

М. Н. МЕРЦАЛОВА

КОСТЮМ РАЗНЫХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

ТОМ I

АО
«АКАДЕМИЯ МОДЫ»
Москва
1993

ББК 85.126
М 52

Художники
Ю. Н. ВЛАДИМИРОВ и Ф. Е. ТЕРЛЕЦКИЙ

Редактор
В. М. КАНАЕВА

Подбор иллюстраций
Е. С. КУЛИКОВОЙ и М. Н. МЕРЦАЛОВОЙ

На фронтисписе гравюра Иоста Аммана «Портной»
из книги «Описание всех искусств,
ремесел, торговли... всего мира».
XVI в. Германия

У этой книги удивительная и сложная судьба. Двенадцать лет скитаний из России в Чехословакию и назад в Россию — вот путь и ожидания, которые выдались на долю автора — Марии Николаевны Мерцаловой.

Так сложилась моя жизнь, что пути наши пересеклись, и мы вместе выдержали все тернии на пути издания ее книги в России.

Но то, что так бережно собиралось Марией Николаевной в течение всей ее жизни, что с такой любовью легло на страницы и теперь предстанет на Ваш суд, уважаемый Читатель, стало бы невозможным, если бы не помощь людей, живущих во имя будущего России.

Выражаю свою признательность нашему акционеру — АО «АЛМАС», КБ «ФОРА-БАНК», банку «Солидарность», коллективу Первой Образцовой типографии, страховой компании «Диона», а также персонально: Галайбо Наталье Владимировне, Шебеко Валентине Ивановне, Захарову Евгению Николаевичу, Бутырнову Виталию, Рябченко Евгению, Бончковскому Дмитрию Флавиевичу, Извекову Дмитрию.

Генеральный директор
АО «Академия Моды» И. Фадеева

М $\frac{4904000000-001}{К\ 63(03)-93}$ (без объявл.)

ISBN 5-900136-02-7 (т. 1)
ISBN 5-900136-01-9

© АО «Академия моды», 1993



Еще на заре своего существования человек создал первый покров для защиты тела от холода и помощи в непрерывной борьбе за существование. Защитник и помощник — вот чем был для человека первобытный костюм. Существуя и видоизменяясь вместе с людьми, самый близкий из всех предметов материальной культуры — костюм стал выполнять множество функций: и прямых и косвенных, более тонких, интимных, способных лишь создать еле уловимое настроение.

Эта психологическая связь между человеком и одеждой возникла очень рано; в различные эпохи одежда имела свою форму, свою окраску и влияла на формирование внешнего облика человека. Однако эстетический критерий человеческой красоты постоянно меняется, ибо рождающая его почва настолько разнообразна и зыбка, что с трудом можно разыскать и выделить основные причины, создающие тот или иной идеал времени.

Материальный прогресс, технические изобретения (напомним, что самые ранние изобретения были связаны с костюмом: кремневый скребок для обработки шкуры животных, которая служила одеждой для первобытного человека, или первая элементарная машина — ткацкий станок), знакомство с дальними странами, возникновение городов или их разрушение, появление новых народов и исчезновение старых культур и, что очень важно, отношения между людьми — социальные и личные, сложившиеся в данном обществе,— все отразилось в костюме. Но его форма, понятная и интересная современникам, создается конкретными художественными средствами, поэтому он никогда не может остаться вне сферы влияния художественного стиля эпохи. В костюме, в его чистом виде, неизменно присутствует эстетическая ценность времени. Связь костюма с эпохой, с искусством очевидна, и выявить это можно лишь путем глубокого историко-социального и художественного анализа. Эта задача полностью не может быть решена в данной работе. Однако наметить пути, с помощью

иллюстративного материала показать процесс развития костюма — от первой набедренной повязки до современной формы — задача трудная и интересная. Удастся ли нам это — покажет время.

При отборе иллюстративного материала, иногда обширного, иногда скудного, но всегда интересного, мы старались дать наиболее характерные формы, соблюдая, по возможности, хронологическую последовательность и учитывая специфику данного издания, предназначенного для читателя, интересующегося мировой культурой.

Представить в исторической последовательности на протяжении нескольких тысячелетий костюм каждой европейской страны и стран Востока у нас нет возможности. Но нужно признать, что и не все страны во все периоды внесли одинаковый вклад в мировую культуру. Это повлияло и на развитие форм костюма, особенно европейского.

Европейский костюм давно стал всеобщим и подчинил себе все континенты, поэтому в данной работе мы остановились на тех странах, которые в ту или иную эпоху оказали решающее влияние на развитие и становление форм европейского костюма.

При построении этой книги автор отошел от установившихся традиций изложения материала в подобных трудах и поэтому сделал особый упор на иллюстрации. Многие из них сопровождены подробными описаниями, анализом формы и композиции, характеристиками изображенных лиц, если это портреты, некоторыми историческими сведениями.

В работе над книгой были использованы материалы музеев нашей страны, а также Государственной центральной театральной библиотеки, сотрудникам которой автор приносит глубокую благодарность.

М. Мордвинова

КОСТЮМ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

(IV—I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э)







се первые поселения людей, почти все древнейшие государства располагались в долинах рек или на берегу моря. Вода давала людям все, что было нужно для существования.

Однако сезонные изменения режима рек в странах Африки и Азии заставляли людей приспосабливать реки к своим нуждам. Осуществить такую задачу можно было только силами большого организованного коллектива. Труд первых строителей оросительной системы Нила, где возникла и существовала на протяжении пяти тысячелетий одна из древнейших культур на земле — культура Древнего Египта,— относится к архаическому периоду.

История Древнего Египта — крупного рабовладельческого государства восточных деспотий — начинается с IV тысячелетия до н. э. Ручной труд ремесленников и рабов создает в это время предметы быта и ткани добротного качества, но мало разнообразные по материалу, форме и отделке. Такой же простой и незатейливой была и одежда египтян в эпоху Древнего царства (2780—2280 гг. до н. э.).

Мужской костюм. Основной одеждой египтян в эпоху Древнего царства был передник — «схенти» (ил. 2) — полоса нешироко ткани, которую обертывали вокруг бедер и укрепляли на талии поясом.

Строгое деление общества на сословия порождало обособленность и замкнутость быта даже среди людей одной профессии или одного общественного положения. Основная одежда всех сословий была одинаковой по форме и отличалась лишь качеством материала. Так, схенти фараона,

1. *Аменофис IV с женой в саду. XVIII династия. Новое царство. Рельеф. Берлин, Городской музей.*

главы государства с неограниченной властью, был сделан из тонкого, хорошо отбеленного полотна; бедра ремесленника покрывал грубый и довольно толстый холст натурального цвета. Еще более простой была одежда рабов — она состояла из небольшой повязки из очень грубой небеленой ткани или кожи (ил. 5). С появлением растительных красителей — желтого, голубого, коричневого (конец Древнего царства) — цветную одежду довольно долгое время могли носить только привилегированные сословия: крупные землевладельцы, жрецы, придворные.

Несравненно более очевидными признаками отличия служили прически, головные уборы и обувь (право носить обувь принадлежало только фараону). Все египтяне тщательно брили волосы, но голову всегда покрывали париком из растительных волокон, завитых мелкими локонами, или шапочкой из грубого холста, плотно облегавшей голову. Чем длиннее были локоны парика, тем знатнее был его владелец, поэтому самыми пышными париками обладали фараоны и члены их семей.

Костюм фараона. Многие фараоны эпохи Древнего царства изображены в схенти, парике и сандалиях из тростника или босыми. Первые отступления от общепринятого схенти появились в костюме фараона. Это были как бы вторые передники из плиссированной ткани, надетые сверх обычной набедренной повязки (ил. 2). Знаками царского достоинства фараона были золотая подвязанная борода, корона и посох.

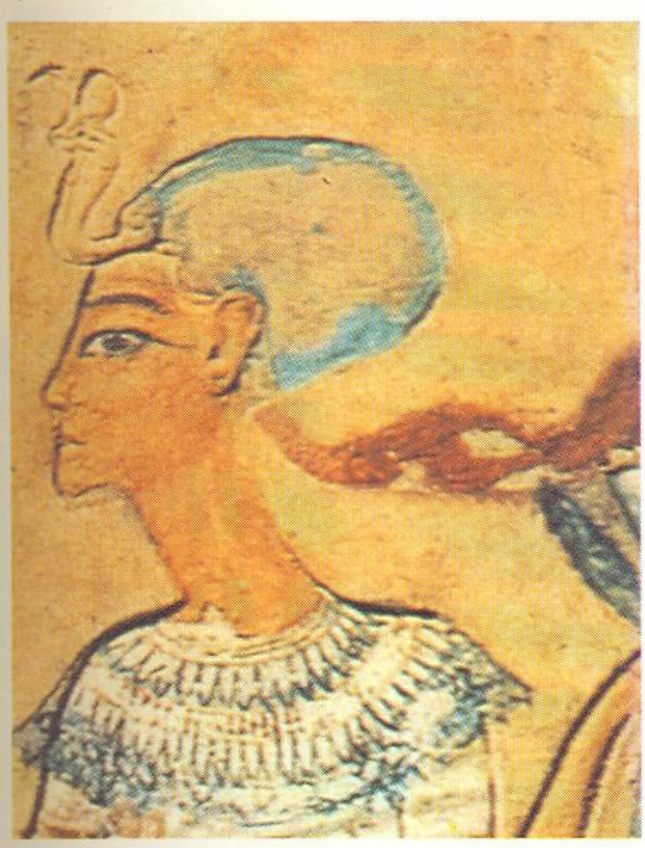
В эпоху архаики, до объединения Верхнего и Нижнего Египта (ок. 3200 г. до н. э.), властитель каждой их этих стран имел свою корону

Интимность отношений молодой пары — юного фараона и его жены — передана художником в жесте хрупкой царицы, которым она подносит небольшой букет цветов своему супругу, как бы предлагая ему вдохнуть аромат только что распустившихся весенних первоцветов. Ощущение радостного расцвета жизни молодых создает и цветовая гамма — сочетание палевых, голубоватых и светло-зеленых тонов разных оттенков.



Костюм фараона состоит из белого схенти, сверх которого задрапирован синдон из легкой прозрачной ткани. Концы синдона, перекинутые спереди, богато вышиты и закончены рельефными металлическими нашивками. С внутренней стороны синдон укреплен поясом, длинные концы которого

спускаются с правой и левой сторон. Они вышиты поперечными полосками. Небольшой парик украшен уреем, а сзади — двумя лентами из такой же ткани, как и пояс. Правая рука фараона опирается на посох — один из символов его власти. Плечи и грудь покрыты ускхом из цветных пластинок. Костюм жены фараона декорирован значительно меньше и состоит из двух основных частей — длинного калазириса из легкой прозрачной ткани и покрывала «хаик Изиды» из такой же легкой белой, но еще более прозрачной ткани



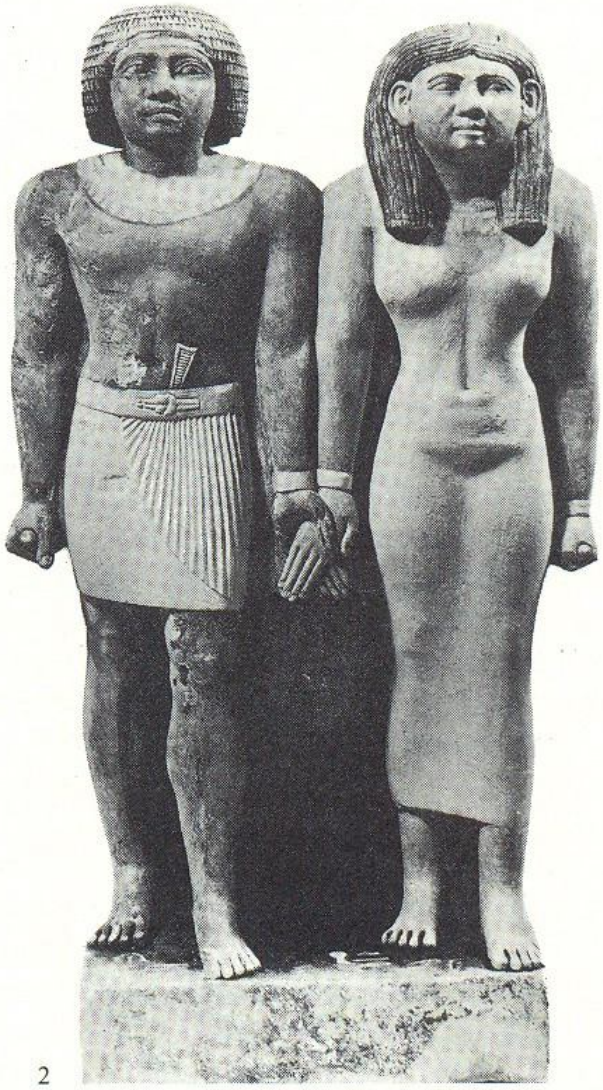
(3 *м* длины и 1,30 *м* ширины), задрапированной определенным способом на фигуре. Пояс из плотной цветной ткани, укрепляющий изнутри хаик, спускается спереди (с правой стороны) двумя длинными концами. На голове повязка с уреем. Концы повязки развеваются сзади. На плечах — ускх (Новое царство).

2. *Тенти с женой.*

Статуэтка из Гизе. 2400 г. до н. э. Берлин, Шарлотенбург, Городской музей

Мужская одежда. Схенти (передник) из полотна. Левый конец от середины бедра заложен в мелкую складку и скруглен. Пояс из плотной ткани или кожи застегнут костяной пряжкой. Бритая голова египтянина покрыта париком из растительных волокон.

Женская одежда. Калазирис из полотна. На голове парик (Древнее царство).



2

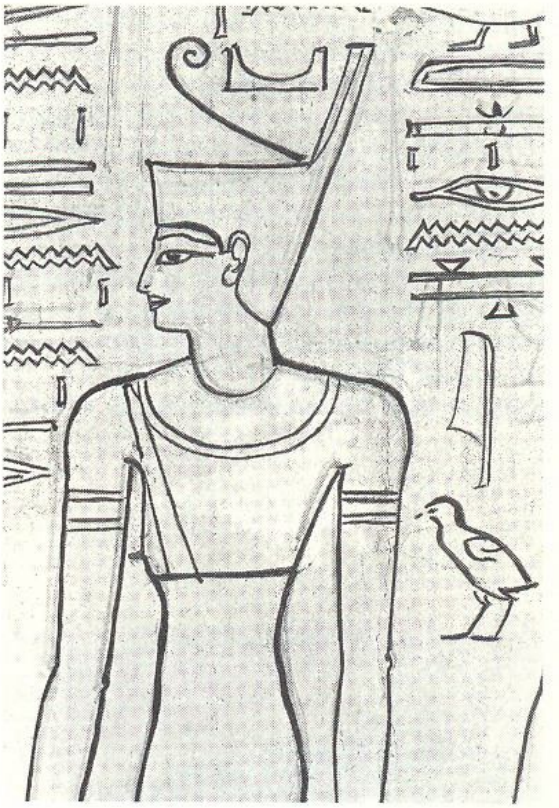
(ил. 3, 8). После объединения, с начала эпохи Древнего царства, фараоны стали носить сдвоенную корону, символизируя этим важный этап в истории страны. Посох — один из древнейших атрибутов власти на земле у многих народов, источником жизни которых когда-то было скотоводство,— у фараона сохранялся на протяжении нескольких тысячелетий. Однако на фресках и других изображениях фараонов посох присутствует сравнительно редко.

К древним символам царской власти относится и головной убор — «клафт-ушебти», состоящий из большого куска полосатой ткани, ленты и обруча с «уреем» (ил. 7). Поперечную сторону ткани клафта накладывали на лоб горизонтально, укрепляли лентой, сверху — обручем со скульптурным изображением урея; падающую сзади материю собирали и заматывали концами ленты. Боковые опускающиеся на плечи стороны клафта вырезали полукругами, чтобы спереди падали четкие прямые куски ткани.

Это стремление к прямым четким линиям — характерная особенность костюма жителей Древнего Египта.

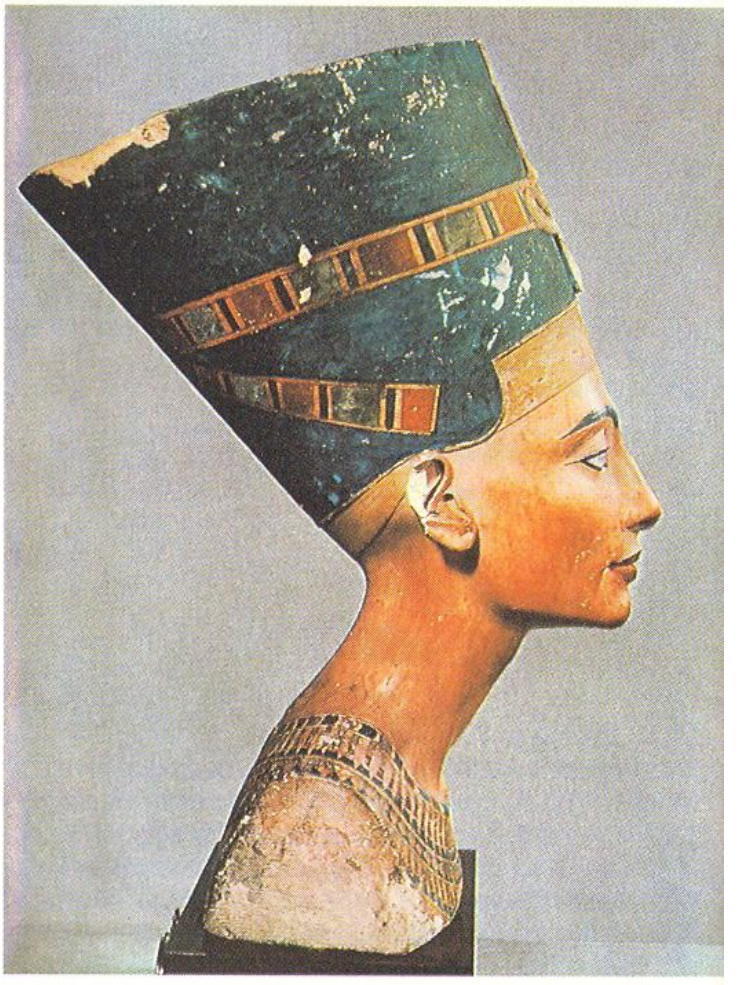
Костюм жреца. При совершении жертвоприношений и ритуальной службы спину жреца покрывала шкура пантеры. Часть шкуры (с головой) располагали спереди и прикрепляли к поясу. Голову и лапу украшали золотыми с эмалью пластинками (ил. 6).

Женский костюм. В эпоху Древнего царства женский костюм также предельно прост. Это была длинная прямая рубашка — «калазирис» на одной или двух бретелях, оставляющая грудь открытой (ил. 2).



3

4



3. *Фараон Сети I.*

Фрагмент рельефа из гробницы Сети I. XIX династия (1337—1317). Фивы, Аллея царей

Корона Верхнего Египта (красная) (Древнее царство).

4. *Голова царицы Нефертити. Скульптура.*

Новое царство. XVIII династия. I-я половина XIV в. до н. э. Берлин, Государственный музей

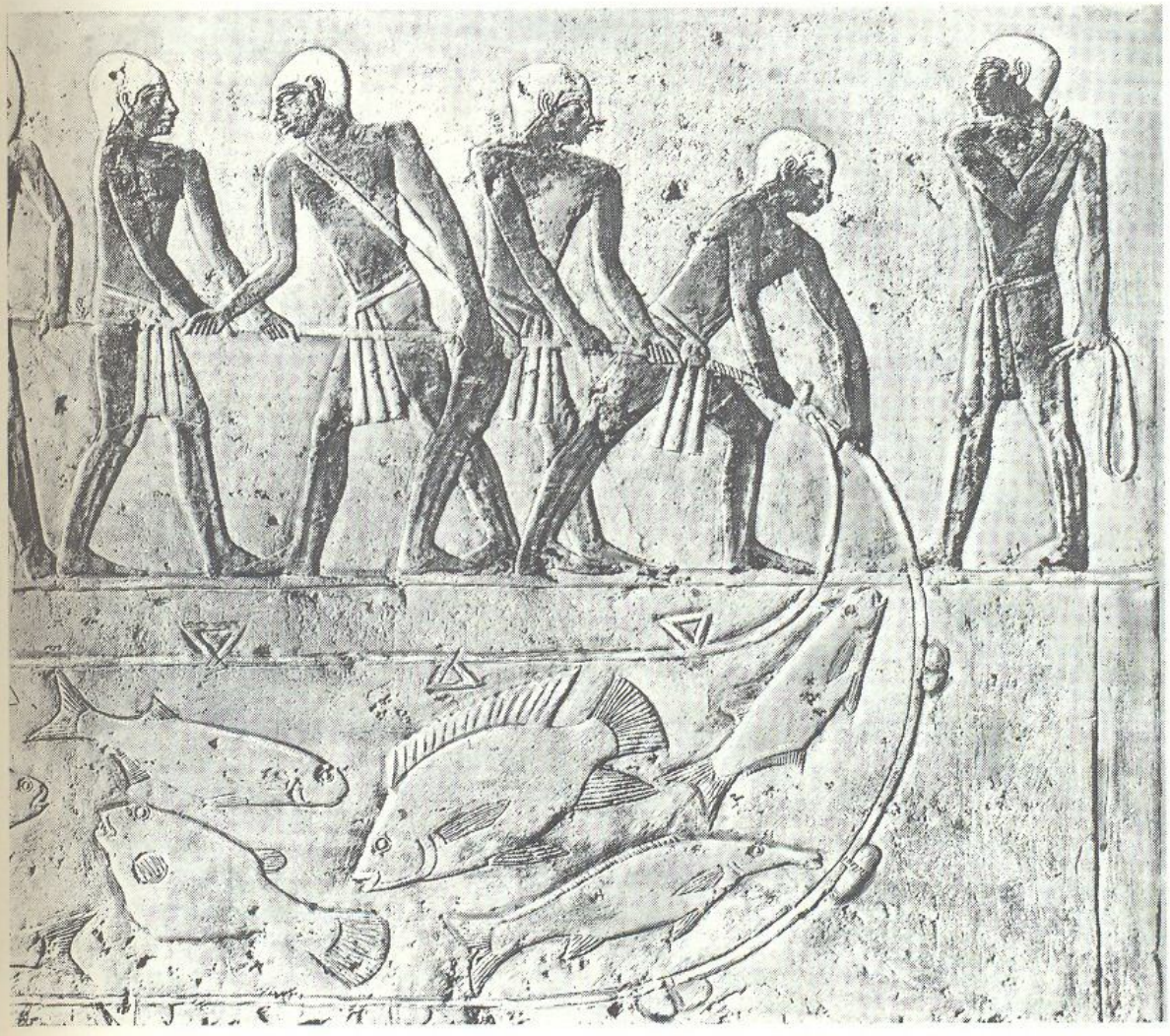
Редкостная гармония форм и линий, созданная скульптором эпохи Нового царства Тутмосом, воспроизводит изысканный облик прославленной красавицы — царицы Нефертити. Высокий царский головной убор — «атеф» — венчает ее голову.

