широко распространенной на Ближнем и Среднем Востоке, которая встречается в персидской скульптуре начала I тысячелетия н.э. Во время крестовых походов европейцы могли познакомиться с этой одеждой и заимствовать не только ее крой, но и название: *jaque (jacques)* или *schakk*. Короткополую одежду носили простолюдины, крестьяне по вполне понятным причинам — в ней было удобнее работать на полях. Принято также считать, что жакет — производное от имени Жак — самого распространенного у французских крестьян, носивших такого рода одежду. Однако можно предположить, что название куртки дало имя ее обладателям. Первым образцом одежды типа

жакет был спенсер, вошедший в моду в конце XVIII века. Он исчез из мужского гардероба довольно быстро, но в женском оставался до 1840-х годов. В середине XIX века одновременно с пиджаком пользовалась популярностью куртка чрезвычайно разнообразных фасонов (могла иметь пояс, воротник, карманы или не иметь их), за которой закрепилось название «жакет». Особую известность получил жакет-кардиган (назван по имени графа Дж. Т. Кардигана, командовавшего кавалерийской бригадой во время Балаклавского боя в октябре 1854 года), не имеющий воротника, высоко застегивающийся, с карманами. Современный кардиган может быть сшитым из одноцветной ткани или вязаным. Жакет-тренчкот так же, как и одноименный тип пальто, имеет кокетку, воротник, пояс, но отличается небольшой длиной.



Жакет
Иллюстрация из модного журнала. Середина XIX века
Литография с подкраской акварелью

ЖИЛЕТ: мужская или женская одежда без рукавов. Название, возможно, заимствовано через посредство французского языка от мужского имени Жиль — театрального персонажа, изображения которого в одежде без рукавов известны с XVII века. Этимологический словарь² предлагает другую версию: французское слово *gilet* заимствовано из испанского *jileco*, которое, в свою очередь, заимствовано из арабского *jaleco* — плащ, куртка, кофточка. Хотя подобная одежда была известна и раньше, обязательной, однако, для мужского гардероба она стала только после 1789. Прообразом жилета послужил камзол. С конца XVIII века определились функции жилета — его носили под фраком, сюртуком, затем под пиджаком, но появляться в одном жилете считалось неприличным. В русской живописи подобный сюжет встречается только во второй половине XIX века и указывает на провинциальное происхождение

Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала три рубля, что вы у меня на нижнюю жилетку заняли.

А. П. Чехов
Брак по расчету
1884

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 34

² Dauzat A. Dictionnaire etymologique de la langue française. P. 362.

КАЗИМИР: плотная гладкокрашенная шерстяная ткань саржевого переплетения. В толковании В.И. Даля, более близком к реалиям XIX века, казимир — «вышедшая из употребления шерстяная ткань, легкое суконце, полусукно с косою ниткою»¹. Название совпадает с французским *casimir*, но происхождение остается неясным.

По М. Фасмеру, «казимировый» то же, что и «кашемировый», в русский язык проник через польский из итальянского (*casimiro* — «от названия области Кашмир»². В русском быту казимир и кашемир отличались довольно отчетливо — казимир обычно не имел орнаментации (изредка в клетку) и был более плотным.

Даже матушка прифрантилась: на ней коричневый казимировый капот, обшитый домашними кружевами.

М.Е. Салтыков-Щедрин
Пошехонская старина
1887–1889

Панталоны из казимира
Иллюстрация из модного журнала. 1806
Гравюра с подкраской акварелью