5. *Рыбная ловля.*

Рельеф из гробницы Аккутотепа. Древнее царство. III—IV династии. 2475—290 гг. до н. э.

Одежда рабов. Набедренная повязка из грубого полотна или кожи состоит из пояса и куска ткани, прикрывающей перед. Бритые головы покрыты плотно облегающими шапочками из светлого грубого полотна (Древнее царство).

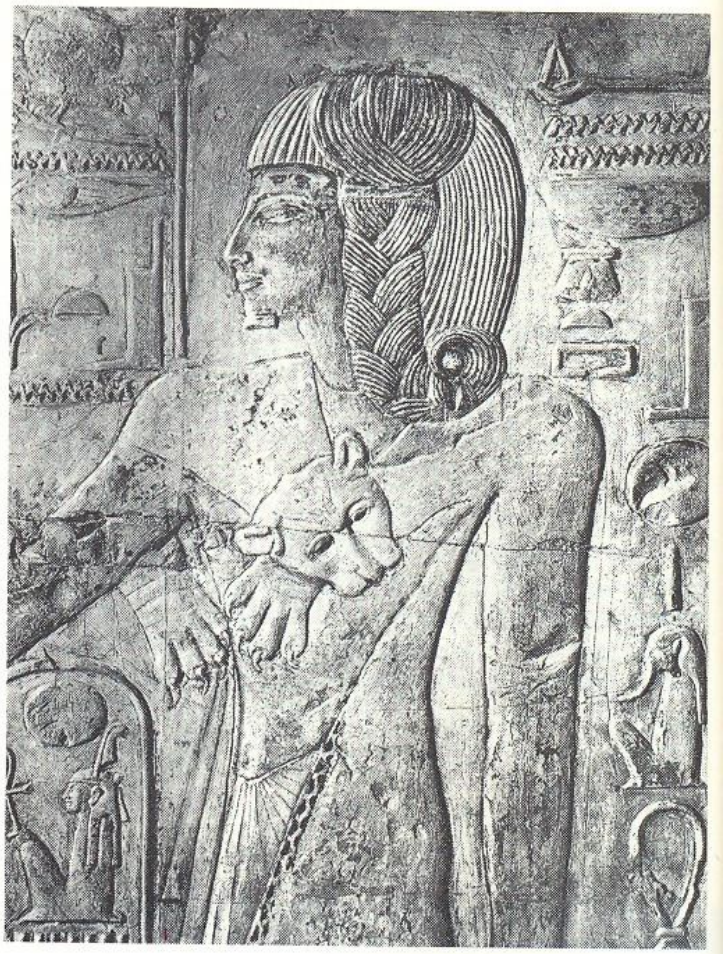
5



У знатных египтянок уже в эту эпоху на калазирисе появляется отделка — вышивка, плиссировка (ил. 12). Калазирис остается основной женской одеждой на протяжении всей истории Древнего Египта и изменяется лишь в некоторых деталях кроя — иногда вместо отдельных бретелек делают цельнокроеную рубашку с круглым вырезом горловины (ил. 10). По этой одежде, изображенной в мелкой пластике и на фресках, можно проследить, какое разнообразие пестрых (или вышитых) тканей вырабатывалось в Древнем Египте. Женщины, как и мужчины, носили парики из растительных волокон, завитых крупными спиральными локонами, более длинными, чем у мужчин (ил. 2, 11, 12, 27).

В эпоху Среднего царства (ок. 2065—1660 гг. до н. э.) древнеегипетская одежда заметно усложняется. Это было время децентрализации Египта, ослабления власти фараона и новой борьбы за объединение египетского государства. Развитие сельского хозяйства, ремесел и торговли оживляет экономическую жизнь страны: активно растут города, усложняется быт, стремление к роскоши принимает более широкие масштабы. Классовая дифференциация в египетском обществе и антагонизм между классами были настолько велики, что кварталы богачей и бедняков в городах разделялись высокой стеной и беднякам запрещалось проникать за пределы отведенной территории. Все это не могло не сказаться на костюме.

Появление новых тканей и привоз материй и различных предметов роскоши из Передней Азии способствуют созданию более сложных форм костюма.



6

6. *Наследник фараона в ритуальном костюме жреца.*

Фрагмент рельефа из гробницы Сети I. XX династия. Фивы, Аллея царей

Знаки положения юного наследника фараона — парик и «Локон юности». Наследник одет в ритуальный костюм жреца — схенти и шкуру пантеры. Голова и лапа ее скреплены и украшают грудь (Древнее царство).

7. *Головной убор фараона — клафт.*
Фрагмент росписи гробницы Сети I.
XX династия.
Фивы, Аллея царей

Вся ткань клафта заложена небольшими складками и укреплена на лбу лентой с уреем. От ушей концы ленты пропущены под клафтом до затылка и ими стянута в жгут часть ткани, падающая на спину. Вырезанные боковые части скреплены с двух сторон тесемками (Новое царство).

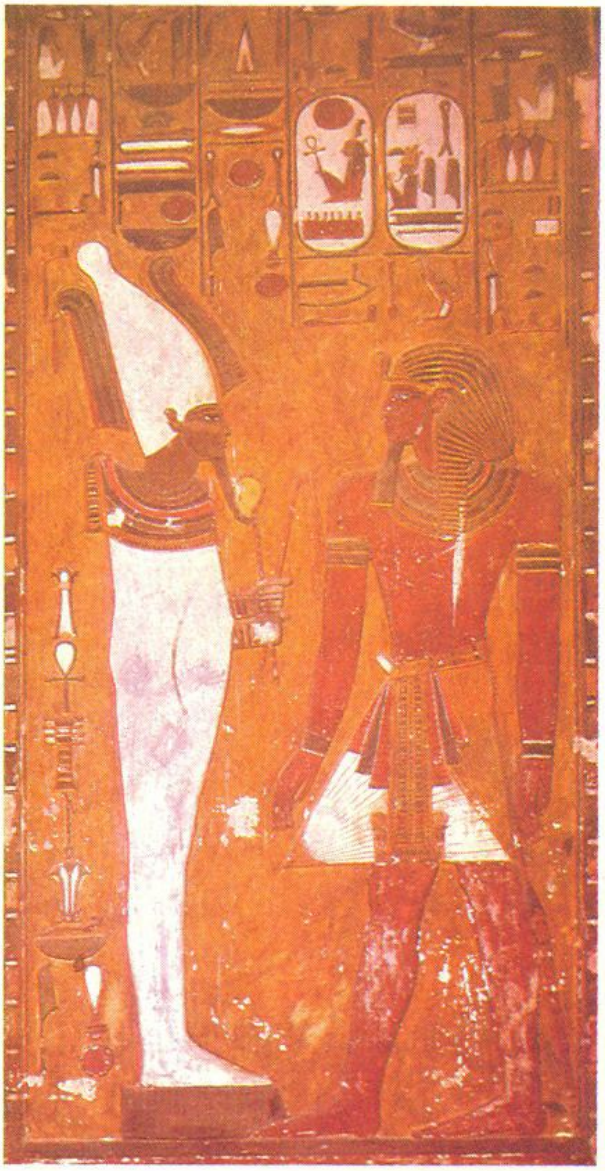
7



Мужской костюм. Египетская знать уже не довольствуется скромным схенти Древнего царства. Количество ткани, затраченной на одежду, теперь свидетельствует о сословном и имущественном положении ее владельца. Египтяне начинают понимать красоту пластических свойств ткани, все чаще и чаще появляются плиссированные и гладкие длинные схенти (ил. 11, 12, 14). Схенти прежней формы у знати сохраняются как обрядовая одежда, а у большинства населения — как повседневная.

Женский костюм. В период Среднего царства калазирис сохраняет прежний покрой, прибавляются лишь отделка и украшения, которые носят женщины привилегированных сословий. Однако постепенно и в женском костюме проявляется то же стремление использовать пластические свойства мягких и тонких тканей (ил. 13). На некоторых памятниках позднего периода Среднего царства встречаются изображения женщин в тонких, слегка драпированных покрывалах. Основная же масса женщин продолжает носить калазирисы прежней формы.

Расцвет египетской культуры, искусства, художественной промышленности в эпоху Нового царства (1570—950 гг. до н. э.) падает на период XVIII династии (1584—1338 гг. до н. э.). Успешные войны сильно расширяют территорию государства, влияние Египта распространяется в Передней и Малой Азии и достигает бассейна Эгейского моря. Завоевание ряда восточных государств, знакомство с их культурой обогащают кругозор египтян, а получение дани драгоценными товара-



8

8. *Озирис ведет фараона в подземное царство. Саркофаг Сети I. XX династия.*
Фивы, Аллея царей

На голове Озириса белая корона Нижнего Египта. Парадный ритуальный костюм фараона состоит из частей, утверждающих своей символикой божественное происхождение его власти. К поясу из золотых чеканных пластинок с разноцветной эмалью прикреплен золотой треугольник с изображением (в правом нижнем углу) восходящего солнца. Сверху от пояса спускается украшение из золотых пластинок с цветной эмалью, внизу законченное двумя уреями — символами власти фараона над жизнью и смертью. Большое многорядное ожерелье — ускх — символ солнца, дающего всем жизнь на земле. Золотая подвязанная борода — знаки царского достоинства. На голове клафт — особый головной убор фараона, укрепленный на лбу лентой с уреем.

9. *Мать и жена Узерхета.*

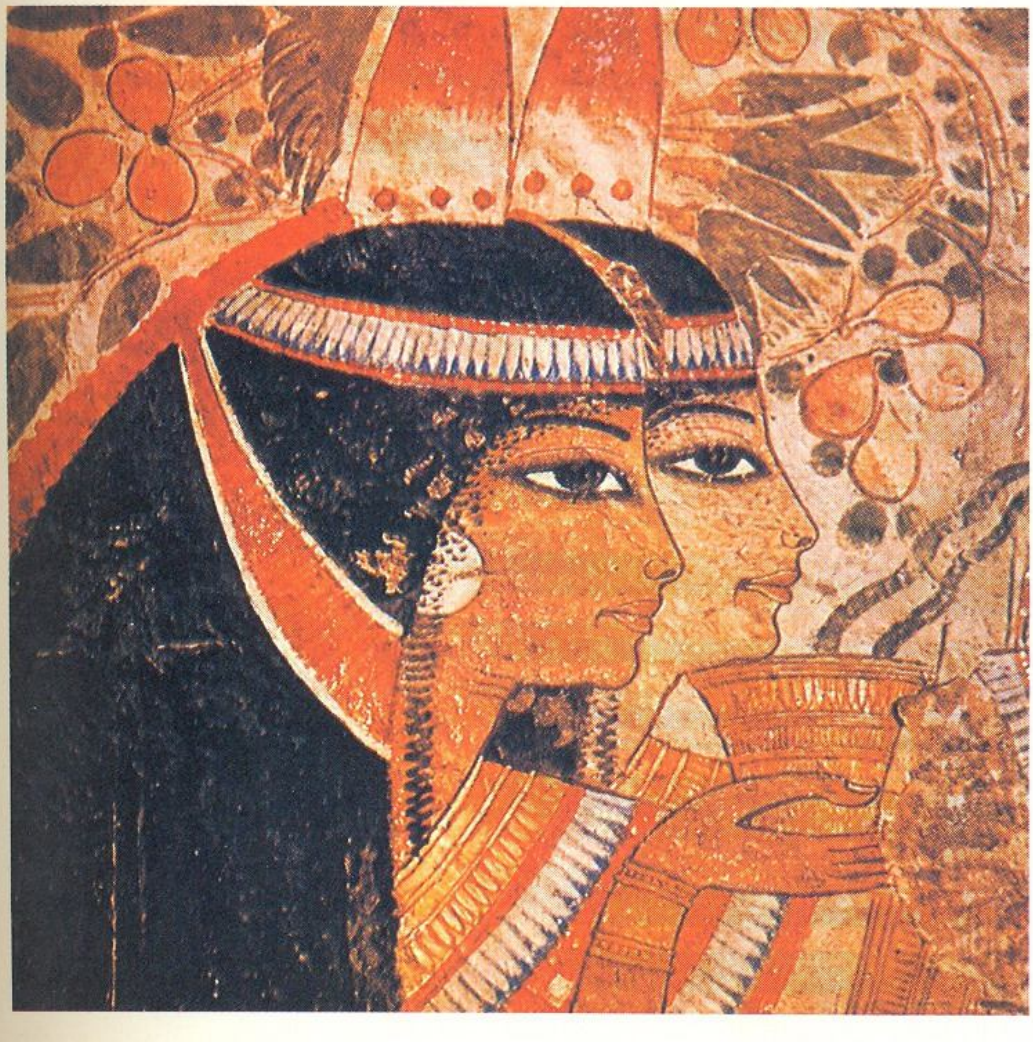
Фрагмент росписи гробницы Узерхета. XIX династия. 2-я половина XIV в. до н. э. Фивы, могила Узерхета

Сложившийся в древнем Египте в эпоху Нового царства идеальный облик совершенной женской красоты понятен нашим современникам, хотя и отделяют нас от него многие и многие столетия. Эта великая сила искусства и есть свидетельство его бессмертия, глубины творчества человеческого гения, озаренного любовью и пониманием видимого и невидимого мира.

К шедеврам искусства Нового царства относится и этот фрагмент росписи стены гробницы жреца Узерхета. На нем изображены мать и жена Узерхета, приносящие жертвенные возлияния на гроб умершего. По обычаям эпохи Нового царства головы женщин покрыты париками, укрепленными повязками — венцами из мелких металлических пластинок. На темени помещены небольшие керамические конусообразные сосуды с благовонным маслом, которое испаряется через нижние маленькие отверстия. Это изобретение изощренной египетской косметики соединено с париком и поддерживается лентами.

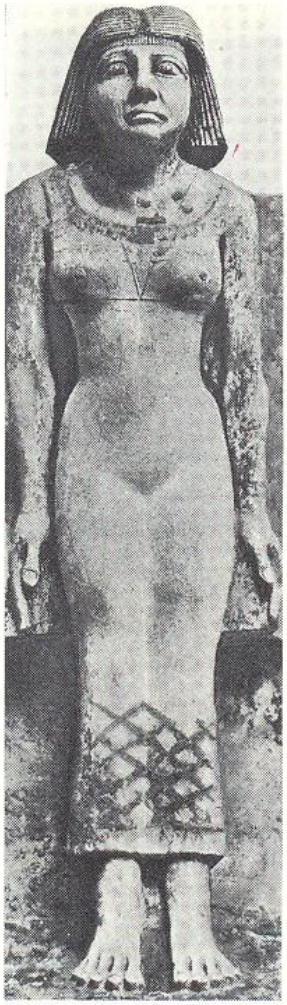
Грудь и плечи женщин-аристократок покрыты традиционным широким плоским круглым ожерельем — ускх, символизирующим солнце (Новое царство).

9



ми и торговля привносят еще большую роскошь в быт египетской знати. Во всех предметах быта египтяне стремятся к изысканным пропорциям, плавным линиям — будь то мебель или туалетная ложечка для косметики в виде плывущей девушки с цветком лотоса в руках. Эти же черты утонченности и изысканности проявляются в настенных фресках, по-своему звучат они и в новом решении костюма.

Мужской костюм. Первые попытки использовать пластические свойства ткани, чтобы сделать костюм более красивым, получают дальнейшее развитие в эпоху Нового царства. Появление тонких прозрачных тканей дает возможность носить одновременно несколько одежд. Легкие, тонкие ткани, плиссированные или слегка драпированные, окружают тело прозрачной дымкой, создают новые пропорции, придают внешнему облику человека черты изнеженности и изящества. Таким образом, новая одежда, прежде всего, украшала человека, видоизменяла его облик, позволяла скрывать и скрашивать недостатки, в то время как примитивный схенти Древнего царства оставлял тело обнаженным и служил всего лишь некоторой защитой. Возможно, под влиянием Востока в это время появляются элементы кроя. Примером может служить фрагмент фрески Нового царства, где изображен казначей фараона в одежде, состоящей из узкой короткой рубашки, полудлинного схенти, сверх которого надет небольшой набедренник из пестрой или вышитой ткани с фестонами по нижнему краю (ил. 19). Большое распространение получает и новая одежда — сусх, состоящая из



10

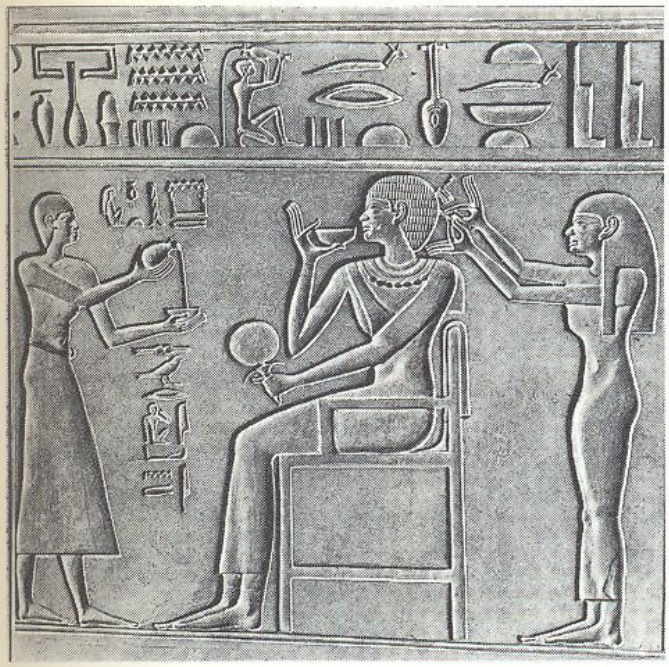
10. *Женская статуэтка из Гизе.*
Амстердам, Государственный музей

Женский калазирис из белого полотна понизу вышит ромбовидной сеткой и закончен небольшой плиссированной оборкой (Древнее царство).

12. *Жрец преподносит ладан супругам Сеннеджем.*

Роспись гробницы.
Египет, Деир-эль Медине

Слуга царевны, наливающий ей напиток в плоскую чашку, одет в удлиненный схенти, характерный для эпохи Среднего царства. Калазирис царевны имеет одну широкую фигурного покроя бретель. Короткий женский парик — нововведение эпохи Среднего царства — в это время имела право носить лишь высшая знать. Костюм служанки — традиционный калазирис и длинный парик (Среднее царство).

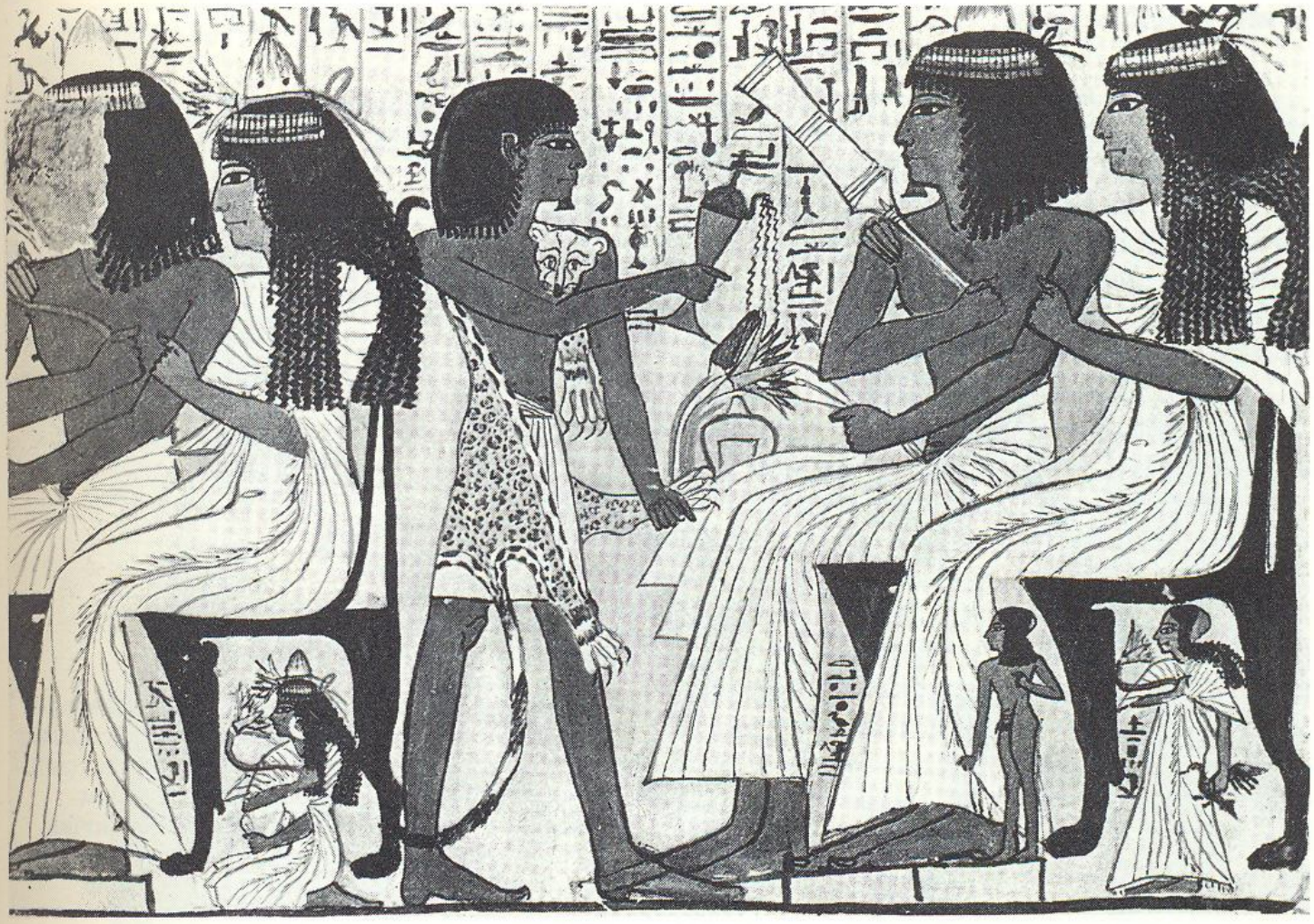


11. *Совершение туалета царевны Кавит. Рельеф из Фив. XI династия. Каир, музей.*

Упрощенный вариант ритуального костюма жреца. Сверх белого полотняного схенти надета шкура пантеры. Парик из растительных волокон. Маленькая борода — знак принадлежности к царской семье. Одежда вельможи — схенти и синдон, на голове парик и венец-повязка из цветных керамических пластинок. На жене вельможи — калазирис и покрывало из тонкой ткани, венец-повязка, как у вельможи (Новое царство).

11

12



рубашки — калазириса и большого куска прямоугольной ткани, названного греками «синдон». Синдон, чаще всего плиссированный в долевом направлении, оборачивали поверх калазириса вокруг бедер, спереди завязывали, а концы прикрепляли с внутренней стороны (ил. 18).

Фараон и его приближенные носили так же калазирисы из прозрачной ткани, сверху плиссированный или драпированный схенти (ил. 23), а иногда только один прозрачный схенти поверх нижнего схенти (ил. 1, 26).

Наряду с этим появились и новые мужские одежды из пестрых цветных тканей (ил. 25).

По изображению нубийцев (ил. 24) мы можем судить о некоторых одеждах жителей завоеванных египтянами стран.

Женский костюм. В эпоху Нового царства происходит сближение форм женского и мужского костюмов. Это явление, неизвестное египтянам Древнего царства, становится одной из наиболее характерных особенностей одежды рассматриваемого периода.

Высокая, подчеркнутая талия, легкие прозрачные одежды из плиссированных тканей то окружают фигуру египетской женщины прозрачным колокольчиком (ил. 1), то облегают все формы легкой плиссировкой в различных направлениях (ил. 27, 28). В эпоху Нового царства к традиционному женскому цветному калазирису (шафрановому, голубому, красному) делают бретели контрастных цветов или украшают ткань калазириса чешуйчатым узором как в эпоху Среднего царства, имитирующим крылья коб-

13. *Статуэтка женщины. Слоновая кость. XII династия. Париж, Лувр.*

Гладкая статичная поверхность ткани калазириса украшена небольшими группами мелких складок. Бретели превращаются в короткий, открытый спереди лиф без рукавов. Поперечные складки на этом лифе хорошо гармонируют с продольными группами складок длинного калазириса (Среднее царство).

14. *Слуга, наполняющий сосуд вином или маслом.*

Среднее царство. XVIII или XIX династия. Каир, музей

Поперечно-драпированный схенти эпохи Среднего царства.

15. *Жнец.*

Фрагмент росписи гробницы Менна. Новое царство. XVIII династия

Одежда надсмотрщика над земледельцами (слева). На бедрах маленький схенти, сшитый из отдельных продолговатых кусочков кожи. Перед прикрыт трапециевидным куском холста или кожи. Белая холщовая шапочка, сделанная по форме головы, предохраняет ее от солнца (такая же одежда бытовала и в эпоху Нового царства).

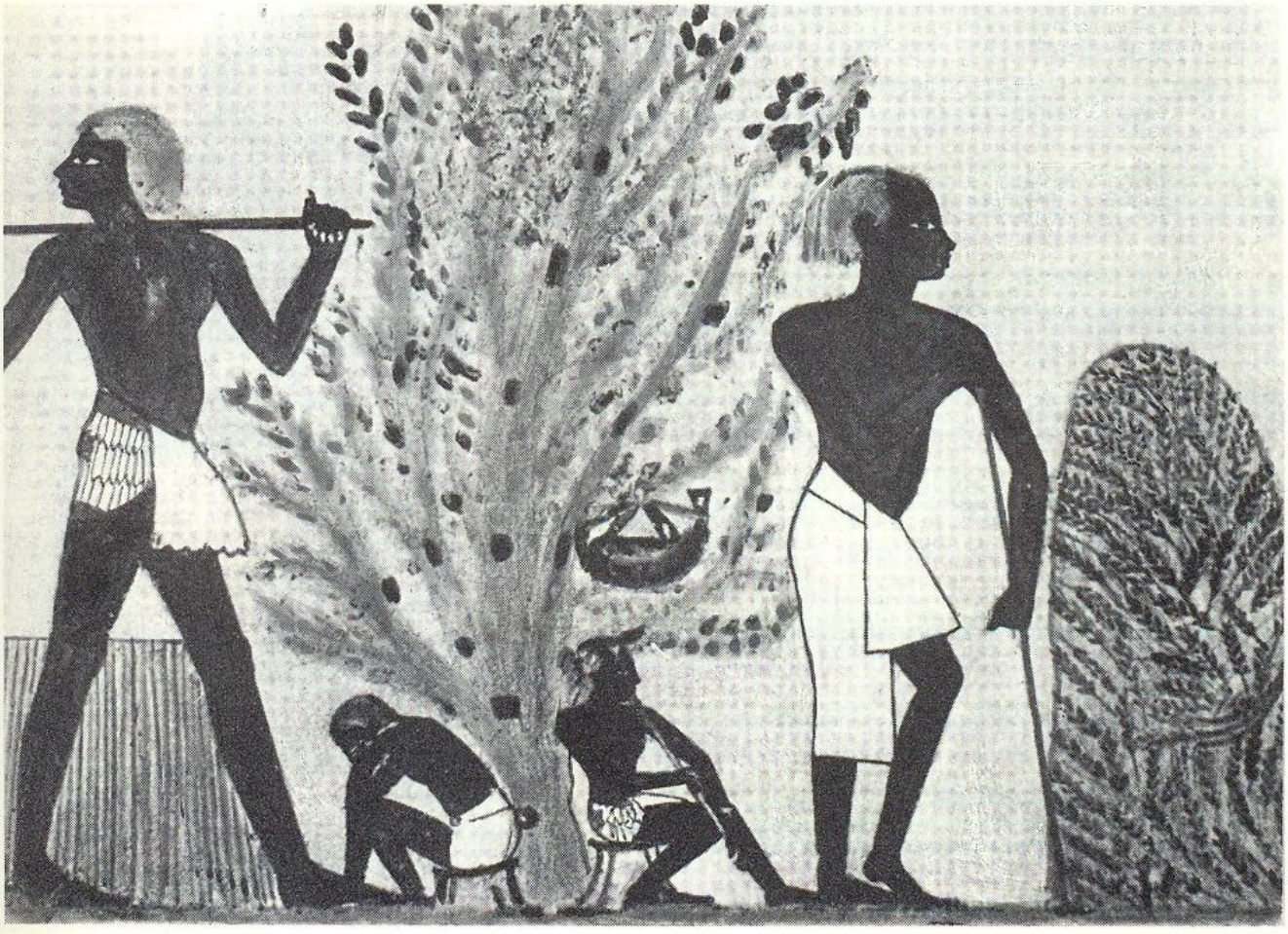


13



14

15



чика* — символа Изиды (ил. 16). В таких калазирисах иногда изображены царицы при свершении жертвоприношений. Знатные египтянки часто покрывали плечи небольшой пелериной из плотной или из тонкой прозрачной ткани, которую драпировали на груди (ил. 26), но существовали и большие покрывала. Они окутывали всю фигуру или изящно драпировались на бедрах (ил. 1).

Женский костюм простолюдинки остается почти без изменений. Рубашку-калазирис на бретелях или с небольшими рукавами делают из цветных, белых и натурального цвета льняных и хлопчатобумажных тканей. Культура хлопка широко распространяется в это время. Сохранились изображения рабынь и в их национальных одеждах (ил. 17).

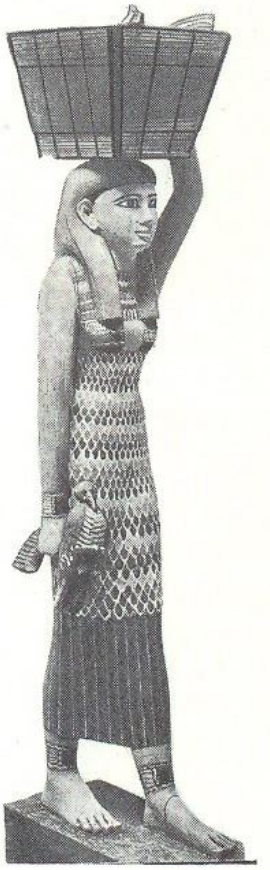
Женские парики эпохи Нового царства были особенно разнообразны, в их формах видно стремление к единому композиционному решению всего костюма (ил. 1, 9, 23, 26, 27).

Украшения. Высокий уровень мастерства ремесленников особенно ярко проявился в производстве украшений. Еще в эпоху Древнего царства египтяне изобретают цветные пасты и ими покрывают крупный бисер или делают его из цветных смальт. Из этого бисера на протяжении всей истории Древнего Египта изготовляли много различных украшений: традиционное «ускх» — ожерелье-солнце (ил. 26), сетки, которыми, как туникой, украшали калазирис, браслеты и др.

* Кобчик — небольшая хищная птица из семейства ястребов.

16. *Статуэтка девушки с жертвенными дарами. Гробница Мекетра в Фивах. Среднее царство. XI династия. Нью-Йорк, Метрополитен-музей*

Костюм служительницы храма Изиды. На девушке традиционной формы калазирис из цветной ткани, покрытый рядами вышивки, имитирующей оперение ястреба (кобчика) сине-зеленых и сине-блекло-красных тонов. Внизу широкая плиссированная оборка из ткани. Запястья рук и щиколотки ног украшены золотыми с эмалью браслетами (Среднее царство).



16

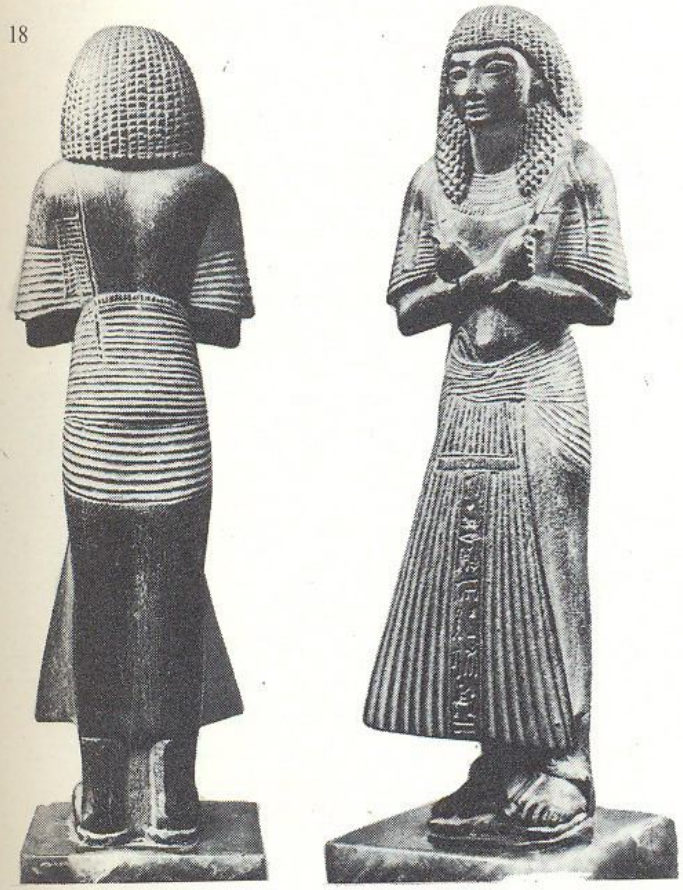
17. *Семитки. Роспись гробницы номарха Хнумхотепа. Фрагмент. XII династия. Египет, Бени-Хассан*

Политика военной экспансии, характерная для Египта уже в конце Среднего царства, расширяет границы государства, и завоеванные народы изменяют этнический состав его населения. Это находит отражение в искусстве. Художники стремятся передать



17

18



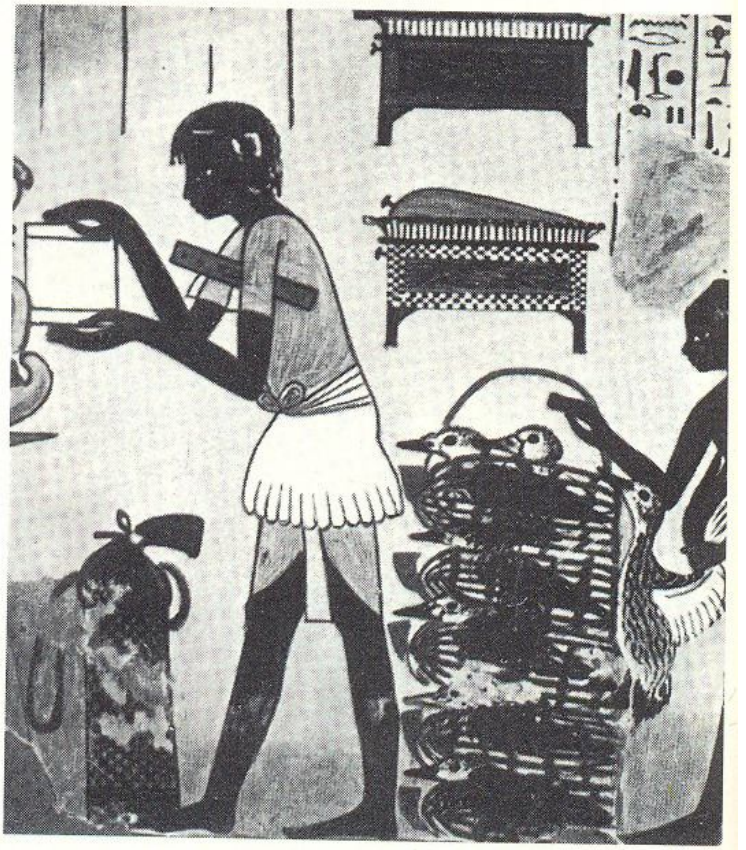
национальные особенности завоеванных народов. На фрагменте росписи стены гробницы номарха Хнумхотепа II изображены еврейские женщины в своей национальной одежде. Прямые свободные рубашки с крупным цветным геометрическим рисунком широких вертикальных полос и обувь — короткие сапожки, неизвестные самим египтянам, так же, как черты лица и особенности телосложения, характеризуют этих отважных, завоеванных, но не покоренных женщин (Среднее царство).

18. *Статуэтка Птамеса.*
XIX династия.
Париж, Лувр

Новый комплект мужской одежды — «сусх» — рубашка-калазирис, сверх которой надевали плиссированный синдон. Синдон обвертывали вокруг бедер, спереди его завязывали полуузлом и один (или два) конца спускали до низа калазириса. Эту часть синдона иногда скрепляли поперечными пластинками ювелирной работы (Новое царство).

Египтяне славились и обработкой драгоценных металлов. Золотые украшения эпохи Нового царства отличаются не только высокой техникой, но и изысканным художественным решением — тонким рисунком, изящной простотой, красотой умело стилизованных форм (ил. 20, 21, 22).

После эпохи Нового царства (950 г. до н. э.) Египет становится добычей иноземных завоевателей. Его экономика, культура приходят в упадок, захваченные земли отпадают. Однако в эпоху эллинизма наступает процесс некоторого возрождения. Остатки египетской культуры тщательно сохраняются, но ее законсервированное искусство попадает под влияние нового мира. Это влияние сказывается и в костюме. Одежда получает мягкую форму, любимые египтянами плиссировки заменяются свободной драпировкой (ил. 31). Синдон превращается в плащ и его драпируют подобно греческому гиматию. Греческое влияние было особенно сильно в I веке, когда Рим вел активную завоевательную политику и Юлий Цезарь стремился овладеть Египтом. Официальный торжественный костюм фараонов все еще оставался традиционным, но все чаще и чаще прославленная царица Клеопатра появлялась в легких драпированных одеждах и головном уборе богини (ил. 30). Покрывало, задрапированное вокруг стана, перекинутое со спины на правое плечо, скреплялось под обнаженной грудью узлом. Оно вошло в обиход римских женщин в эпоху империи.



19

19. *Чиновник принимает налог от поселян. Фрагмент росписи гробницы в Фивах. XIII династия. Лондон, Британский музей*

Костюм царского чиновника. Короткая рубашка — мужской калазирис и схенти, сверх которых надета небольшая набедренная повязка из плотной ткани, отделанная внизу фестонами (Новое царство).

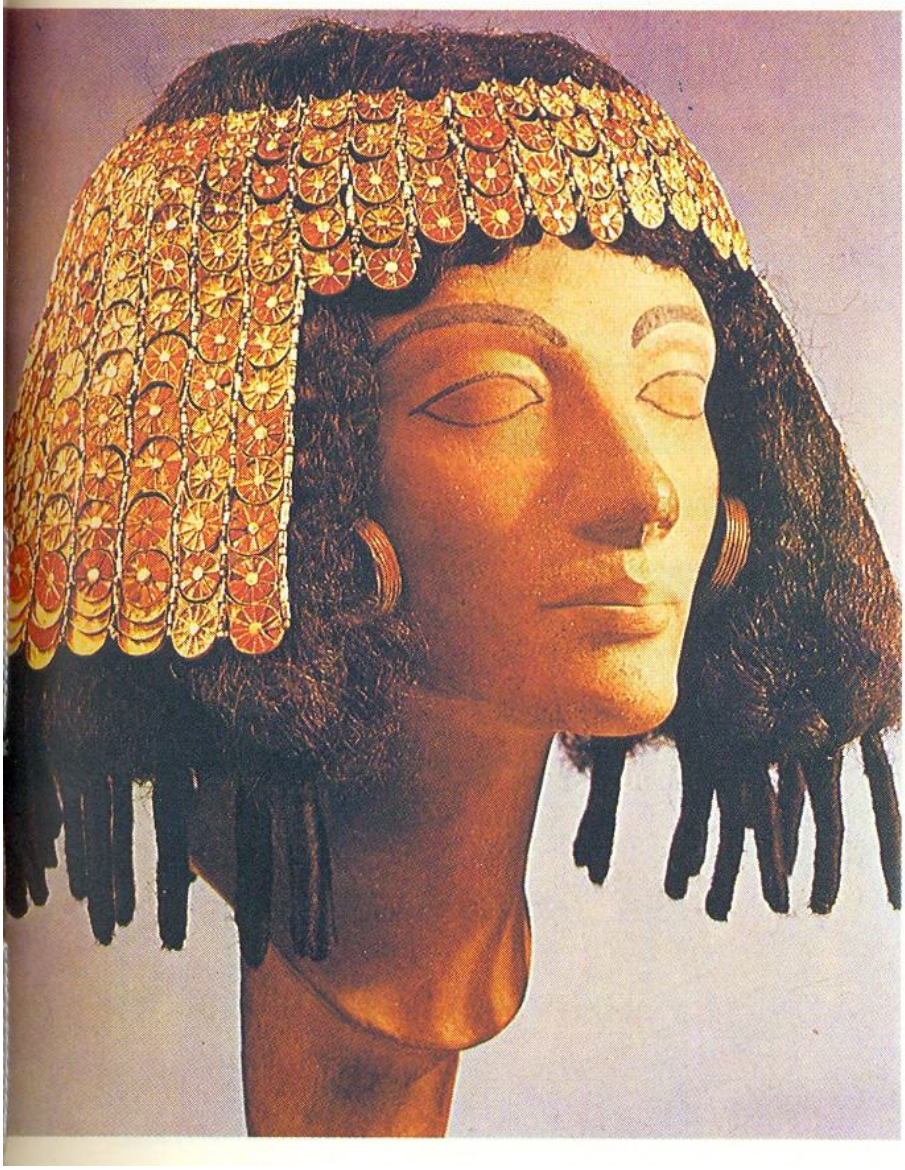
20. *Головной убор жены Тутмоса III. XVIII династия. Нью-Йорк, Метрополитен-музей*

Головной убор из тонких золотых чеканных пластинок, как бы составленный из многочисленных миниатюрных отражений солнца, был украшением жены фараона Тутмоса III. В этом произведении ювелирного искусства уже сияют зарницы культа Солнца, созданного фараоном Эхнатоном через восемьдесят с лишним лет.

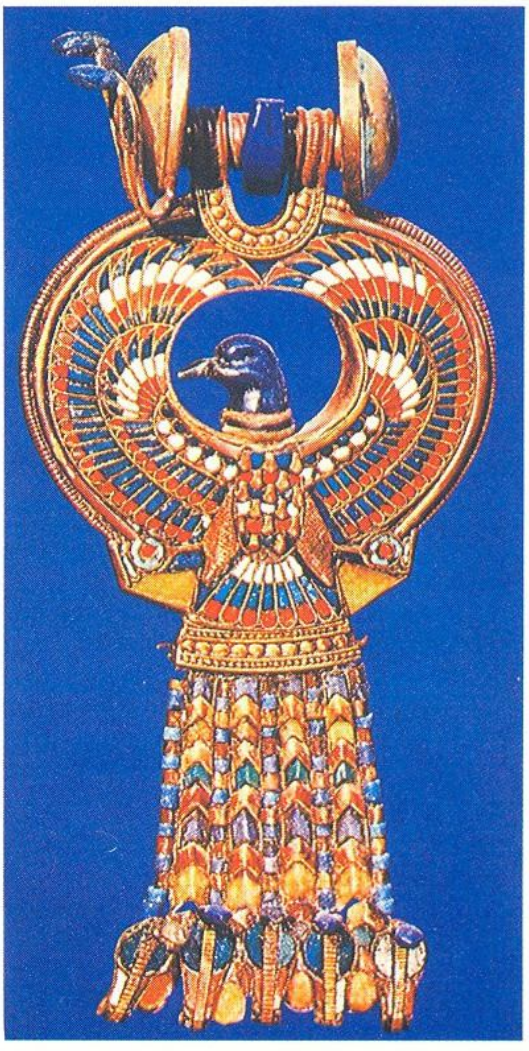
21. *Ювелирное украшение — золотая серьга. XVIII династия. Каир, Египетский музей.*

Красота сияния золота в сочетании с цветными эмалями, расположенными в сложном рисунке этого нагрудного украшения,— своеобразная зашифрованная повесть о его мистическом значении. В этом украшении нет ничего случайного, нет красоты ради красоты. Все строго обусловлено. Числовые соотношения ажурных золотых пластинок, изображающих перья кобчика и покрытых эмалью, площадей внутреннего круга, где помещена голова кобчика, и наружного, окаймление которого держат цепкие лапы хищника, количество подвесок — хвоста птицы — все подчинено строго охраняемым засекреченным формулам. В этих соотношениях, в этих формулах, воплощенных в совершенной материальной красоте, египтяне видели божественную силу Природы.