КАЗИНЕТ: плотная хлопчатобумажная или полшерстяная ткань саржевого переплетения, обычно одноцветная. Происхождение названия остается неясным, но, возможно, оно проникло в русский язык через немецкое *Kasinet*. Казинет из полшерстяной пряжи служил тканью для форменной одежды нижних гражданских чинов и поэтому связывался с низким социальным положением. «Одет в вицмундир серого казинета, с красным казинетовым же воротником, и при том несколько странного покроя» (М.Е. Салтыков-Щедрин. Игрушечного дела людишки. 1880). В этом отрывке из сказки Салтыкова-Щедрина действительности соответствует только ткань, так как серой мундирной одежды в России никогда не было, а красный воротник был присвоен только высоким должностям — чинам Государственного совета, Императорского двора, Государственной канцелярии, губернаторам, вице-губернаторам, а также чинам императорского Александровского лицея. В сказке речь же идет о кукле-подьячем, которого называют коллежским ассессором. Впрочем, автор сам объясняет причину столь необычной формы и чина: «„Только, признаюсь, я не совсем понимаю, зачем вы его в серый вицмундир одели, да еще с красным воротником? Ведь такой формы, сколько мне известно, не существует.“ — „Для цензуры-с. Ежели бы я в настоящий вицмундир его нарядил — куда бы я с ним сунулся-с? А теперь с меня взятки гладки-с. Там, как хочешь разумей, а у меня один ответ: партикулярный, мол, человек, — только и всего.“ — „Ну а зачем вы его коллежским ассессором прозвали?“ — „Тоже для цензуры-с“». Казинет отличался прочностью и широко использовался для изготовления верхней одежды — пальто, пиджаков, покрытия тулупов. В XX веке казинет перестал производиться, был забыт, и упоминаний о нем в литературных произведениях не обнаруживается.

«Что ж, буду в Воронеже — в Воронеже и куплю. Надо бы тово... список эдакий составить». — *«Да вот на панталончики ребятам...»* — *«И на панталончики куплю».* *«Мне, маменька, плисовые, — вдруг сказал Алешка, — а то у кучерова Миколки плисовые, а у меня казинетовые. Меня Миколка дражит всё».*

А.И. Эртель
Гарденины, их дворня,
приверженцы и враги
1889

КАЛАБРЕЗА: мягкая фетровая шляпа с высокой сужающейся тульей и широкими провисающими полями. Название от итальянской провинции Калабрия, уроженцы которой, влившись в отряды итальянского освободительного движения во главе с Дж. Га-

рибальди, носили такого рода шляпы. В конце 1830-х — начале 1840-х годов мягкая широкополая шляпа стала символом революционных настроений во всей Европе. В России николаевской эпохи, с установившейся строгой формализацией чиновничьего костюма, такая шляпа вызывала особое неудовольствие.

В начале XX века ее характеризовали как «демократическая шляпа», «от которой, по мнению даже современных строго-аристократических кругов, исходит еще запах „революционной сволочи“»¹.

Носить калабрийскую шляпу или трехцветную кокарду было австрийское преступление.

А.И. Герцен
Былое и думы
1855–1868

Юлия Гаген-Шварц
Молодой итальянец с пистолетом
в руке. 1851–1854
Холст, масло. 98,5×74,8 (овал)
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



КАМЗОЛ: деталь мужского костюма в виде куртки с рукавами или без рукавов, надевавшейся под кафтан. Название от французского *camisole*, восходящего к итальянскому *camiciola* — рубашка. Камзол появился в России в начале 1700-х годов одновременно с другими типами мужской и женской одежды западноевропейского образца.

Афанасий Иванович женился тридцати лет, когда был молодцом и носил шитый камзол; он даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдавать за него; но об этом уже он очень мало помнил, по крайней мере, никогда не говорил.

Н.В. Гоголь
Старосветские помещики
1835

Камзол появился в России в начале 1700-х годов одновременно с другими типами мужской и женской одежды западноевропейского образца. Поля кафтана обычно не застегивали, и богато расшитый перед камзола был хорошо виден. Во второй половине XVIII века камзол начали носить и женщины, слегка его видоизменив — обузив талию и укоротив. В самом конце XVIII века камзол, навсегда лишившись рукавов и укоротившись, превратился в жилет. При Павле I все заимствования из французской моды были запрещены. Как только стало известно, что Павел I умер — в обеих столицах немедленно переоделись. «К концу апреля кое-где встречались старинные однобортные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных»². Став признаком чудачества и старомодности в веке XIX, камзол был предметом невероятного щегольства на протяжении всего XVIII века. Его шили либо из ткани кафтана, либо из более дорогой материи, обильно украшая золотым шитьем, позументом, вышивкой шелком. В продаже появились «купоны», раскроенные и расшитые детали камзолов. Их следовало соединить воедино по размеру заказчика-покупателя. До выпуска готовой одежды прошло еще немало лет, но очевидность необходимости такой одежды для удовлетворения спроса страждущих следовать моде, начала реализовываться.