20



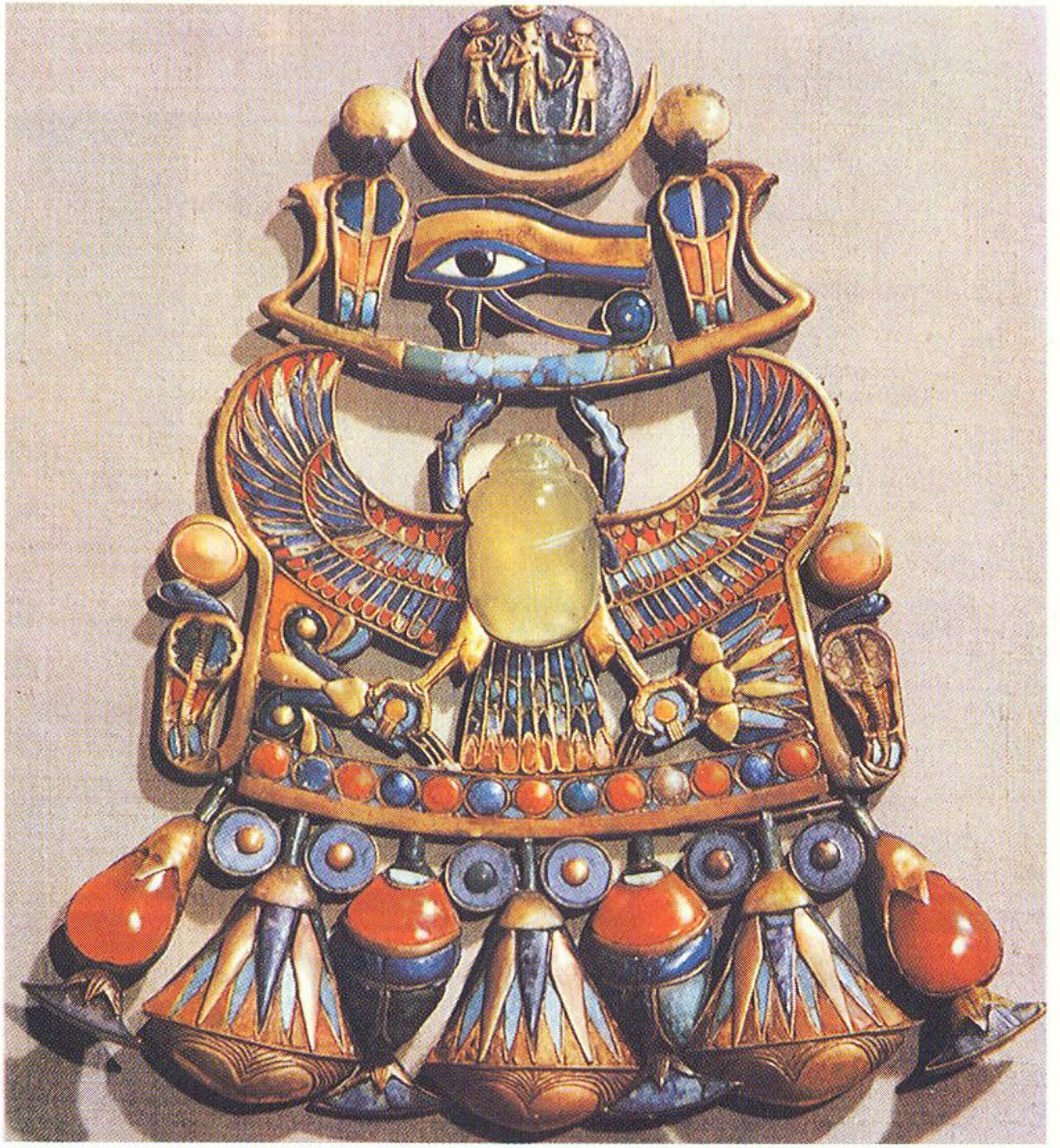
21

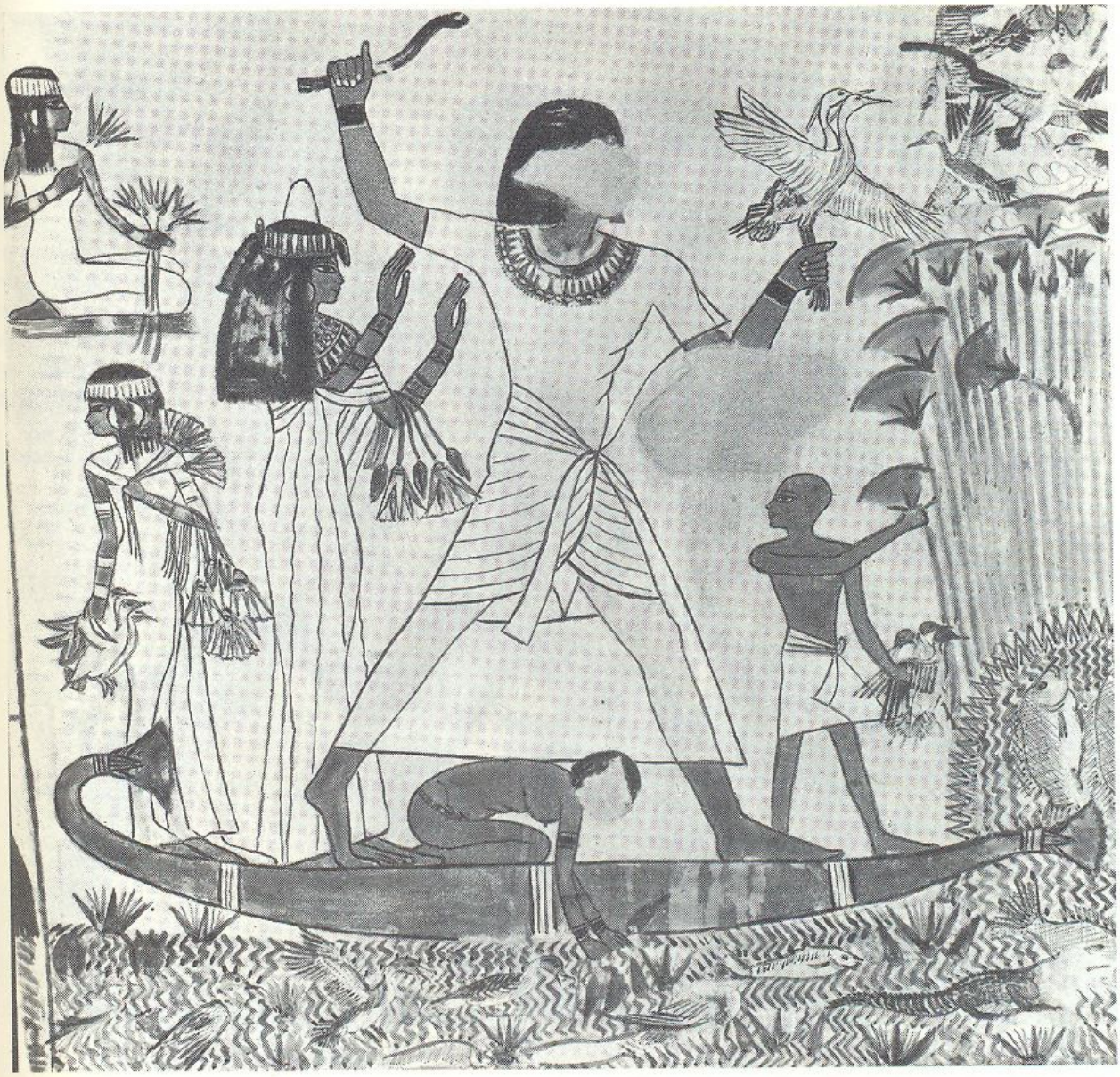


22. *Ювелирное украшение — золотая подвеска в виде ладьи со скарабеем и уреями.*
Из гробницы Тутанхамона.
Каир, Египетский музей

Другим образцом украшения — амулета является это произведение, владелец которого включен в его общую композицию. Рельефные формы амулета созданы из различных материалов, значительная часть которых добыта из недр земли — золото, оникс, сердолик и другие камни зародились и сформировались в земле. По верованию египтян, все они наделены таинственной силой, способной влиять на жизнь человека, и обласканные руками художника, сумевшего придать им форму, выделить их красоту в сопоставлении друг с другом и в сочетании с другими материалами, получили новую силу.

22



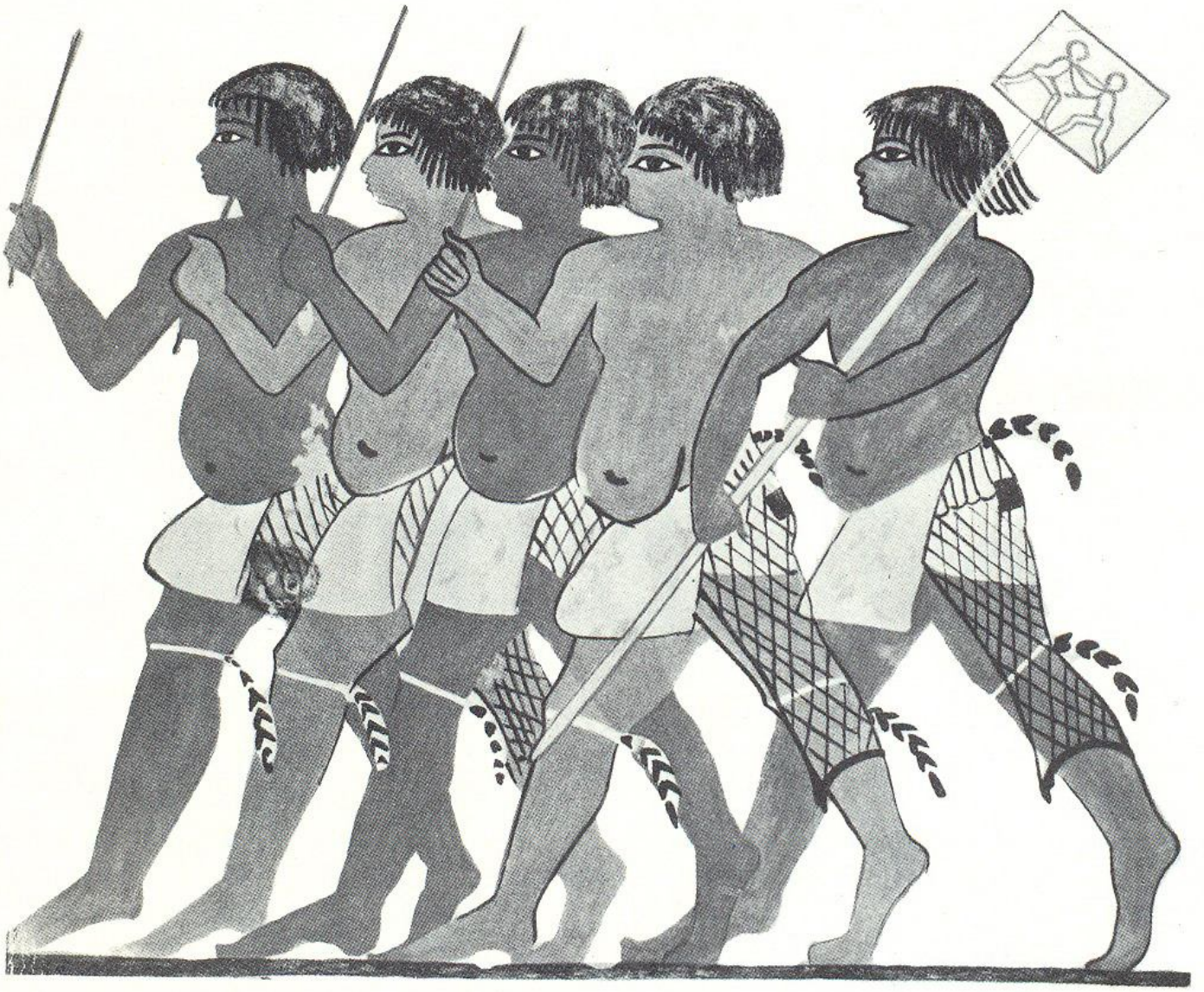


23

Нижний ряд составлен из цветков и бутонов лотоса, следующий — сложное сочетание кобчика (его тело и голова закрыты ониксовым скарабеем), двух змей — уреев, окаймляющих внешние стороны крыльев, и символических знаков власти фараона в лапах кобчика. На дуге верхнего ряда в центре — всевидящее око. Над ним — тонкий серп полумесяца поддерживает камею с изображением двух египетских божеств и фараона между ними (Новое царство).

23. *Рыбная ловля и охота.*
Фрагмент рельефа гробницы Менна. Новое царство. XVIII династия.
Египет, Шейк-эль-Курнах

Костюм фараона — калазирис из прозрачной ткани, сверху — драпированный схенти. Костюм жены фараона — калазирис и хаик Изиды, на голове венец. Костюм рабыни — калазирис. Набедренная повязка раба в Новом царстве заменена схенти эпохи Древнего царства.



24

24. *Нубийские воины.*

Фрагмент росписи гробницы Джамуни в Фивах. XVIII династия. Конец XV в. до н. э.

Костюмы нубийцев состоят из набедренных повязок и металлических защитных сеток, покрывающих только левую ногу каждого нубийца.

25. *Озирис среди четырех сыновей Хоруса и Небриды.*

Роспись неизвестной могилы. XVIII династия. Лондон, Британский музей.

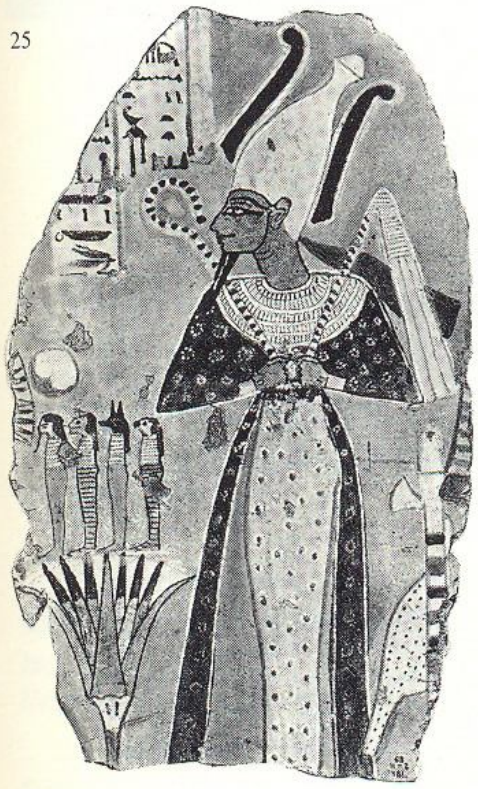
Озирис — главное божество египтян — изображен в костюме фараона с атрибутами царской власти. В этом костюме видно влияние культуры Передней Азии. Оно сказывается в том, что одежда из плотных тканей покрывает все тело Озириса и состоит из двух отдельных частей: нижней — калазириса с длинными рукавами — и верхней — открытой спереди юбки из ткани с рисунком, укрепленной на талии поясом и соединенной на спине с короткой накидкой. Эта верхняя одежда имеет сходство с хаиком Изиды, но форма создана не драпировкой, а покроем, в чем также видно влияние Азии. Сдвоенная корона Верхнего и Нижнего Египта — сфера излучения божественной силы Озириса, золотая подвязанная борода, пастушеский посох с загнутым верхним концом и треххвостный бич — древнейшие атрибуты власти у народов, занимавшихся скотоводством,— все это присвоено Озирису как верховному царю.

26. *Тутанхамон с женой.*
Спинка кресла фараона Тутанхамона в Фивах. XVIII династия. 1-я половина XIV в. до н. э. Каир, Египетский музей

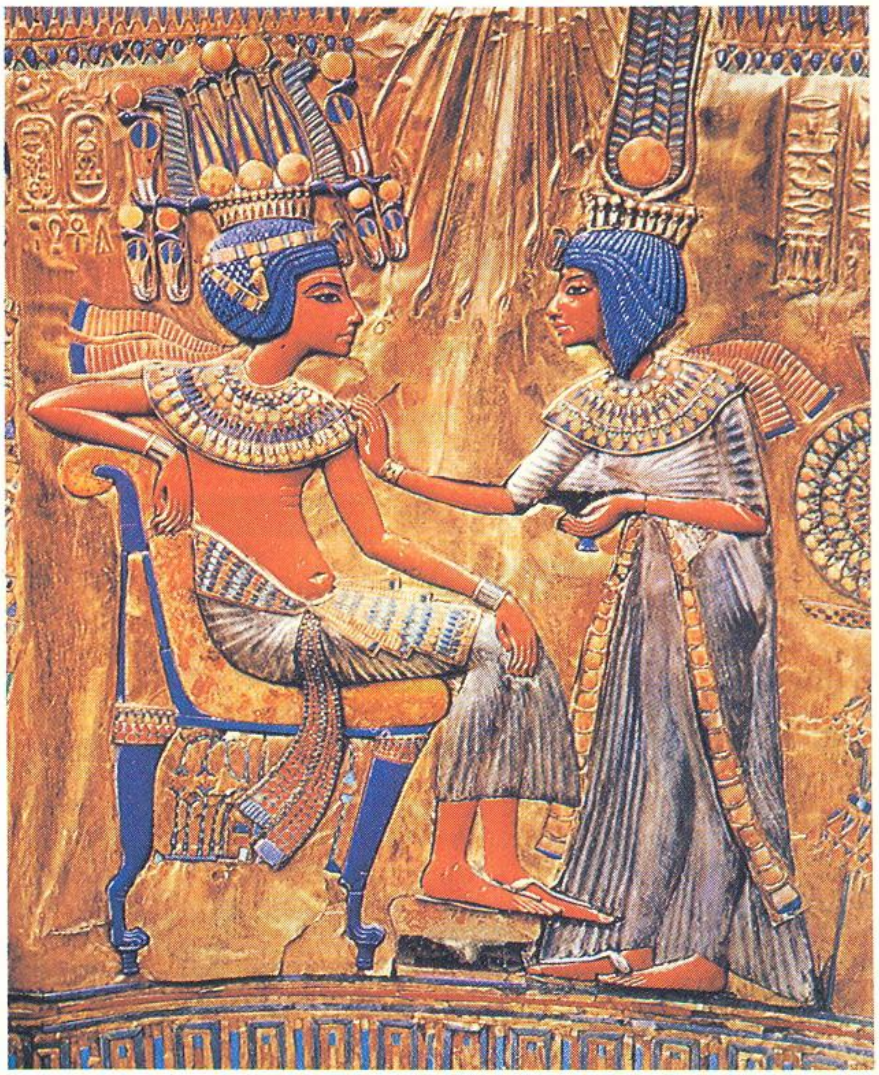
Тутанхамон, жизнь которого оборвалась на двадцатом году, стал самым популярным фараоном в XX веке. Судьба, отказав ему в жизни, сохранила нетронутой его гробницу, открытую в 1922 году. Все предметы, помещенные в его гробнице, стали известны всему миру, но особенное восхищение вызывает его трон — не обилием драгоценных украшений, а совершенством художественной работы.

На спинке трона изображены фараон и его жена. Они одеты в торжественные царские облачения. Особенную торжественность их нарядам придают сложные короны, которыми так увлекались фараоны эпохи Нового царства. Увеличение деталей в короне фараона было связано с завоеванием и присоединением новых земель. Большую роль играло и усложнение символики этих предметов. Составные части одежды Тутанхамона — схенти (внизу) и плиссированный синдон, пояс, укреплявший синдон (его концы спускаются сбоку), и священный пояс из золотых пластинок с цветной эмалью (см. ил. 8), ожерелье ускх. У царицы — плиссированный калазирис, хаик Изиды и ускх. Небольшие короткие парики покрывают головы фараона и его жены.

25

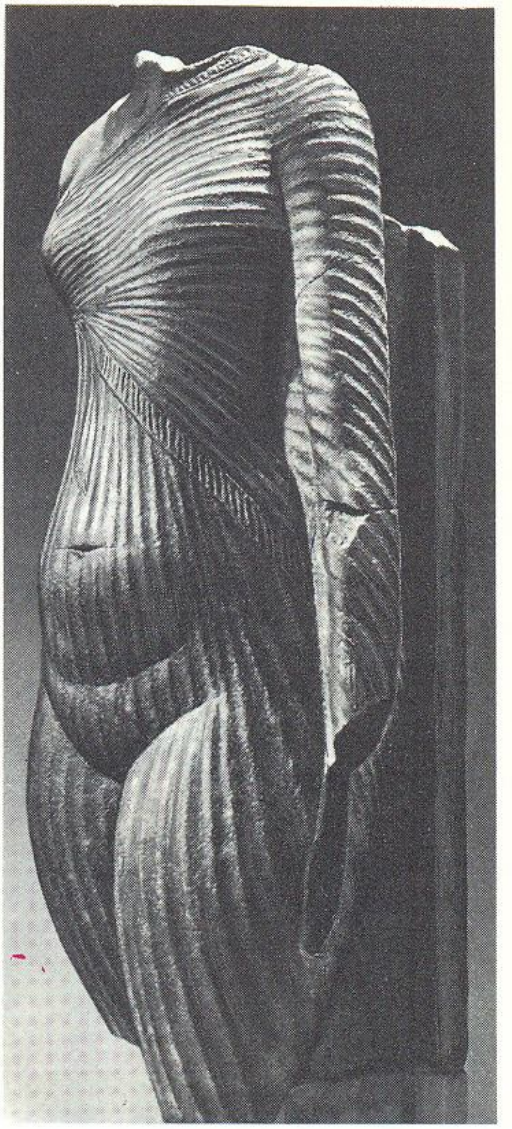


26





27



28

27. *Статуэтка знатной египтянки в парике.*
Новое царство. XIX династия.
Каир, Египетский музей

Новый вид женской одежды, в котором расположение плиссировки в разных направлениях создает новую ритмическую и иллюзорную структуру костюма аристократки эпохи Нового царства.

28. *Женский торс (из Амарны).*
Новое царство. XVIII династия. 1-я половина XIV в. до н. э.
Париж, Лувр

Прозрачное плиссированное покрывало, облегающее стройные формы тела молодой женщины (Нефертити?) — вариант художественного принципа изменения фактуры и ритма костюма, введенного египтянами в эпоху расцвета искусства Нового царства.



29



30

29. *Вдова, оплакивающая мужа.*
Фрагмент росписи гробницы Амонемопета
Новое царство. XIX династия.
Египет, Деир-эль-Медине

Траурный женский костюм (белый) эпохи Нового царства.

30. *Статуэтка богини Изиды.*
Новое царство.
Берлин, Городской музей.

Женский аристократический египетский костюм эпохи эллинизма. Способ драпировки античных одежд на фигуре заметно отличается от греческого и римского. Египтяне стремятся выделить, обрисовать контуры фигуры и зафиксировать созданную форму по возможности без изменений. Поэтому они лишают подвижности верхний конец покрывала, перекинутый с правого плеча на перед. Они связывают его узлом с противоположной стороной покрывала под обнаженной грудью и закрепляют узел круглой выпуклой пряжкой. Самый конец ткани образует красивый вертикальный волан. Этот египетский способ драпировки женского покрывала был использован и введен в моду римскими женщинами в конце I и во II веке н. э.



31

31. *Статуэтка богини Изиды эпохи эллинизма.*

Берлин, Городской музей.

Поздний провинциальный вариант драпировки античной одежды по египетскому образцу (II век н. э.).

КОСТЮМ НАРОДОВ ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ (ШУМЕРЫ, АССИРО-ВАВИЛОНЯНЕ)

(III—I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.)





В Передней Азии и плодоносной долине рек Тигра и Евфрата первые поселения людей появились еще в эпоху неолита.

В IV тысячелетии до н. э. на территории Месопотамии уже существовали отдельные города, а в середине III тысячелетия до н. э. возникли государства.

Для существования людей в районах Двуречья были необходимы оросительные и осушительные системы, на организацию которых требовалась большая затрата труда. Все это осуществлялось руками рабов. Постоянный приток рабочей силы был одним из условий экономического процветания государств Передней Азии. Непрерывные войны доставляли рабов, что во многом определило специфические особенности уклада и культуры государств Двуречья даже в древнейшем периоде. Воинствующий характер государств сказался и в костюме. Широкое распространение получают материалы, способные защитить тело человека от врага. К ним прежде всего относятся кожа и мех, которые поставляло развитое скотоводство. Скотоводство давало и шерсть — основное сырье для тканей у шумеров и других древних народов Месопотамии.

Одежда этих народов, судя по дошедшим до нас памятникам искусства III тысячелетия до н. э., состояла из куска ткани (или меха), обвернутого вокруг бедер, подобно юбке (ил. 34), или накинутого на плечи и скрепленного пряжкой. Сохранились и изображения женщин-богинь в различных костюмах, относящихся к III тысячелетию до н. э. Эти костюмы можно разделить на три группы, настолько они не сходны между собой по форме. К первой

32. *Ассирийские цветные изразцы. Реконструкция*

Утверждение военной мощи Ассиро-Вавилонии послужило темой для этого фрагмента облицовки одного из царских дворцов. После очередной победы — захвата чужих земель, торжествующий Ашшурбанипал возвращается в свою столицу в сопровождении приближенных. Придворные встречают его победной чашей. Традиционный костюм царя передан в этой керамике более условно, чем в одноцветных барельефах. Однако цветное канди царя украшено символическими шестилепестковыми розетками, и головной убор белый, что соответствовало сложившимся обычаям.

группе относится одежда богини, состоящая из покрывала и юбки из меха (ил. 35). Это, по-видимому, один из видов привилегированной одежды. Ко второй группе — кроеная длинная одежда, облегающая женскую фигуру до бедер, с пышными вверху и узкими внизу рукавами (ил. 36). Поверхность материала сплошь покрыта правильными выпуклыми ромбами, которые предположительно можно считать кусками меха. Круглый вырез ворота обшит бахромой. Такая же бахрома пересекает фигуру от середины правого бедра до талии и переходит на спину. Волосы богини (Нарудке), как и у предыдущего женского божества, подстрижены, а голова покрыта убором, весьма близким по форме к современным шляпам. Третья группа — это жрицы богини. Одежда их представляет особый интерес — она является прототипом чрезвычайно распространенной, просуществовавшей тысячелетия и существующей в настоящее время запахивающейся одежды — халата. Это уже не бесформенное покрытие тела мехом, а хорошо пригнанное по фигуре, обшитое по краям бахромой, изящное по силуэту настоящее женское платье без рукавов (ил. 37).

Историческое будущее осталось за двумя последними группами. Сложившееся на Востоке, в одном из древнейших очагов человеческой культуры, искусство кроить одежду, больше чем через четыре тысячелетия возродилось и развилось в Западной Европе.

Памятники более позднего времени (II тысячелетие до н. э.), относящиеся уже к расцвету Вавилонского государства, отличаются большей условностью трактовки одежды, и особенно прически. Однако на основании этих изображений можно сказать, что рубашка с рукавами и плащ останутся основной одеждой вавилонян (статуя Патэси Гудеа, Париж, Лувр; «Хаммурапи перед богом Шамашем» — Париж, Лувр и др.).

Почти непрерывные войны на территории Двуречья приводят к процветанию одних государств и исчезновению других. После падения Вавилонии в конце XII века до н. э. возвышается северное государство Двуречья — Ассирия, которая в середине VIII века до н. э. претендует на объединение под своей властью всего древневосточного мира. Сохранилось много памятников этого периода, как изобразительных, так и письменности, что дает нам возможность восстановить довольно полную картину жизни громадного по тогдашним масштабам государства.

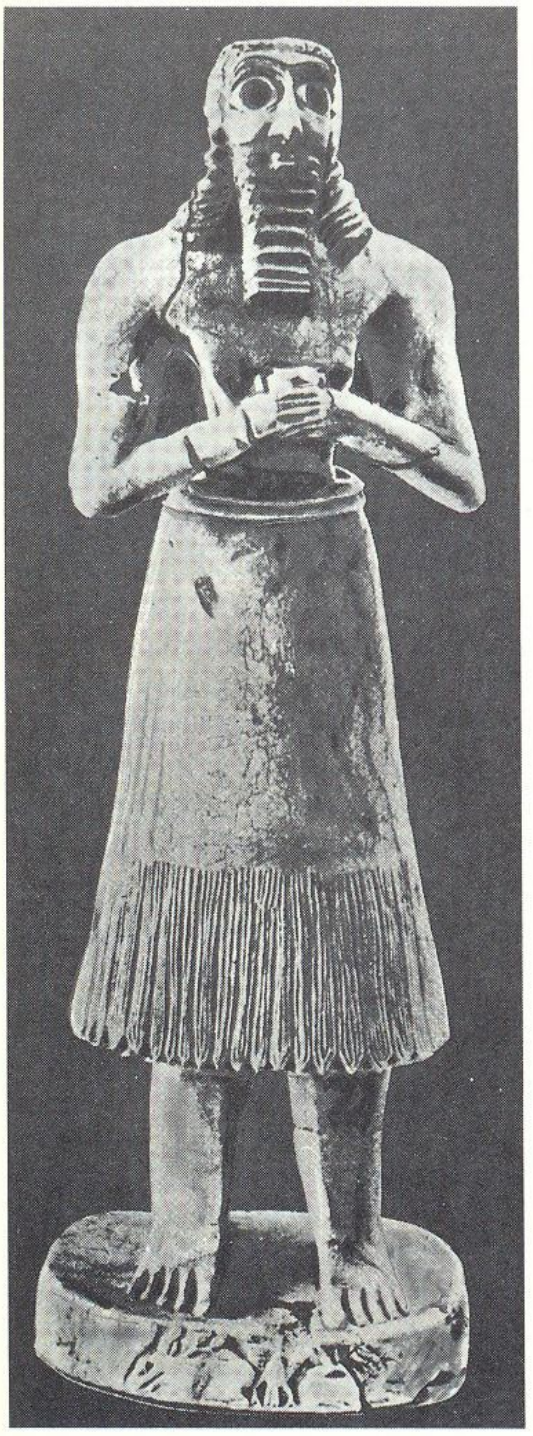
Религия древних жителей Двуречья, занимавшая такое большое место в организации их жизни и в отношениях с ближними или дальними народами, всегда определяла линию их поведения. В основе этой религии лежала неукротимая жажда уничтожения всех, не знающих и не поклоняющихся «великим богам» творческой силы и плодородия — Ваалу и Милите, разрушения — Молоху и Астарте (богине луны и войны).

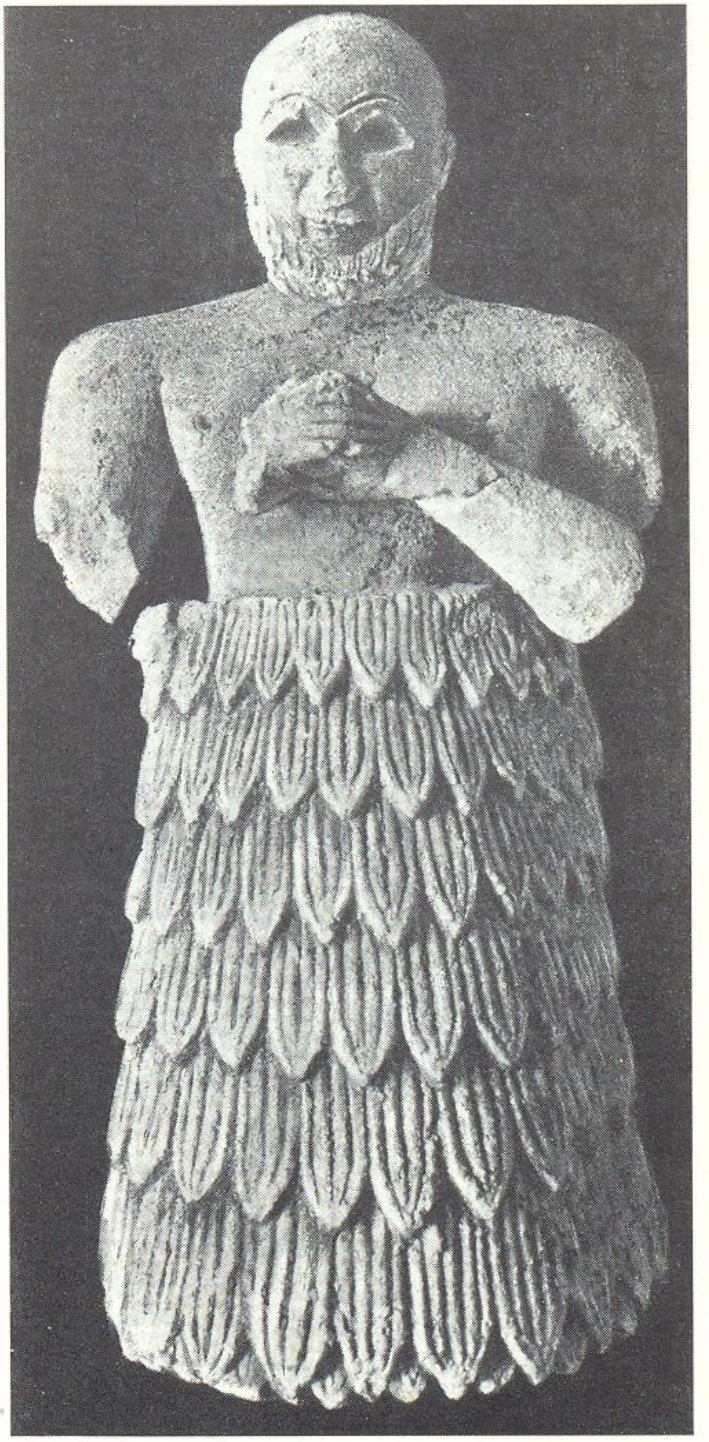
Обильные сведения о религии и истории жителей Двуречья европейцы получили после того, как расшифровали во второй половине XIX века ассиро-вавилонскую клинопись, но о практическом использовании законов религии мы узнаем из более позднего, но достоверного источника — Библии. Жестокость и крайняя степень извращенности, последовавшие за ними страшные

33. *Статуэтка мужчины (из Ашшура).*
3000 г. до н. э.
Берлин, Городской музей

Мужская одежда шумеров. Юбка из плотной ткани или кожи, обшитая понизу широкой полосой шерстяной бахромы или меха.

33





34

34. *Статуэтка из Эшнунны. Бог Абу.*
Середина 3000 г. до н. э.
Багдад, Иракский музей

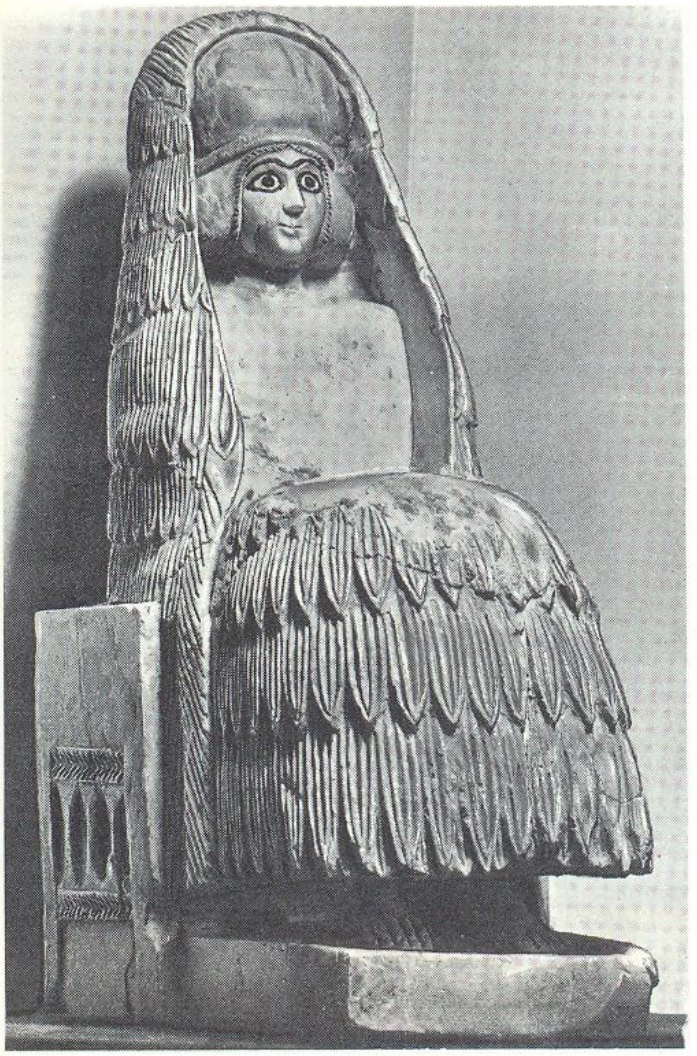
Меховая одежда шумеров состояла из юбки, несколько расширенной книзу.

формы разврата привели ассирийцев и вавилонян к обычаю приносить в жертву своим богам живых людей и даже собственных детей. Эти жертвоприношения не получили прямого отражения в искусстве, но достаточно ярко проявлялись в обычае «проливать кровь невинную», о чем свидетельствует клинопись.

Наряду с постоянными войнами Ассиро-Вавилония вела обширную торговлю со многими странами, далеко отстоящими от ее границ. Предметы торговли были разнообразны, но особенно Ассиро-Вавилония славилась своими рабынями-вышивальщицами, а также тканями, окрашенными в пурпур, вышивками, коврами, и изделиями из драгоценных металлов. Представление о «восточной роскоши» и возникло, вероятно, на основе товаров, вывозимых из этого государства в эпоху его расцвета. Но ассиро-вавилонская культура, как и все другие культуры восточно-деспотических государств, развивалась и видоизменялась крайне медленно. Суровые и жестокие обычаи, освященный традицией быт, семейный уклад, где члены семьи по отношению к отцу находились в почти рабской зависимости (особенно женщины), строгие сословные разграничения в одежде — все было незыблемым и существовало неизменным веками.

Мужской костюм. Основной мужской одеждой всего населения была рубашка с короткими рукавами — «канди» (ил. 38). Более суровые природные условия, чем в Египте, делали такую одежду необходимой. Канди носили царь и пастух, но различие было не только в качестве материала. Канди царя было длинным, чуть выше ступней ног (ил. 40), у пастуха оно не закрывало колен. Чем знатнее был человек, тем длиннее было его канди. Канди придворных обшивались понизу пурпуровой бахромой; знаком их социального положения была перевязь, обшитая с одной стороны пышной бахромой из шерсти. Эту перевязь обвертывали вокруг фигуры — через плечо, по груди и т. д. Самые знатные сановники имели наиболее длинные перевязи, и их одежду украшало много бахромы.

Костюм ассиро-вавилонского царя был сложным — только царь имел право носить несколько одежд. Поверх длинного канди из белой тонкой ткани, сделанной из шерсти непорочных (до года) белых ягнят особой породы, надевался узкий «конас» — несшитый с боков плащ. Спереди внизу конас был закруглен, сзади прямой, по краям обшит широкой пурпуровой бахромой. Вся поверхность конаса была обильно вышита, и в вышивку, вероятно, вводили золотые чеканные пластинки. На некоторых памятниках сверх конаса царя изображен еще плащ, слегка драпированный на груди, также обшитый бахромой. Канди носили с поясом, а у царя этот длинный пояс заканчивался двойной кистью с пластинками (ил. 40). Сверх конаса надевалась через плечо перевязь с бахромой. К знакам царского достоинства относился, конечно, и головной убор. В Ассирии он был из белого тонкого войлока и назывался «кидарис» (ил. 40). Кидарис украшали чеканными золотыми пластинками — розетками, символизирующими солнце. Верх кидариса заканчивался золотым шишаком, низ был повязан белой лентой — «фонас», широкой спереди и более узкой сзади, с длинными концами, украшен-

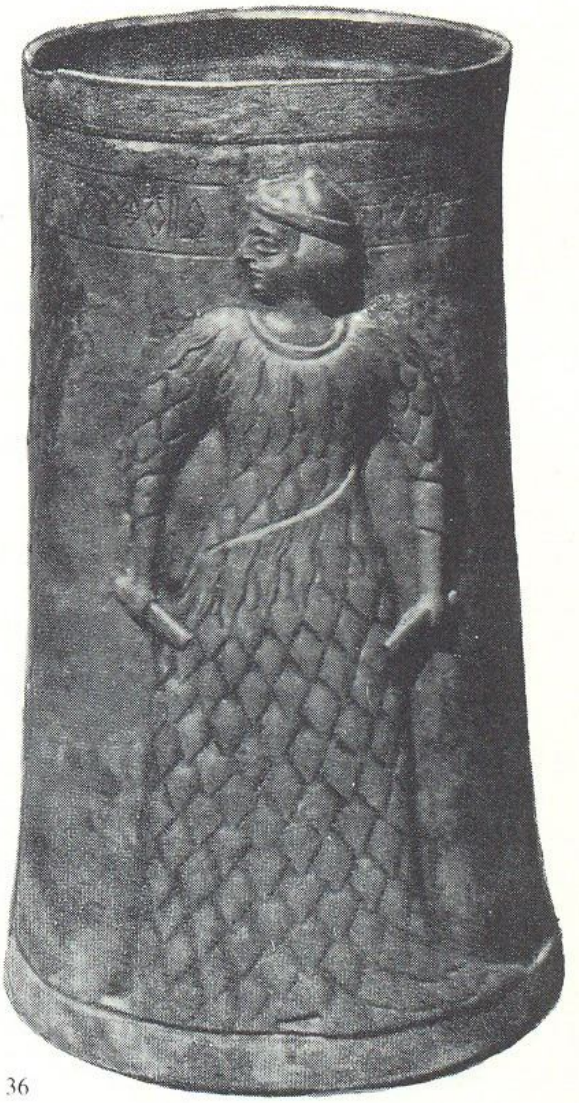


35

35. *Статуэтка женщины. Храм Шипарсет в Мари.*

Новое царство.
Дамаск, музей

Одеяние богини шумеров. Юбка и покрывало из меха. На голове — убор, сходный с персидской митрой (см. ил. 47).



36

36. *Богиня Нарунде.*

Изображение на серебряном кубке.
XXIII в. до н. э.
Тегеран, Античный музей

Женская одежда шумеров. Облегающее фигуру платье из ткани, поверхность которой покрыта выпуклыми ромбами (мехом). Ворот отделан бахромой или узкой полоской длинноворсного меха. Такая же полоска нашита от середины правого бедра и поднимается выше талии. Волосы подстрижены. Голова покрыта шапочкой с отворотом.

ными бахромой (ил. 40). На каждой руке царь носил по два браслета: на запястье — с изображением символа солнца, выше локтя — незамкнутый обруч. Обувь царя и знатных ассиро-вавилонян — сандалии с закрытыми задниками (ил. 40).

Знаком царского достоинства был и богато орнаментированный зонтик (ил. 39). Им осеняли царя во время торжественных выходов и выездов.

Ассиро-вавилоняне старательно ухаживали за волосами и бородой. Густые волосы, пышная борода были признаком нравственной жизни. Человек, не ухаживающий за волосами, вызывал презрение. Поэтому тщательно причесанные волосы (вьющиеся от природы или завитые), холеная борода отвечали этическим и эстетическим требованиям жителей древних городов Месопотамии. Без бороды и усов, но с длинными волосами изображали евнухов (ил. 39, 40).

Костюм воинов. На дошедших до нас рельефах, среди многочисленных изображений можно выделить несколько видов военных костюмов. Первый, очевидно, был распространен в мирное время (ил. 38). Второй — на поле брани и отличался защитными доспехами. Защитные доспехи различались по роду войск. Копьеносцы, например, кроме рубашки специального покроя, возможно из кожи, имели щиты (ил. 41). Лучники носили длинные, если сражались стоя, и короткие, стеганные на шерсти панцири, покрытые металлическими или кожаными пластинками, и остроконечные металлические шлемы (ил. 42). Обувь, защищавшая ноги, у всех родов войск была приспособлена для длительных переходов. Это были высокие баш-



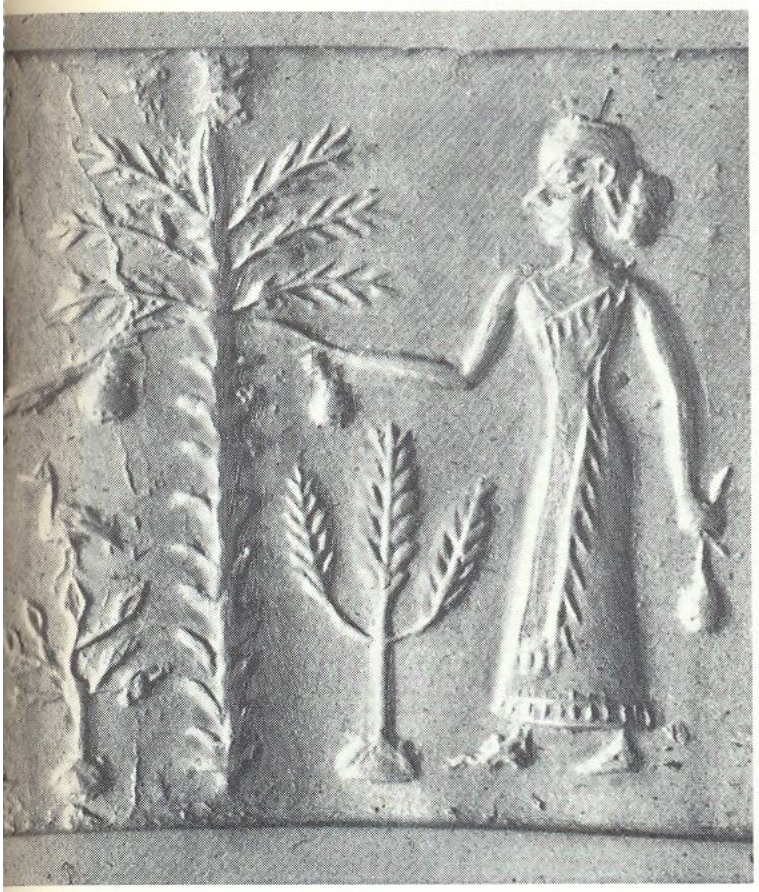
37

37. *Жрицы, исполняющие обряд: украшение дерева в ночь на лунном ущербе.*
Фрагмент барельефа. 2350 г. до н. э.
Гаага, Королевский музей

Женская одежда жриц луны — ранний прототип восточного халата. Все края этой одежды обшиты бахромой.

В жизни женщин поклонение богине луны Астарте занимало особое место — их физиология связана с лунным, а не с солнечным календарем.

На фрагменте как раз изображена сцена служения Астарте жрицами-женщинами, которые в древнем мире ставились в особое положение, связанное с представлением о их таинственном соединении с «зарождением» луны, фазами ее появления и регулярным длительным исчезновением с небосвода.



38. *Воин Саргона II.*
Барельеф из Хорсабада. VIII в. до н. э.
Париж, Лувр

Основная мужская одежда всех жителей Ассиро-Вавилонии — рубашка (канди) с короткими рукавами из шерстяной ткани.

38



маки, которые надевали сверх обмоток (ил. 41, 42). Некоторые изображения воинов дают возможность предполагать, что они носили штаны (ил. 42). Очевидно, это были жители горных районов, для которых штаны являлись необходимой частью одежды.

Женский костюм. Изобразительное искусство служило прославлению воинской мощи царя, его походов, торжественных встреч после окончания войны, жертвоприношений, охоты и пр. Изображение женщины не входило в круг основных тем, что можно объяснить бесправным положением женщин в Ассиро-Вавилонии. Сохранился лишь один рельеф с изображением женщин. Это знаменитая сцена пира царя Ашшурбанипала с женой в беседке, увитой виноградом (ил. 43). Ашшурбанипал возлежит на ложе, жена сидит у его ног на высоком кресле, прислужницы овевают ее опахалами.