Особенно роскошными были пуговицы — эмалевые, с драгоценными камнями, из слоновой кости. Их число совпадало с числом пуговиц на кафтане или могло быть значительно большим, чем того требовала мода. В первой половине XVIII века камзол был довольно длинным, почти вровень с кафтаном, к середине столетия его длина заметно уменьшилась, и во второй половине века он превратился в длинный жилет. В середине XVIII века любили носить узорчатые кафтаны и камзолы из одной ткани. При этом несколько пуговиц на груди оставались расстегнутыми, что позволяло видеть тонкое кружевное жабо. Характерен «портретный» жест того времени — рука, засунутая за полу камзола. В XVIII веке женщины стали прибегать

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 74.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 74.

¹ Фуks Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 3. С. 122.

² Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. С. 125.

РАВЕНДУК (РАВЕНТУХ): ткань полотняного переплетения из различных видов пряжи. Название от голландского *ravendoek* — тонкая парусина. Корабельные сорта равендука ткали из пеньки, они использовались для изготовления парусов, солдатских пальто и плащей. Уже во второй половине XVIII века в Костромской и Владимирской губерниях было налажено производство льняного равендука. В продаже он различался как тяжелый, толстый и тонкий — эти сорта шли на живописные холсты, занавески, чехлы. «У графини в доме начались исподволь важные перемены: с окон сняли шторы из равендука и велели вымыть, замки было велено вычистить кирпичом» (А. И. Герцен. Кто виноват? 1845–1846). Льняной равендук иногда ошибочно называли канифасом: «...доставляется из Вязниковского, а также Муромского уездов до тридцати тысяч кусков в 50 аршин длины и в аршин ширины. Этот равендук, или, как его в Астрахани называют, — канифас, бывает трех сортов» (П. И. Небольсин. Рассказы проезжего. 1854). Равендук, в отличие от канифаса, выработывался простым полотном без текстильного орнамента в виде полос, клеток и т. д. Так как в пряжу из льна иногда подмешивали пеньку, качество равендука могло ухудшиться, и тогда для живописи он оказывался непригодным — «то гнилой, то узловатый», как в цитируемом выше отрывке. В середине XIX века парусный флот утратил свое значение, вследствие этого прекратилось и изготовление корабельного равендука. Чисто льняной равендук (тонкие его сорта) производится и ныне, но не под старинным названием, а как «льняной холст». До конца 1950-х его широко использовали для шитья одежды, оформления интерьеров (чехлы на мебель, салфетки, занавески и т. д.); характерный сероватый фон нередко украшался вышитыми цветочными гирляндами из роз, анютиных глазок, незабудок или отделялся мережками. К началу 1960-х эта традиция исчезла из городского быта, подтверждение ее существования можно обнаружить лишь в произведениях бытовой живописи 1950-х годов.

Равендук попадает то гнилой, то узловатый; в покупке кармина и ультрамарина его надувают продавцы; масло либо подмешано, либо с отстоем; палитры ломаются в руках, словно сдобные сахары, а кисти лезут, как волосы больно-го после горячки.

Е. В. Кологривова
Хозяйка
1843

РАТИН: шерстяная ткань саржевого переплетения со слегка волнистым ворсом, образующим характерные бугорки, получаемые в результате тепловой обработки на доске с шероховатой поверхностью (так называемое ратинирование). Название заимствовано из французского *ratine*, производного от *ratiner* — завивать, ратинировать ткань. Известен в России со второй половины XVIII века. Мягкость и плотность ткани определили ее использование для шитья верхней одежды — преимущественно для покрытия шуб. В XX веке продолжает сохраняться в обиходе (мужские и женские пальто). Ратин выпускается не только однотонным, но и с игрой цветовых оттенков (серых, синих, вишневых), создаваемой использованием разных по цвету нитей основы и утка. Ратин лучшей выделки известен в торговле как ратинет.