Жена царя одета в длинное прямое платье с длинными узкими рукавами и накидку, подобную конасу царя. По краям эта накидка обшита нешироκой бахромой. Вся одежда богато орнаментирована вышивкой. Голова царицы покрыта шапочкой с фигурным бортиком — венцом. Густые завитые волосы, уложенные правильными рядами, достигают плеч. На прислужницах царицы надеты простые прямые платья с длинными рукавами и маленькие шапочки с гладким бортиком. На основании этого памятника, изображающего царицу и служанок, можно сделать вывод, что одежда ассиро-вавилонянок противоположных социальных групп была также проста по крою и мало декорирована.

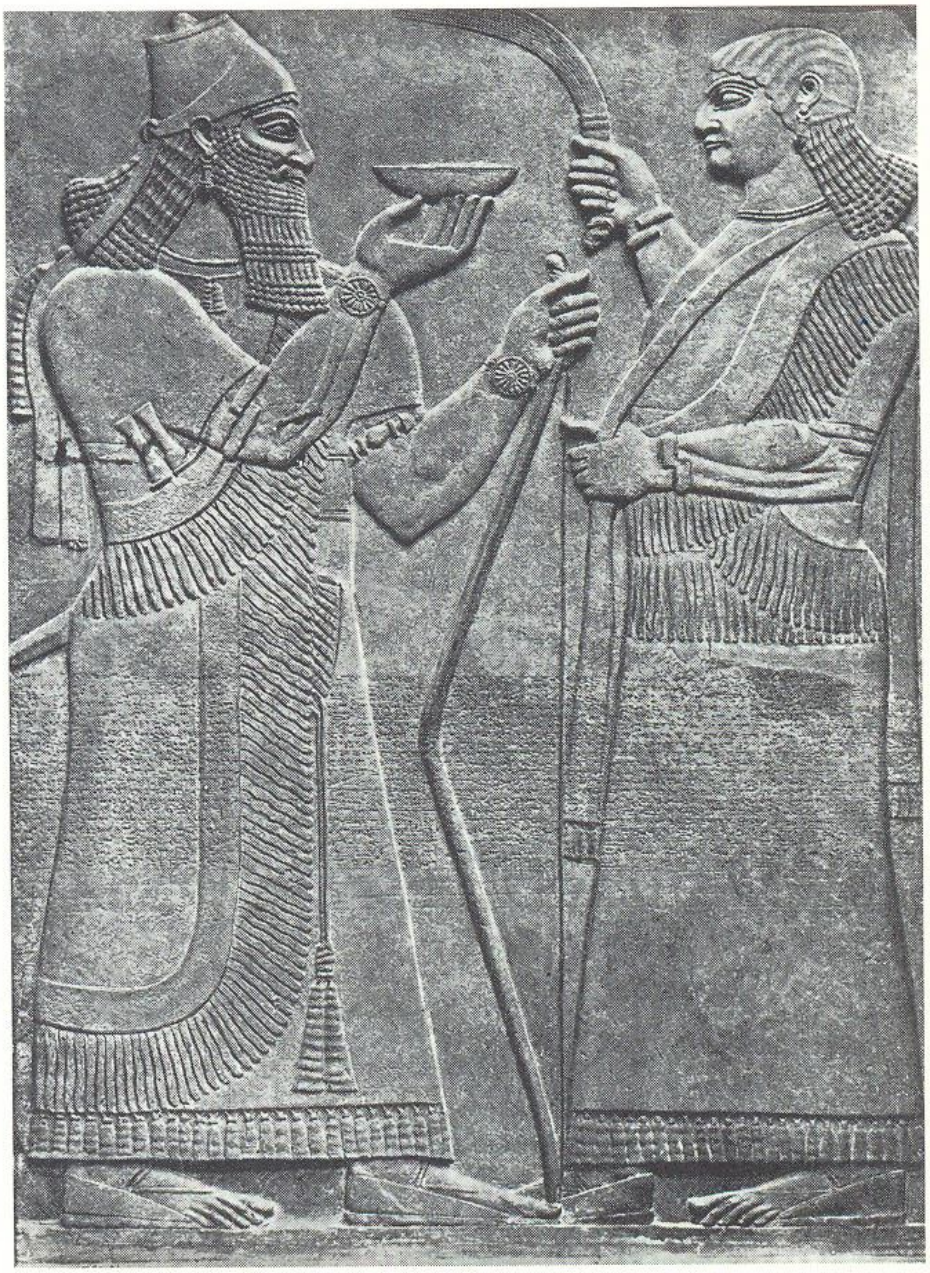


39

39. *Ашшурбанипал на колеснице в сопровождении евнухов.*

Фрагмент барельефа из Куюнджука в Ниневии. VII в. до н. э. Париж, Лувр

Костюмы свиты царя Ашшурбанипала, сопровождающей его при торжественном выезде. Свита состоит из евнухов, возничего и воина. На евнухах богато вышитые канди с широкими поясами и бахромой (многие из евнухов занимали высокие государственные должности). Сверх канди возничего надета перевязь с широкой бахромой. Костюм воина у колесницы также обильно декорирован вышивкой, имеет перевязь, но с менее широкой бахромой. На ногах у воина высокие башмаки.



40

40. *Царь Ашшурнасирпал.*
Барельеф из тронного зала Северо-западного дворца Нимруд. IX в. до н. э.
Лондон, Британский музей

Костюм ассиро-вавилонского царя — канди из белой шерсти «непорочных» овец — отделан понизу пурпуровой бахромой. Сверх канди надет плащ пурпурового цвета — конас. Его часто вышивали геометрическим рисунком, вводя в вышивку чеканные золотые пластинки. По краю конас обшит густой пурпуровой широкой бахромой. На голове — корона (кидарис) из белого войлока с золотым чеканным верхом. Внизу, по краю, кидарис обвязан лентой (фонас), концы которой спускаются на спину. Затейливо уложенные густые волосы царя лежат на плечах. Руки украшены двумя парами симметрично расположенных золотых браслетов. Нижние — с изображением солнца. Костюм придворного (евнуха) — канди с пурпуровой бахромой. Сверху надета, обвивая его, перевязь с такой же бахромой. Чем выше была должность придворного, тем длиннее была перевязь.

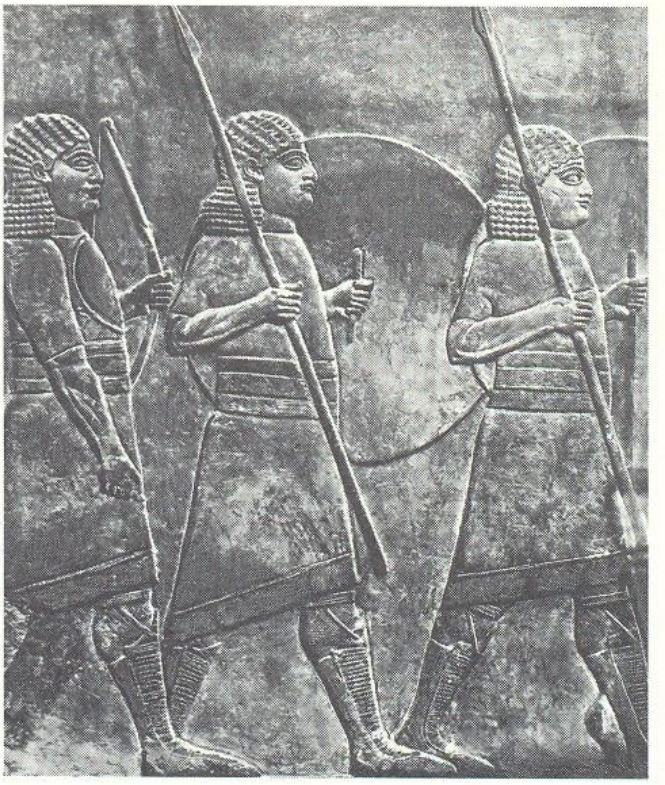
Костюм жены царя является традиционным, неизменным на протяжении долгого времени. Он сохраняется как царское одеяние и в более позднее время, примером этому может служить ил. 43.

От древних шумеров у ассиро-вавилонских женщин сохранился обычай подстригать волосы.

Если учесть, что у знатных ассиро-вавилонянок количество бахромы соответствовало занимаемому положению, то станет понятным ее отсутствие в одежде простых женщин.

Форма всей ассиро-вавилонской одежды создавалась покроем; это было важным нововведением, получившим развитие в дальнейших восточных культурах.

Одним из примеров может служить надгробная статуя Убал — дочери Фабала (ил. 45). В костюме Убал, в трактовке ее фигуры, лица уже видны эллинистические влияния, но элементы декора, так же как и усложненный покрой, берут свое начало от древней, когда-то могучей Ассиро-Вавилонии.



41

41—42. *Копьеносцы и лучники Ашшурбанипала.*

Фрагмент барельефа из Куюнджука в Ниневии.
Лондон, Британский музей

Доспехи копьеносцев состояли из верхней одежды особого покроя и большого круглого щита. Эта защитная одежда отличалась от обычного канди заметным расширением книзу с обрезом подола под углом. Такая конфигурация низа была необходима для свободы движения, если материалом для одежды была кожа.

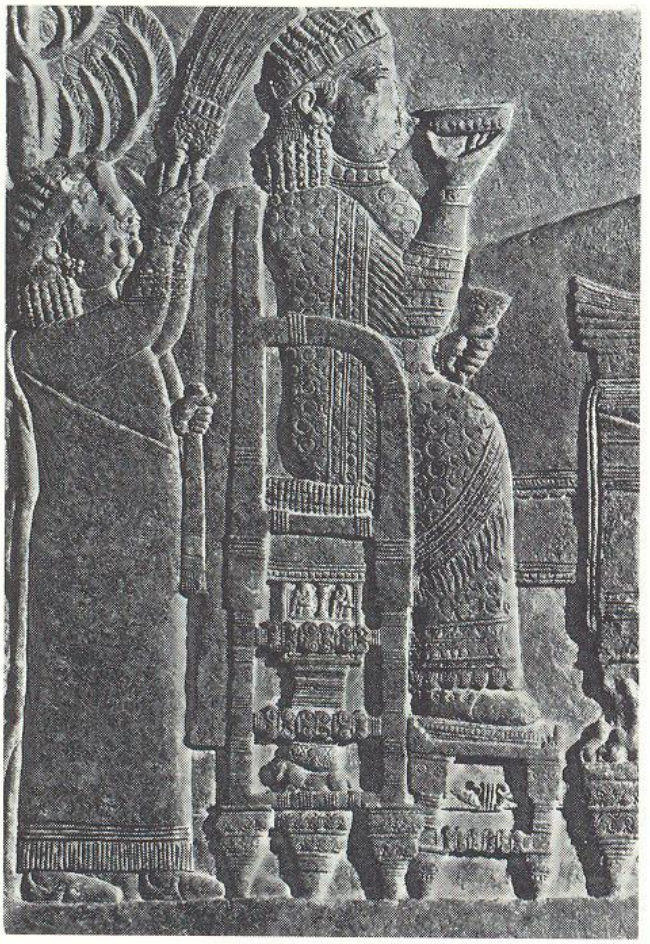


42

Доспехи лучников, сражающихся в согнутом положении,— канди до колен, стеганая или из кожи броня с нашитыми пластинками (из кожи или металла). На ногах штаны, закрывающие колени, обмотки и высокие башмаки. Голова воина защищена остроконечным шлемом. (VII век до н. э.)



43



43. *Ашшурбанипал пирует с женой в саду. Фрагмент барельефа из Куюнджука в Ниневии. Лондон, Британский музей*

Пиршество двух человек — явление редкое, само слово «пир» — многолюдное угощение — подразумевает присутствие близких и посторонних людей, которых хозяева угощают дорогими и редкими яствами и напитками. Поэтому можно предположить, что этот странный пир, увековеченный в настенном рельефе, имел какой-то глубокий тайный смысл, понятный лишь его современникам. Ритмично чередуются фигуры прислужниц, спокойны позы пирующих, мирно щебечут птицы на ветвях пальмы. А взгляд Ашшурбанипала устремлен за пределы стен сада — туда, где высится отрубленная голова его врага... Может быть, передана глубокая драма — торжество грубого деспота над искалеченной душой женщины, вынужденной быть участницей этого необычного пира.

Костюм царицы — жены Ашшурбанипала состоит из длинного платья с рукавами и накидки, подобной конасу царя. И платье и накидка сплошь вышиты рельефными геометрическими рисунками (розетки в кругах). Накидка отделана каймой, законченной неширокой бахромой. На голове — повязка типа шапочки с фигурным бортиком (венец с драгоценными камнями?), в ушах — серьги, на руках — браслеты.

Платье с длинными рукавами и поясом, расположенным несколько ниже талии,— такова скромная одежда прислужниц царицы. На пышно завитых стриженых волосах — повязки (шапочки) с гладким небольшим бортиком (VII век до н. э.).

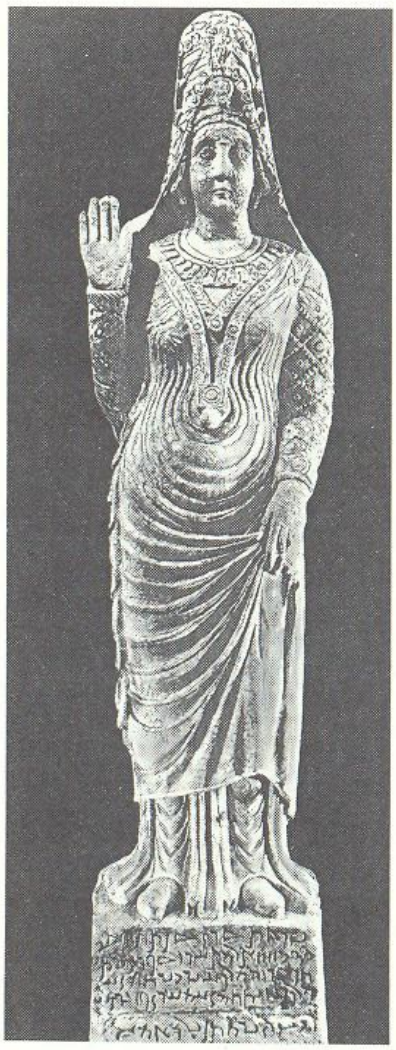


44



44. *Царица, сидящая на троне.*
Рельеф. Слоновая кость. XVIII в. до н. э.
Лондон, Британский музей

На найденной при раскопках скульптуре сидящей женщины такой же костюм, как и у жены Ашшурбанипала (ил. 43). Но рельеф вышивки значительно более высокий. Это дает возможность предположить, что длинная одежда украшена чеканными, может быть, золотыми пластинками. На накидке отсутствует бахрома, прическа такая же, как на ил. 43, но нет шапочки и венца.



45

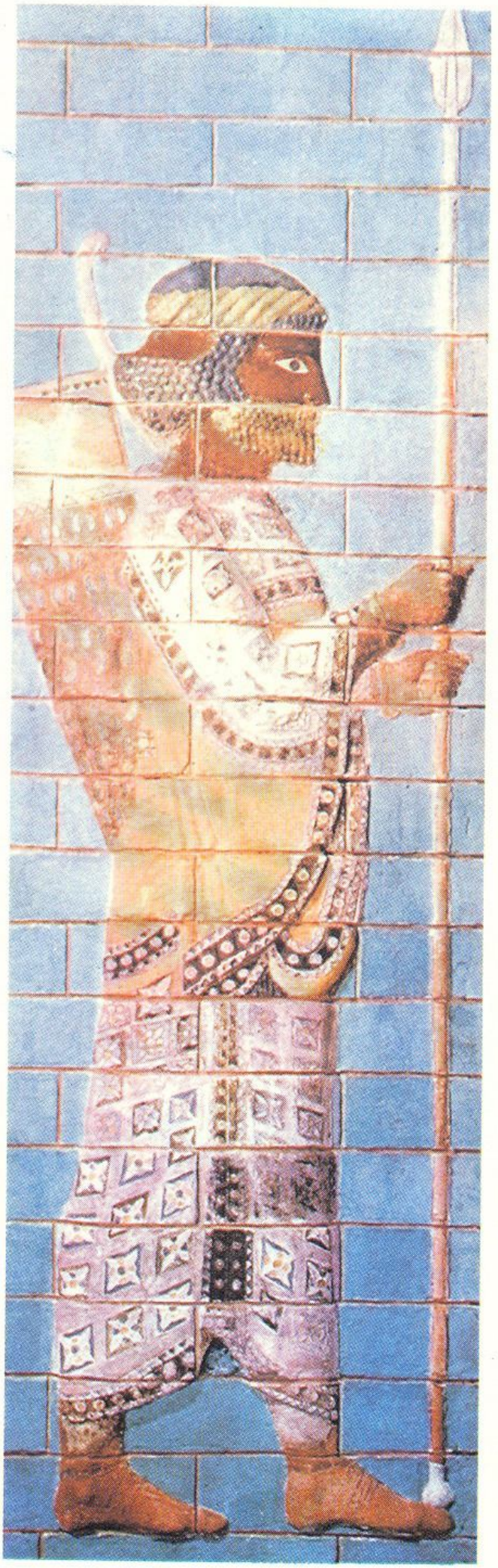
45. *Статуя Убал, дочери Фабала.*
II в. до н. э.
Багдад, музей

Влияние декора тканей эпохи расцвета Ассиро-Вавилонского государства (XII век до н. э.) можно встретить и в значительно более позднее время. На статуе Убал явственно видно, что верхняя одежда сделана из мягкой ткани, заложенной ритмичными скругленными драпировками, искусно подчеркивающими формы тела. Но узкие рукава сделаны из плотной материи и сплошь покрыты рельефным рисунком ромбовидной сетки. В каждом ромбе помещен основной символический мотив декора костюма молодой женщины — многолепестковый цветок с узорной выпуклой серединкой.

КОСТЮМ ДРЕВНЕЙ ПЕРСИИ

(I ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ ДО Н. Э.).







Древняя Персия — рабовладельческое государство из ряда восточных деспотий — вступила на историческую арену в середине VI века до н. э.

К этому времени она сумела завоевать и подчинить себе почти все земли и народы — от Армении до Вавилона, а в конце VI — начале V века ее владения простирались от Геллеспонта до Инда и от Нильских порогов до берегов Черного и Каспийского морей. Жители нового государства, претендовавшего на мировое господство, были настолько разноплеменны, что персы составляли всего лишь его незначительную часть, но пользовались всеми привилегиями завоевателей.

Археологических и других данных об истории Персии до II тысячелетия до н. э. пока что очень мало. Известно только, что в VI веке до н. э. предки персов жили на высокогорном иранском плато и занимались главным образом скотоводством, хотя труд земледельца в священных кругах Ирана считался праведным делом. Процесс завоевания земель и объединения различных народов в единое Персидское государство сопровождался и становлением общей культуры. Персы охотно заимствовали у покоренных народов все лучшее, что было создано ими. Великий древнегреческий историк Геродот писал о персах: «Обычаи чужеземцев персы перенимают охотнее всякого другого народа. Они носят даже мидийское платье, находя его красивее туземного, а для войны облачаются в египетские панцири».

Естественные условия Иранского плато, жизнь в горах и континентальный климат требовали от людей большой ловкости и выносливости, их одежда должна была покрывать все тело и быть удобной в движении.

46. *Эламские воины царя Артаксеркса II. Изразцовый рельеф из дворца в Сузах. 1-я половина IV в. до н. э. Берлин, Государственный музей*

Персидские воины — лучники (эламцы) из личной охраны царя — одеты в мидийские кафтаны из плотной ткани с рисунком. По краям кафтаны обшиты тесьмой с тканым рисунком (V век до н. э.).

Поэтому изобретательность персов была направлена на создание одежды, которая, не стесняя движений, схематично повторяла бы формы человеческого тела. Таким образом, были положены основы кроеной одежды, получившей больше чем через тысячу лет дальнейшее развитие в европейском костюме.

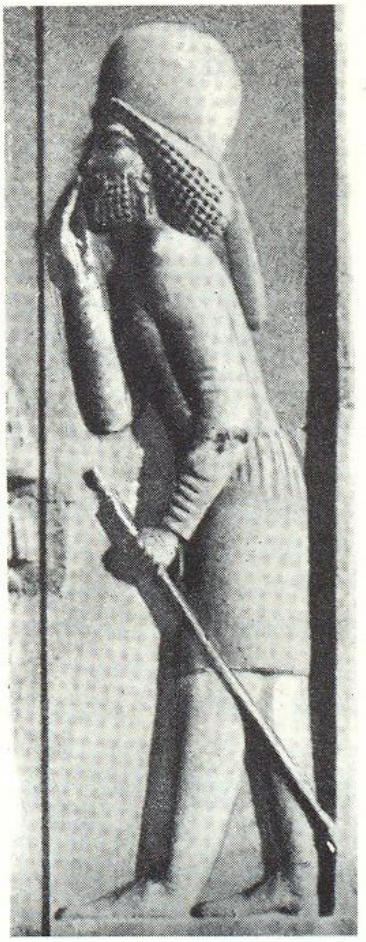
Персидский мужской костюм состоял из штанов, названных греками «анаксариды», и короткого кафтана (ил. 47.). Вероятно, и в VI и в V веках до н. э. персидские племена, проживающие в горах, надевали одежду из шкур овец мехом внутрь. Жители менее суровых районов носили анаксариды и кафтаны из толстой шерстяной ткани. Голову покрывали высокой войлочной шапкой. Аристократическая же верхушка персов заимствовала свою верхнюю одежду от завоеванных мидийцев. В ней изображены царь, его приближенные и стража. Это длинный кафтан-халат с широкими своеобразными рукавами, слегка задрапированный по бокам. Форма рукавов с обязательными складками во внутренней их части дает возможность предполагать, что в основе покроя кафтана лежал круг, сложенный пополам, разрезанный в боковых частях (до талии) по прямой. Подрезанные куски закладывали лучеобразными складками. Кафтан опоясывали и слегка драпировали в боках. Костюм царя делался из самых дорогих, может быть, шелковых тканей, украшался драгоценностями, однако знаками царского достоинства были митра (тиара) почти полусферической или цилиндрической формы и посох (ил. 47).

Верхняя мидийская одежда у персов делалась из тканей пурпурового цвета различных оттенков (от темного до бледно-голубого и желтого), часто украшенных вышивкой в виде розеток (символ солнца) и отделанных по краю каймой. На некоторых изображениях воинов складки рукавов сделаны из ткани другого цвета. В этом случае клинообразные куски пришивали к основной ткани, но сохраняли крой. Головы покрыты небольшими шапками или повязками, у некоторых увенчанными остроконечными трубочками. Это, вероятно, знак воинской должности. На ногах — короткие башмаки из кожи.