«Прикажи уж дочитать». «Дочитывай», — сказал Пугачев. Секретарь продолжал: «Одеяло ситцевое, другое тафтяное на хлопчатой бумаге четыре рубля. Шуба лисья, крытая алым ратином, 40 рублей».

А. С. Пушкин
Капитанская дочка
1836

РЕДИНГОТ: мужская или женская верхняя одежда прилегающего силуэта с двумя большими воротничками (нижний из которых лежал на плечах) и сквозной застежкой. Появился в Англии около 1725 как мужской костюм, предназначавшийся для верховой езды. Эта функция редингота определила его название, заимствованное из французского *redingote*, но восходящее к английскому *riding-coat* (буквально — верхняя одежда для верховой езды), однако, как замечает Ф. Буше, в Англии этот термин никогда не использовался¹. Представление об этом, мужском, типе редингота может дать изображение Е. Н. Хрущовой в роли молодого человека Кола в сцене из комической оперы Ш. С. Фавара и В. Кьямпи «Любвиный каприз, или Нинетта при дворе» на портрете воспитанниц Смольного института Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской художника Д. Г. Левицкого (1773, ГРМ). Первоначально редингот

Князь Ипполит торопливо надел свой редингот, который у него, по-новому, был длиннее пятки.

Л. Н. Толстой
Война и мир
1863–1869

¹ Boucher F. The history of Costume in the West. P. 447.

не отличался слишком большой длиной, так как предназначался для прогулок или путешествий верхом. Однако после постановки в Париже пьесы Ж. Расина «Атали» (в России известна как «Гофолия»), в которой один из персонажей — иудейский священнослужитель, в моду вошел под влиянием его одеяния очень длинный редингот, известный как «левит» (священнослужитель у древних евреев). Популярности подобного редингота во второй половине XVIII века способствовала французская королева Мария-Антуанетта, прибегнувшая к этому наряду во время беременности, полагая, что он благодаря своим пропорциям поможет ей сохранить элегантность. В XIX веке редингот стал обычной городской одеждой. Как сообщал «Московский телеграф», «щеголихи, у которых есть кареты, надевают большие рединготы из дра-зефира или серо-белого каотина с двойными отворотами и карманами. Сии рединготы делаются на вате и с беличьим или шиншиловым воротником»¹. По сведениям «Дамского журнала», «мушины, имеющие репутацию знатоков щегольства, носят рединготы из неразрезного бархата, подбитые плюшем или Астраханской обьяриной матерью (astrakan moire)»². С распространением термина «пальто» название «редингот» исчезло, но крой редингот сохранялся в мужских пальто до конца Первой мировой войны, а в женских — входил в моду время от времени на протяжении всего XX века. При этом отличительная черта редингота — уже не двойной воротничок, а только прилегающий силуэт и сквозная застежка.



Редингот с двойной застежкой
Московский телеграф. 1827
Гравюра с подкраской акварелью

Редингот
Иллюстрация из модного журнала. 1798
Гравюра с подкраской акварелью

Редингот
Иллюстрация из модного журнала. 1805
Гравюра с подкраской акварелью

Обеим нам Саша подарил по бриллиантовой ривьере, но моя была больше и крупнее почти вдвое, и это обидело и задело Солю.

М. В. Крестовская
Вопль
1900

РИВЬЕРА (РИВЬЕР): ювелирное украшение из камней, чаще всего в виде ожерелья, в котором камни одинаковой величины соединены таким образом, что на лицевой стороне крепления между ними почти не заметны, и блеск воспринимается как единый поток; сам способ крепления камней. Название от французского *riviere* — река, что определяет образ, к которому стремился художник-ювелир. В печати первой половины XIX века встречаем такое сообщение: «Принцесса Климентина была в белом платье, волосы зачесаны гладко; бриллиантовая ривьер на лбу»³. Ривьера могла быть и браслетом, и ожерельем, которое использовалось в качестве налобного украшения (см.: **ФЕРОНЬЕРКА**).

¹ Московский телеграф. 1825. № 2. С. 35.

² Дамский журнал. 1833. № 17. С. 220.

³ Молва. 1833. № 46. С. 382.

ЧУЙКА: мужской длинный кафтан без воротника и отворотов, обычно из сукна, с отделкой по вырезу горловины и низу рукавов полосками меха или ткани. Название связано с древнерусским «чуга», восходящим к тюркскому *soha*, сока, сика — сукно. Чуйка обычно прямого или, следуя определению В. И. Даля, халатного покроя¹.

Отличительные особенности чуйки по сравнению с другими видами традиционных кафтанов — отсутствие воротника и глубоко заходящие снизу одна на другую полы. В XIX веке чуйку носили как домашнюю одежду вместо халата; именно в чуйке представлен А. Н. Островский на портрете работы В. Г. Перова (1871, ГТГ). Однако чаще всего на городских улицах можно было увидеть одетыми в чуйки представителей купеческого и мещанского сословий; она была столь распространена, что дала имя целой сословной группе: «В толпе спуют чуйки с петухами и утками под мышкой» (А. П. Чехов. В Москве на Трубной площади. 1883). Ее носили преимущественно

в Москве купцы-лавочники, степенные мещане и приезжие крестьяне, она стала своеобразным «московским» кафтаном и в чопорном Петербурге встречалась значительно реже. Среди богатого московского купечества, еще не отказавшегося от традиционного костюма, чуйка из дорогого сукна с ценным мехом была даже предметом особого щегольства. Например, московский купец-мануфактурщик Заборов «зимой и летом ходил в чуйке и высоких сапогах бутылками, голову покрывал картузом с большим лакированным козырьком... Это был настоящий прототип Дикого из „Грозы“ Островского»². Крестьяне, мещане и лавочники носили чуйки из более простых и грубых тканей, их обшивали заячьим или лисьим мехом, для тепла ставили на ватную или меховую подкладку. Отсутствие воротника у чуйки послужило темой очерка «Бобровый воротник» В. В. Толбина, опубликованного в 1847: «Да позвольте вам, сударь, побожиться, — возразил приказчик, — что для этой чуйки вам такого бобра во всем свете не подобрать. Извольте посмотреть, как он к вам подойдет». В основу сюжета положен рассказ о бедном и обносившемся чиновнике, который существует на отступные за оскорбление личности: в ветхой шинели он посещал дорогие лавки и своими просьбами показать то один, то другой воротник доводил приказчиков до скандала, угрожая им затем полицией. Как правило, ничего не подозревавший приказчик не отказывал себе в удовольствии поиздеваться над «жалким» покупателем, иронизируя над его шинелью, но в итоге бывал вынужден ему заплатить, чтобы избежать прихода в лавку полиции.

ЧУЛКИ: первоначально шитые, затем вязаные изделия из разнообразных материалов, покрывающие ноги от ступней до верха бедра и надевающиеся под обувь. Название — от тюркского *tsulga* — известно на Руси уже в первой половине XVI века в современном значении слова. До начала XVIII века (до петровских реформ одежды) шитые по ноге чулки из бархата, шелка, сукна, меха являлись привилегией состоятельных людей, тщательно украшались вышивкой, хотя в сапогах или под длинными женскими одеждами их не было видно. В то же время крестьяне носили чулки из домашнего сукна, но чаще различные обмотки. Хотя ранних образцов вязаных чулок на Руси не сохранилось, можно предположить, что в XVI веке их умели вязать на спицах, поскольку известны ранние образцы плетеного кружева, свидетельствующие, что техника плетения и вязания на Руси уже существовала. Вязаные чулки, как можно судить по образцам XIX века, были большой длины (до 1,5 м)

и удерживались на ноге без подвязок, поскольку, собираясь «в гармошку», приобретали нужную устойчивость. В Западной Европе вязаные чулки из шелка известны с начала XVI века; являясь предметом роскоши, они вместе с тем стали необходимостью не только в женском, но и в мужском костюме в сочетании со штанами до колен и башмаками. В 1589 налаживается машинное производство вязаных чулок; изобрел вязальную машину англичанин Уильям Ли, английские источники сообщают о большой скорости работы этой машины — она делала 600 петель в минуту. Во второй половине XVIII века вязаные чулки окончательно вытеснили шитые и стали

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 614.