Интересные материалы дают нам росписи греческих ваз, найденные на Малоазийском побережье. Древние греки всегда изображали персов в довольно плотно облегающей фигуру обильно декорированной одежде (ил. 49), состоящей из анаксарид, узкого короткого кафтана и высокой войлочной шапки со спускающимися лопастями. Форма шапок и декор одежды многократно варьируются, но неизменным остается главное — плотно облегающая фигуру одежда из пестрых тканей. Интересен и костюм царского телохранителя с древнегреческой вазы. Сверх обычных анаксарид и кафтана надет легкий греческий или близкий к греческому хитон. Возможно, в IV веке до н. э. греческие хитоны уже стали частью костюма персов. Но шлем сохраняет форму, близкую к обычному персидскому колпаку (ил. 48). Элементы греческой одежды в персидском костюме мы находим и на других древнегреческих вазах.

Изображения **женской персидской одежды** не дошли до нас. Существует предположение, что в Персии запрещалось воспроизводить облик

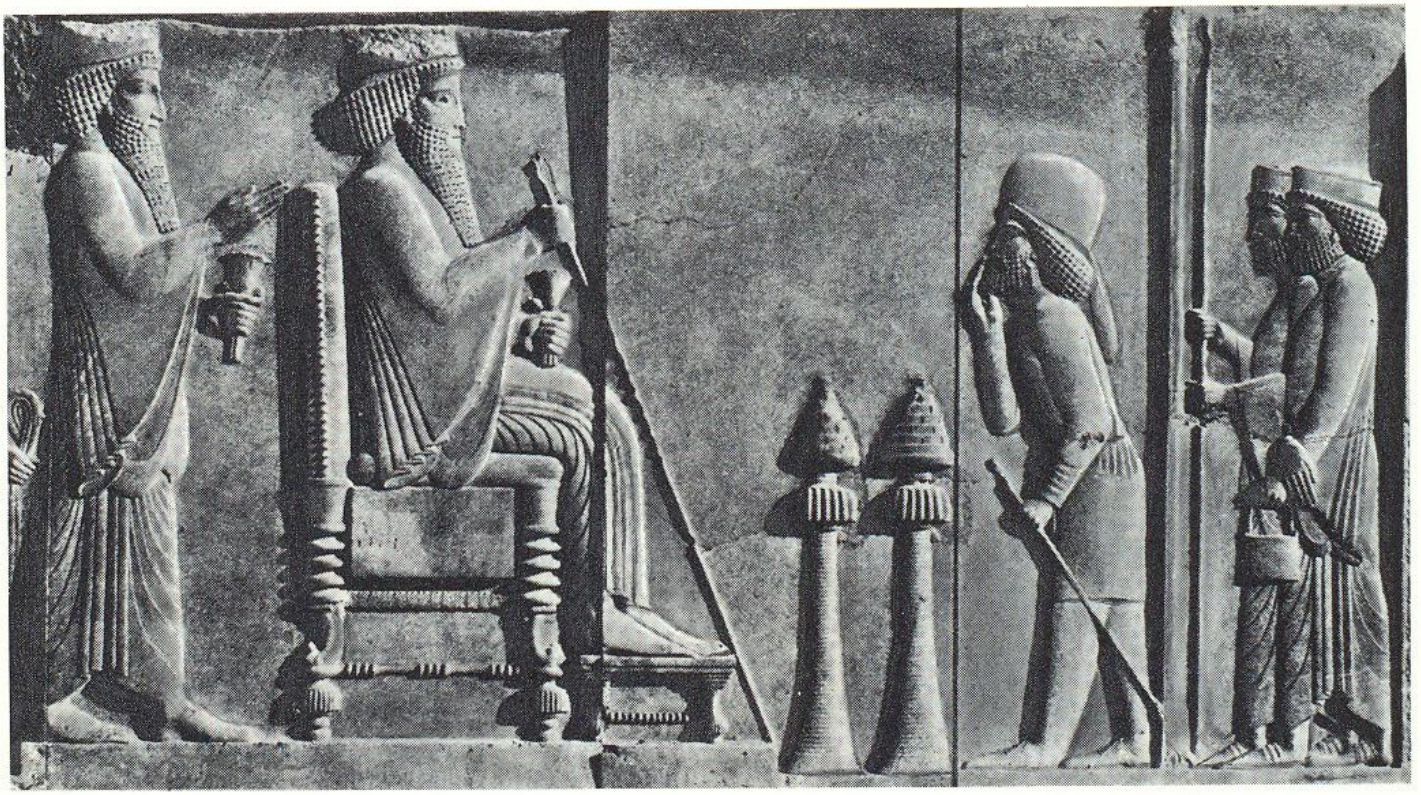
47. *Прием царем Дарием I своих подданных. Рельеф из сокровищницы царя Дария I в Персеполе. Конец VI — начало V в. до н. э. Тегеран, Археологический музей*



Народный костюм перса. Короткий кафтан из плотной шерстяной ткани и штаны анаксаридес из такой же ткани. На голове митрообразный колпак. Но чаще всего персы покрывали голову мягким остроконечным колпаком, подобным фригийскому. Обувь — башмаки из мягкой кожи.

Костюмы царей, приближенных, просителя, стражи царя. Только проситель и один из приближенных одеты в народные персидские костюмы, остальные — в мидийские кафтаны.

47



женщины средствами изобразительного искусства. Однако на древнегреческих вазах встречаются персонажи, о которых можно сказать: «Персы глазами греков». На этих росписях у некоторых женщин мягкие греческие гиматии скрывают пеструю одежду с длинными рукавами, хорошо гармонирующую с головным убором типично персидской формы (ил. 52). Таким образом, можно предположить, что перед нами персидский женский костюм, дополненный греческим гиматием. На другой стороне росписи изображена женщина не только в гиматии, но и в ионийском хитоне из крепированной ткани. (Тонкая ткань крепировалась ручным способом, утерянным впоследствии.) Дополнения к персидскому женскому костюму, возможно, появились как плод воображения художника, или действительно в некоторых городах Малой Азии существовало подобное смешение греческих и персидских одежд.

Эти скудные сведения дают далеко не полную картину развития костюма на протяжении нескольких веков существования Древней Персии. Но возникшая в Персии, так же как у шумеров, кроеная одежда оказалась настолько жизнеспособной, что без нее не могло существовать большинство восточных и западных народов последующих эпох.

48. *Древний перс. Роспись на аттической вазе. V в. до н. э.*
Вюрцбург, музей

Для того, чтобы понять систему изображения персов на древнегреческих вазах, нужно углубиться в историю почти непрерывной войны между персами и греками. Греческий историк Геродот оставил нам подробное описание этой войны, длившейся с небольшими перерывами с 492 до 479 года до н. э.

Персия, владения которой простирались на землях Малой Азии, в середине VI века была могущественной державой, овладела малоазийской Грецией, а в 20-х годах покорила и Среднюю Азию. Таким образом границы персидского государства простирались от Геллеспонта до Инда и от Нильских порогов до берегов Черного и Каспийского морей. Оставались непокоренными только города берегов Геллеспонта и фракийского побережья, острова же Эгейского моря были захвачены персами один за другим. Война гигантской персидской империи с Грецией, которая по сравнению с ней была весьма невелика, закончилась победой греков в 70-х годах V века. Это важно для нас потому, что в изображениях персов на вазах мы не видим отношения к ним как к врагам, т. е. стремления подать их уродами, вызывающими отвращение, неприязнь. Культура греков была настолько высока, что дала им возможность изображать бывших врагов персов обобщенно, «нелицеприятно».

Костюм персидского воина представляет собой смесь персидских и греческих одежд. Сверх персидских одежд из темной ткани с рисунком надет легкий греческий белый хитон, по которому разбросаны небольшие цветные пятна. Плечи и грудь хитона орнаментированы типично греческим рисунком, что можно трактовать как узор на коротком металлическом панцире. Небольшой шлем с гребнем отличается формой от греческого. На ногах короткие остроносые башмаки (IV век до н. э.).



48

49. *Древний перс. Роспись на апулейской вазе. 300 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей*

Внешний вид и костюм перса в изображении греческих художников. Греки, со свойственной им в эпоху расцвета их культуры способностью обобщать, выделяют две характерные особенности костюма персов — облегание форм тела одеждой и пестроту тканей. Детализация частей одежды, как мы видим это на ил. 47, здесь отсутствует. Форма головного убора близка к изображенной на ил. 47.

49





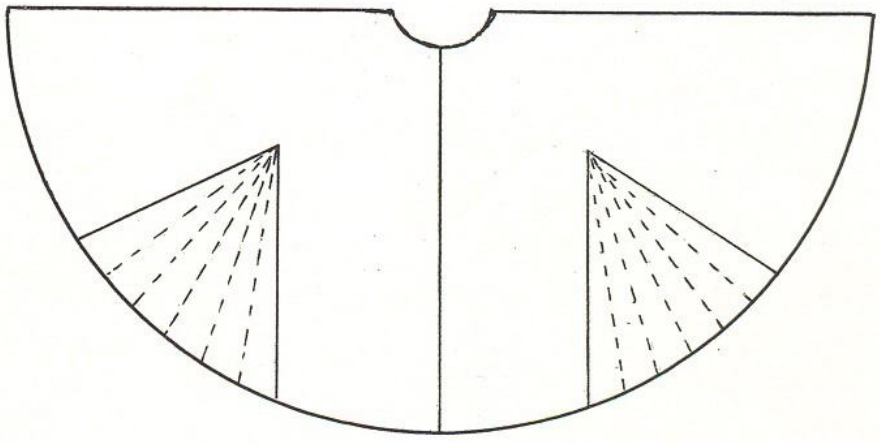
50

50. *Охота на гепарда.*
Фрагмент барельефа из саркофага Александра Великого.
Стамбул, Археологический музей

Поздний персидский мужской костюм делали уже из мягких и легких тканей. Судя по греческой интерпретации, костюм этот состоял из рубашки (хитона) выше колен, сверх которого персы надевали короткую накладную (без застежки) одежду типа рубашки с длинными рукавами. Узкий пояс из материи застегнут на небольшую круглую пуговицу. Головной убор персов состоял из небольшого металлического шлема, покрывающего только череп, и нашлемника из ткани или кожи, укрепленного на шлеме узким ремешком. Спереди нашлемник закрывал часть щек и подбородок, сзади он спускался суженной книзу лопастью, предохраняя шею и верхнюю часть спины. Обувь — мягкие башмаки из кожи.



51



51. *Чертеж мидийского кафтана*



52

52. *Малоазийские греки.*
Фрагмент росписи малоазийской вазы.
450 г. до н. э.
Рим, Ватикан

В женских костюмах малоазийских греков, по-видимому, были соединены элементы персидской и греческой одежды. Изображений персидских женщин не сохранилось, поэтому по данной иллюстрации мы можем иметь некоторое представление о персидских женских одеждах. Нижняя одежда, судя по рисункам тканей, состоит из двух частей — хитона с узкими рукавами и другой, надеваемой сверх хитона длинной одежды с короткими, расширенными книзу рукавами, отделанными каймой (по локтевому шву). Такой же каймой закончен низ этой одежды. Персидский костюм женщины дополнен греческим гиматием, задрапированным на фигуре по созданной греками системе. На голове — персидский (женский?) головной убор.

КРИТО-МИКЕНСКИЙ КОСТЮМ

(2600—1250 ГОДЫ ДО Н. Э.)





Древние народы, жившие на островах в бассейне Эгейского моря и на землях, где впоследствии возникла и развивалась Древняя Греция, создали интереснейшую и самобытную культуру, мало изученную нами и во многом еще не известную.

Крито-микенская культура, обогатившая наш мир загадочным, невиданным до той поры искусством, получила свое название по месту первых раскопок. Период ее существования относится к 2600—1250 годам до н. э. Среди островов Эгейского моря центром древней культуры был Крит, обладавший великолепными природными условиями, на Балканском же полуострове наиболее крупными и значительными были Микены. Обе культуры были тесно связаны между собой и имели много общего.

В XVI—XV веках до н. э. Крит — уже единое раннерабовладельческое государство с наследственной властью царя. Развитое сельское хозяйство и ремесла дают возможность вести обширную торговлю с различными странами, в том числе и с Египтом. Именно в это время критская культура достигает расцвета и создается то удивительное искусство, которое восхищает нас свободой и непринужденностью рисунка, изысканной утонченностью стилизации. Сходное во многом, но менее изысканное, наделенное своеобразными чертами искусство Микен процветает в более позднюю эпоху — XIV—XIII веках до н. э., после падения Крита под ударами сильного внешнего врага.

Как критское, так и микенское искусство сохранило нам облик людей своего времени, но только аристократической верхушки, принимавшей участие в жизни двора, в ритуаль-

53. *Жертвоприношение.*
Фрагмент росписи саркофага из Агии-Триады. 1450—1400 г. до н. э.
Гераклион, Археологический музей

В церемонии приношения жертв главному божеству критян — Лабрису (секира с двумя лезвиями), являющемуся символом бога-громовержца, участвуют только женщины. На первой из них (слева) одежда состоит из лифа и юбки, на двух других — платья с узким лифом, заметно расширенные

ных шествиях, состязаниях, жертвоприношениях.

Мужской костюм. Костюм мужчин был прост и состоял из набедренной повязки, пояса и головного убора. В некоторых случаях (предположительно у царя) головным убором была корона и венец, украшенные длинными перьями (ил. 55). И только на знаменитом клинке так называемого «меча Миноса», инкрустированного золотом (сцена охоты на львов), на трех охотниках (с кольями) изображены не набедренные повязки, а короткие, подобные современным мужским трусам, штаны.

Главными действующими лицами ритуальных сцен, изображенных на фресках, являются женщины. Они — жрицы культа матери-природы, и они приносят жертвы и Лабрису (секира с двумя лезвиями) — символу бога-громовержца (ил. 53). Естественно, исполнение столь важных функций женщинами ставило их в привилегированное положение. С другой стороны, каждая из них по своей природе была олицетворением богини-матери. Такое положение женщины не могло не сказаться на ее внешнем облике. Именно оно помогает нам объяснить характерные особенности крито-микенского женского костюма, столь не похожего на все существовавшие до него.

Женский костюм. Костюм женщины-аристократки поражает больше, чем все искусство в целом. Это прекрасно разработанный крой, подчеркивающий все характерные особенности женской фигуры: пышную грудь, тонкую талию, округлые широкие бедра. Роскошные распущенные волосы критянок поддерживала драгоценная диадема или венец. На большинстве изображений женщин (и особенно на статуэтках богинь) узкий лиф платья оставлял грудь совершенно обнаженной (ил. 56). В основных чертах силуэт оставался неизменным, но существовало множество вариантов платья: то цельнокроеное (ил. 53), то юбка, украшенная поперечными полосами (ил. 54), то сплошь состоящая из оборок (ил. 56). Каждый из перечисленных вариантов служил одной цели — подчеркнуть женственность.

Но не только силуэт определяет костюм женщин Крита и Микен. В любом костюме, особенно женском, всегда зашифрован интересный рассказ, полный чувств, скрытых желаний, увлечений и особенностей идеалов данного времени. Окруженная многовековой тайной исчезновения с лица земли, крито-мекенская культура задает нам трудные загадки и, например, если вернуться к уже упомянутой фреске ритуального жертвоприношения женщинами-жрицами, то можно увидеть, что в их костюме, очевидно, заложена магическая сила, которая могла заключаться в ряде соотношений — числовых и цветовых. Измерение основных частей одежды и их сопоставление дает нам иррациональные соотношения. Сопоставление же цветовых сочетаний в одежде порождает гармоничное созвучие смежных тонов, созданное умелым подбором соотношений площадей этих цветов.

Однако, несмотря на то, что смысл костюма ясен и подтверждается еще рядом дополнительных данных о роли и значении женщины на Крите, в Микенах и других местах распространения крито-микенской культуры, остается нерешен-



53

книзу. Отличие костюма первой женщины указывает на то, что ее ритуальные функции иные, чем у тех, кто сопровождает ее. Костюм этот ритуальный, в нем сохранилась древнейшая и очень важная деталь — юбка из шкур животных. Рисунок поверхности юбки, закругления на боках указывают на то, что она сшита мехом наружу. Меховая юбка укреплена на талии поясом. Лиф ее имеет другую фактуру и отделан по вырезу, как и рукава понизу, цветной полоской. Платья прислужниц сделаны из ткани и отделаны бейками разных цветов. На голове второй женщины жесткая, расширенная книзу повязка.

ным, как возник этот новый тип женской одежды, что предшествовало ему, почему он погиб, почему он никак не повлиял на греческий костюм последующих эпох. У нас пока нет никаких данных об умении критян строить чертежи сложной конфигурации, и как они создавали столь сложные костюмы — также остается тайной.

Но как и все изобразительное крито-микенское искусство, женский костюм привлекает нас своеобычностью и какой-то странной и неразгаданной близостью к современному.

Появление любой новой формы костюма, особенно женского, имеет глубокие корни. История крито-микенской культуры до настоящего времени вся построена на предположениях, настолько много таинственного и непонятного в ее резких контрастах. Современные научные исследования дали возможность обосновать высказанные ранее предположения: вторжение ахейских дружин в Троаду было настолько мощным, что осталось в памяти многих поколений. Так, на основе того, что было в памяти народа и сложилась «Илиада», которая дает нам некоторое представление о жизни далеких времен. В этом бессмертном творении древних греков мы находим сложность человеческих отношений — как народов, так и отдельных личностей,— стремящихся добиться своего различными путями. В одном из интереснейших фрагментов «Илиады» перед нами раскрывается эротическая сила воздействия богини Геры на Зевса. В сложившемся идеале женской красоты и заключена загадка художественного образа костюма.

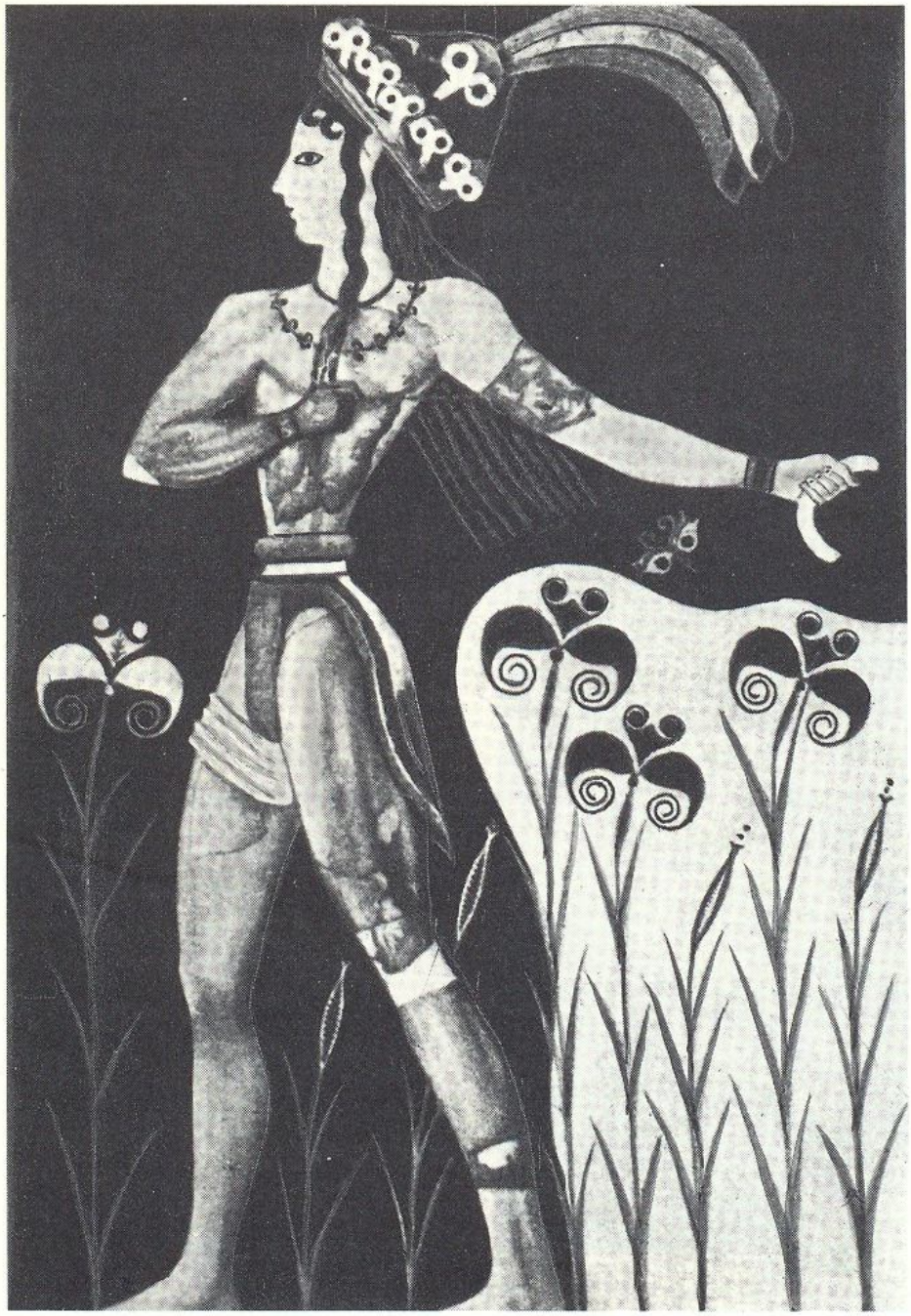
Крито-микенские раскопки открыли миру замечательное ювелирное искусство XVIII—XV веков до н. э. Все предметы из чистого золота отличает высокохудожественная работа.



54

54. *Женщина с сосудом.*
Реконструкция живописи в Тиринфе.
Ок. 1400 г. до н. э.
Афины, Национальный археологический музей

Платье женщины, подносящей дары, особенно интересно покроем юбки, составленной из нескольких расширенных книзу клиньев, и орнаментом ткани, образующим поперечные полосы. Лоб женщины украшен золотым резным венцом, соединенным с обручем. Спускающиеся с затылка большие пряди волос перехвачены золотыми кольцами.



55

55. *Царь-жрец. Принц в короне с перьями. Раскрашенный рельеф из Кносского дворца (реставрация). Ок. 1500 г. до н. э. Гераклион, Критский исторический музей*

Мужской костюм жителя Крита (предположительно юноши-царя). Набедренная повязка из светлой ткани, спереди темный клапан, возможно, из кожи, прикрепленный к широкому массивному поясу. Левая нога обнажена. Сзади спускается некоторое подобие хвоста из светлого и темного материала. Разлатый головной убор окружен золотым венцом, составленным из обруча и стилизованных цветов или бантов. На верхушке такой же, но большего размера бант декорирует основание пучка перьев — главного и отличительного украшения головного убора, условно называемого короной.