² Слонов И. А. Из жизни торговой Москвы. М., 1898. С. 76.

относительно доступными. Усвоив европейскую моду в начале XVIII века, российские щеголи и щеголихи начали носить чулки, предпочитая шелк шерсти и хлопку. К парадным костюмам мужчины надевали белые чулки, к повседневным — цветные. Выражение «синий чулок», появившееся в XVIII веке, первоначально относилось к мужчинам, ведь именно их чулки были выставлены на всеобщее обозрение. «Около 1760 г. образовалось общество из лиц обоего пола, собиравшееся для научных возвышенных бесед. Название „Собрание синих чулков“ придумал <...> адмирал Боскавен [Боскауэн], потому что там участвовал отличающийся своим умом известный ученый Бенджамин Стилингфлит (Stillingfleet), явившийся однажды в синих чулках»¹. Уже в 1780-х это выражение стало относиться и к женщинам, предпочитавшим ученые занятия своим традиционным обязанностям. Английское *bluestocking* было усвоено французским (*bas-bleues*), а затем и русским языками. Известно высказывание П. А. Вяземского по поводу некоторых женских характеров — «наши сине- и красно-чулочницы»². Говоря о «красно-чулочницах», Вяземский, вероятно, имел в виду их излишнюю религиозность, проводя аналогию с красными кардинальскими чулками — символом сана католического священнослужителя. Мужчины надевали иногда по две пары чулок с башмаками. Это было связано не только с тем, что голенастые мужчины прибегали к толщинкам, чтобы придать икрам округлость, но и с целью скрыть наличие «растительности» на ногах. Помимо чулок простой вязки в середине XVIII века появились дамские ажурные чулки, их ввела в моду маркиза Помпадур, фаворитка Людовика XV, и с тех пор они всегда оставались модной, нарядной, престижной деталью костюма. В XIX веке мужская мода изменилась таким образом, что чулки из нее исчезли, сохранившись ныне

только в женском и детском гардеробе. В конце 1890-х и начале 1900-х в моду вошли черные женские чулки. По мере того как в XX веке укорачивались юбки, цвет и рисунок чулок приобретал все большее значение. В конце 1960-х — начале 70-х широко распространились колготки, без которых мини-мода была невозможной. «Бельевой» стиль одежды, который позволяет видеть чулочные подвязки, широко пропагандируемый эстрадными звездами, стал «навязчивой идеей» только в начале 1990-х. Особую известность приобрел Жан-Поль Готье, создавший «бельевой» имидж для международного турне Мадонны. Изобретение синтетических материалов чрезвычайно благоприятно сказалось на производстве чулок — появились изделия различной толщины, цвета, узора, глухой или ажурной вязки, расширенные искусственным жемчугом, блестками и др. В последние десятилетия существует правило носить туфли-босоножки без чулок, на босу ногу на самые ответственные мероприятия. А сто лет назад, еще в начале XX века, нельзя было показаться без чулок даже на пляже.



Дмитрий Левицкий
Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова. 1773
Холст, масло. 222,6 × 166
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

¹ Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова. С. 397.

² Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. С. 317.

Выйдя в третий класс, я увидела мещанина в картузе и чуйке, который, поставив локти на колени и положив в ладони голову, неподвижно сидел на скамье.

И. А. Бунин
Сны
1903

Няня ждет его пробуждения. Она начинает натягивать ему чулочки; он не дается, шалит, болтает ногами; няня ловит его, и оба они хохочут.

И. А. Гончаров
Обломов
1859