56

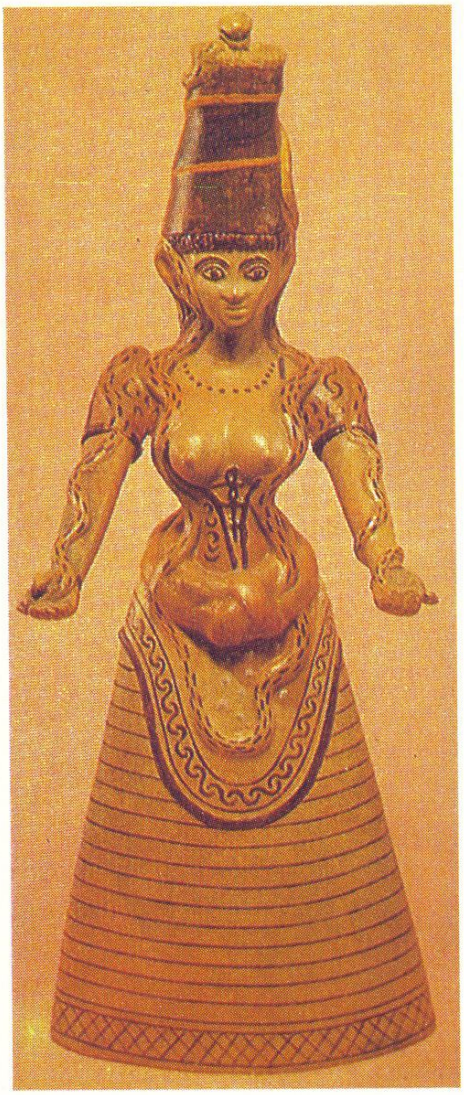
56. *Богиня со змеями.*
Фаянсовая статуэтка из Кносса.
XVII в. до н. э.
Гераклион, Критский исторический музей

Костюм богини со змеями. Узкий плотно облегающий фигуру лиф с короткими рукавами зашнурован спереди под обнаженной грудью. Колоколообразная юбка покрыта семью оборками, они составлены из чередующихся кусков то гладкой ткани, то заложенной в складку. Сверх юбки надет небольшой передник спереди и сзади одинаковой овальной формы, слегка покрывающий бедра. По краям он обшит двумя рядами выпуклого жгута. Его передняя часть украшена ромбовидной сеткой. Этот передник является частью древнейшего ритуального костюма, поэтому он и перенесен на статуэтки богинь. Закрытый головной убор богини спереди украшен розетками, а сверху увенчан статуэтками какого-то животного.

57. *Статуэтка богини в высоком головном уборе.*
1600 г. до н. э.
Гераклион, Критский исторический музей

Костюм богини в высоком головном уборе (тиаре) состоит из традиционных частей. Но жесткий лиф-корсаж имеет подобие высокого воротника (на спинке и плечах) окаймленного спереди спускающимися змеями. Такие же змеи обвивают руки богини. Ниже тонкой затянутой талии фигуру богини также охватывает змея, связанная спереди крупным узлом. Этому, почти асимметричному, полному динамики верху противопоставлена спокойная, четкой формы юбка, покрытая правильными поперечными полосками.

57



58. *Воины.*
Ваза из Микен. Фрагмент. 1-я половина XII в. до н. э.
Афины, Национальный археологический музей

Доспехи воина эгейской культуры уже принадлежат к системе воинского снаряжения, получившего дальнейшее развитие во всей культуре античного мира. Голова воина покрыта металлическим шлемом, тело защищено кольчужным панцирем с металлическими деталями. Голени охраняются металлическими поножами. Защитой от врага служит и щит. Оружие нападения — копье.

58





59

59. *Золотая диадема.*
Микены. XVI в. до н. э.
Афины, Национальный археологический музей

Детали царской золотой диадемы. Золотые пластинки, украшенные чеканным рисунком. Они прикреплялись к основе, которая, вероятно, была сделана из материала, подвергающегося тлению.

КОСТЮМ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

(VII—IV ВЕКА ДО Н. Э.)





Владычество Персии, казавшееся безграничным в VII—V веках, было подорвано небольшой, по существу, бедной страной, сыгравшей огромную роль в развитии европейской культуры. Этой страной была Древняя Греция, состоявшая из ряда городов-государств — полисов.

Природные, экономические и социальные условия существования Древней Греции способствовали образованию на ее территории именно таких маленьких городов-государств, площади которых были значительно меньше отдельных областей восточных деспотий.

Греки, жители полисов, были народом предприимчивым, энергичным. Скудная почва заставляла их искать новые земли, и уже в раннем периоде своего существования греки становятся мореплавателями, открывателями новых земель.

Характерной чертой древнегреческого общества, определившей ряд его особенностей, было отсутствие крупного рабовладения. Массу свободных граждан составляли греки, имевшие от двух до четырнадцати рабов. Это обстоятельство сыграло большую роль в образовании античной демократии, создавшей великую древнегреческую культуру.

Расцвет древнегреческой культуры, классический период ее истории (V—IV века до н. э.) связан с победой Греции в греко-персидских войнах. Но и в предшествующие периоды греки многого достигли в различных областях культуры. По дошедшим до нас памятникам искусства мы можем судить о внешнем облике греков, об их костюме, начиная с VI века до н. э. Отдельные изображения VII века до н. э., сделанные еще в так называемом «восточном стиле», дают нам слишком

60. *Кора.*
Скульптура. 520 г. до н. э.
Афины, Музей Акрополя

Ионийский женский костюм эпохи архаики. Девушка изображена в старинном ионийском хитоне. Мелкие неправильные складочки крепированной ткани переданы условно, орнаментально, но создают впечатление мягкого волнообразного движения материи. С правого плеча спускается сложенный пополам (в длину) фарос из более плотной ткани. Драпировка его правого конца падает крупными массивными складками, что тонко оттеняет разницу пластических свойств тканей хитона и фароса. Локоны, свободно падающие на грудь, прическа и головной убор также переданы орнаментально, однако художником сохранена специфика их фактур.

условное представление о костюме этого времени.

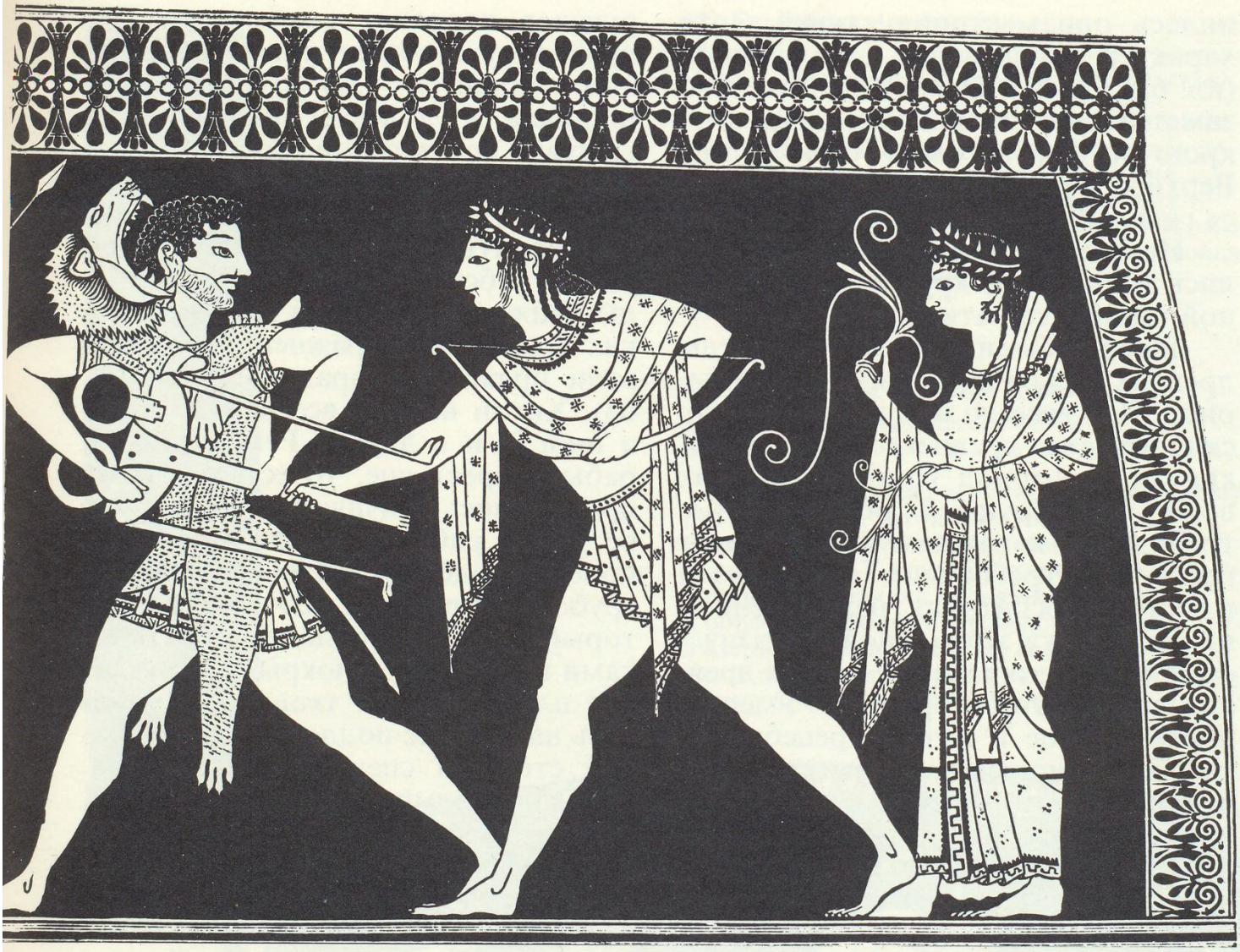
Напрасно мы станем искать признаки влияния крито-микенского стиля одежды на древнегреческий. Правда, набедренные повязки у мужчин-греков сохранились в VII и VI веках до н. э., но не они легли в основу древнегреческого костюма.

Древние греки создали законченный и совершенный тип драпированного костюма из отдельных, преимущественно прямоугольных кусков ткани. Художественный смысл этого костюма заключался в использовании пластических свойств ткани для создания сложного линейного ритма драпировок, который придавал величественную динамику всему облику человека. Постоянно меняясь в движении, этот костюм состоял из множества свободно лежащих драпировок, пересекающихся в различных направлениях, возникающих то в одном, то в другом месте, что при всей его простоте не создавало впечатления однообразия. Каждый костюм был индивидуален, хотя всегда неизменно делался из кусков ткани одной формы и часто даже одной величины. Однако костюм этот складывался постепенно и имел два основных варианта: дорийский — у жителей материковой Греции (его появление связано с переселением и завоеванием дорийцами значительной части Эллады в IX веке до н. э.) и ионийский — у малоазиатских греков.

Мужской костюм. На аттических вазах VI века до н. э. древние греки изображали первые драпированные одежды. Герои мифологии и эпоса имеют уже достаточно сложный костюм. Набедренная повязка еще остается (ил. 61), но носят и широкий «хитон» с короткими рукавами, иногда отделанный каймой, с поясом на талии и заложенный складками. Хитон обязательно надевали под доспехи (ил. 62), а в остальное время чаще носили только плащ, состоящий из прямоугольного куска ткани, в который можно было полностью завернуться. Прямоугольный плащ имел название «гиматий» или «гиматион». В классический период истории Греции (V век до н. э.) его размеры достигли 2,90 × 1,80 м. Одежду делали из шерстяных, льняных или смешанных (лен с шерстью) тканей, изготовленных на вертикальном станке. Устойчивость нитей основы внизу создавалась с помощью небольших металлических грузиков, поэтому ткани были рыхлые, несколько напоминающие современный креп. Из таких тканей можно было создавать любые драпировки, в этом искусстве греки не имели и не имеют себе равных.

В VI веке небольшие гиматии обвертывали вокруг бедер и перекидывали один конец через левую руку, а в непогоду накидывали на плечи. Если же мужчине нужна была бóльшая свобода движений, то он быстро и ловко перебрасывал плащ на грудь, концы перекидывал на спину (ил. 61) и тем самым освобождал руки для борьбы с противником.

Иным был ионийский костюм. Передвижение и переселение различных племен и народов на восточном побережье Эгейского моря (как и на западном), длившееся в течение многих веков, не могло пройти бесследно. Каждый народ, даже каждое племя, сливаясь с другим, обязательно приносит что-то из своих традиций и обычаев. Так, от восточных народов к грекам перешли длинные мужские одежды. Под влиянием сидонян и персов у них широко распростра-



61

61. *Подвиги Геракла.*
Роспись амфоры Андокида из Веланидезы. Аттика. 530—520 гг. до н. э. Берлин, Государственный музей

На фрагменте росписи вазы «Подвиги Геракла» изображены молодые грек и гречанка в костюмах эпохи архаики. На мужчине набедренная повязка. Она плотно облегает бедра и спереди закрыта заложенным в складки куском ткани с каймой. Небольшой гиматий для удобства перекинут через плечи на спину. Весь костюм сделан из ткани с рисунком.

Женский костюм эпохи архаики. Сверх узкого хитона из ткани с рисунком надета прямая несшитая юбка (напоминающая плахту), заложенная спереди несколькими складками. Юбку поддерживает широкий пояс, один конец которого спущен спереди. Гиматий просто накинут на плечи. Хитон, юбка и гиматий отделаны каймой.

нилась орнаментация тканей, хотя характер орнамента был иной (ил. 61, 69, 71). Однако необходимо заметить, что ионийские одежды по крою и форме были самобытны. Верхней же одеждой греков оставался гиматий.

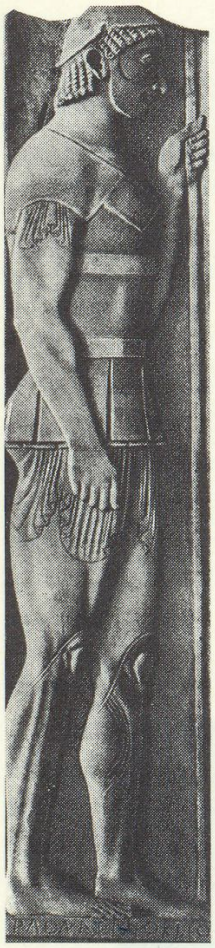
Ионийцы в VI веке довольствовались хитоном из крупнокрепированной ткани и гиматием.

Таковы были основные одежды древних греков в доклассический период. В V веке до н. э. окончательно складывается древнегреческая демократия. В период греко-персидских войн формируются общественные требования к каждому свободному греку. Эти требования сказываются в системе воспитания, направленной на выработку моральной и физической стойкости в быте и нравах древних греков этого времени. Умеренность в пище и питье, пренебрежительное отношение к изысканности и роскошным одеждам (ибо нега и роскошь были чертами восточного быта), сдержанность в поведении, правдивость, верность своему слову, честность в делах, физическая выносливость и умение терпеливо выносить невзгоды — вот основные нравственные нормы, по которым общество мерило людей. Так складывалось уважение к человеку — гражданину-герою.

Правильное физическое воспитание с детства способствовало пропорциональному развитию фигуры, что породило культ обнаженного человеческого тела, процветавший в Древней Греции. Все это сказалось на характере древнегреческого костюма классического периода. Гладкие одноцветные, чаще всего белые или натуральные цвета; шерстяные и льняные ткани по-прежнему были основным материалом, хитоны без рукавов, короткие, выше колен. Покрой отсутствовал: прямоугольный кусок ткани (1 × 1,80 м) складывали пополам в долевом направлении, сшивали его долевые стороны, верхние края скрепляли двумя застежками — «фибулами», подшивали низ (неподшитый низ был знаком траура или рабства). Для большей свободы движений во время гимнастических и военных упражнений отстегивали пряжку на правом плече (ил. 63). Хитон носили всегда с поясом, а иногда и с двумя. Ремесленники, рабы и крестьяне, то есть те, кому приходилось физически трудиться, во время работы носили еще более простую одежду «экзомис» — кусок грубой ткани (ок. 2,30 × 1,40 м.), который закладывали долевыми складками в середине и покрывали им левое плечо. Чтобы ткань не спускалась на руку, ее поддерживала с правой стороны специальная повязка. В талии экзомис укрепляли поясом. Голову покрывали остроконечным колпаком — «пилосом» (ил. 64). Пастухи, охранявшие стада на горных пастбищах, носили одежду из козьих и овечьих шкур, или из толстой валяной ткани, а на голове «кинэ» — кожаный или меховой колпак, подобный шлему (ил. 69).

Одежда для путешествий, а грекам много приходилось путешествовать, состояла из прямоугольного плаща-хламиды, шляпы — «петас» с загнутыми полями, сандалий или коротких сапожков с отогнутыми, как петушьи гребешки, голенищами. Обычно хламиду скрепляли фибулой на правом плече, но существовали и другие формы плаща (ил. 69, 71).

Основной же верхней одеждой древних греков остается гиматий, значительно увеличенный в разме-



62

62. *Скульптор Аристокл.*
Надгробие воину Аристиону. Ок. 510 г. до н. э. Афины, Национальный археологический музей

Доспехи древнегреческого воина. На воине короткий хитон и металлический панцирь на шерстяной подкладке. Части панциря на плечах и пластинки, закрывающие бедра,— подвижные. Маленький шлем плоской формы защищает только темя и затылок. Ноги воина защищены металлическими поножами — кнемидес.

63. *Истребление женихов Пенелопы.*
Роспись краснофигурного скифоса. Конец VI—V вв. до н. э. Реконструкция

На фрагменте росписи скифоса изображены две женщины в хитонах из тонкой плиссированной ткани и такими же диплоидиями. У второй фигуры более длинный диплоидий подвязан поясом и образует небольшой напуск. Мужчина, в азарте преследования неудачливых женихов, спустил с правого плеча хитон и приготовился стрелять из лука.



63

рах (2,90 × 1,80 м). На всех народных собраниях, на всех торжественных шествиях греки появлялись в гиматиях, которые теперь драпировали установившимся определенным образом. Лучистые асимметричные драпировки и глубокие подвижные складки создавали живописную игру светотеней и выделяли, подчеркивали пластику человеческого тела в движении (ил. 61, 66).

Однако длинные одежды, кроме гиматия, носили только жрецы и облеченные властью выборные лица во время исполнения служебных обязанностей, актеры на представлениях и некоторые участники священных игр, как, например, возничии на конных состязаниях (ил. 70). Жрецов часто изображали в ионийских хитонах с рукавами из крепированной ткани и гиматиях. Очевидно, в Аттике этот вид одежды был связан с культом, перешедшим от малоазийских греков. Обувь — сандалии из кожи, укрепленные на ногах переплетенными ремнями.

Прическа. До совершеннолетия (16 лет) юноши носили довольно длинные волосы, после совершеннолетия и в зрелом возрасте — короткие. Люди преклонных лет могли не так часто стричь волосы, если они у них сохранялись. Борода у греков, особенно спартанцев, считалась признаком мужества. Обычай брить бороду возник только в эпоху Александра Македонского (IV век до н. э.).

Доспехи воинов. Собственно, одежда воинов состояла из двух предметов — короткого хитона и хламиды, которую надевали сверх доспехов. Греческие доспехи были сравнительно легкими, отличались художественной отделкой и рациональным построением. На протяжении многих веков они оставались не-

64. *Древнегреческий раб.*
Скульптура.
Лондон, Британский музей

Греческий раб в экзомисе — основной одежде рабов при совершении длительных тяжелых работ.

64





65

65. *Артемида, кормящая лебедя.*
Лекиф с белой облицовкой. Ок. 490 г. до н. э.
С.-Петербург, Государственный Эрмитаж

Золотистый приглушенный свет. Прекрасен уходящий день Эллады. Он освещает Артемиду — не охотницу, славную бегом и меткостью, а юную и прекрасную, кроткую и нежную дочь Зевса и Латоны. Ее тонкий хитон, ее фарос из тончайшей ткани с темной пурпуровой полосой по краю и даже шкура пантеры кажутся невесомыми, нематериальными, и ритм их складок и драпировок так строен, прост и музыкален, что легкий вечерний ветер, касаясь их, как струн кифары, может вызвать из небытия те далекие гимны, звучавшие когда-то во вселенной. И художник, поведав нам ритмическую тайну образа Артемиды, дополняет ее совершенной красотой рисунка плавных линий контура лебедя.

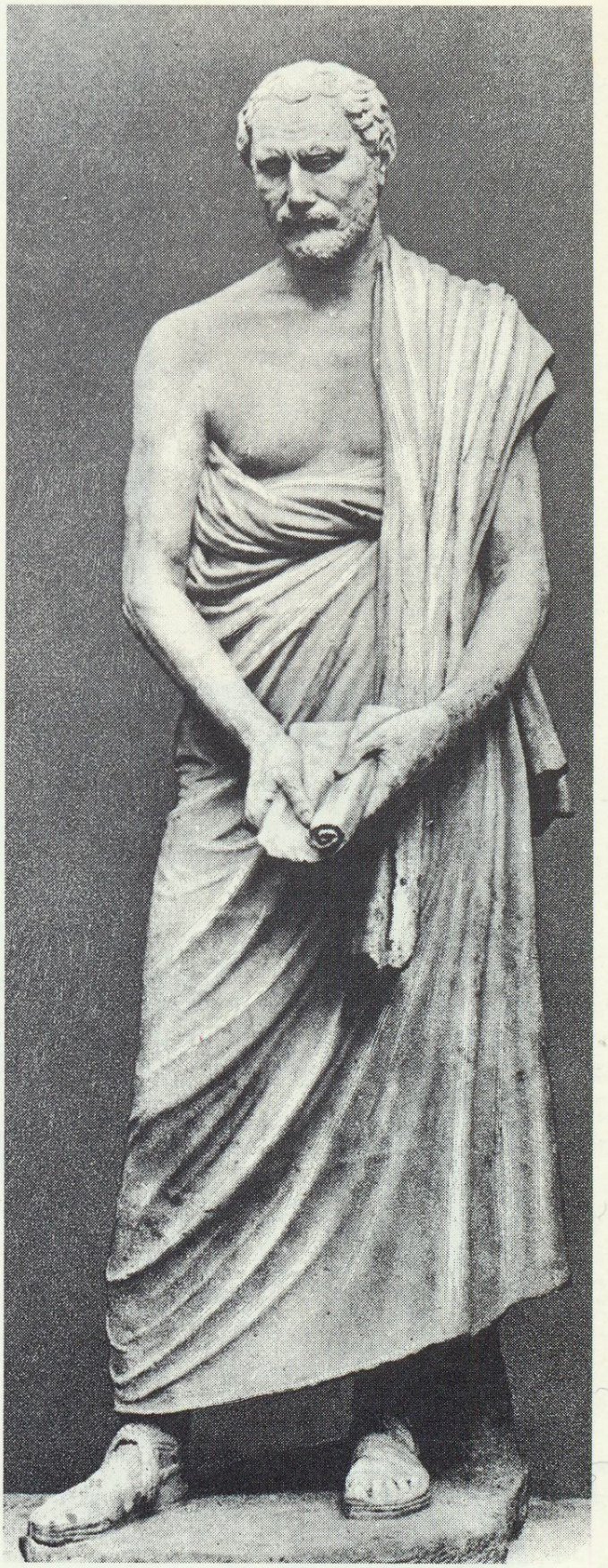
изменными образцами для других народов. Доспехи воинов (гоплитов) состояли из металлической кирасы, оставлявшей руки открытыми (ил. 67), поножей — «кнемидес» — и сандалий из толстой кожи на толстой двойной подошве — «крепидес». У легкой инфантерии кираса была сделана из толстой ткани на подкладке из фетра, а у кавалерии на кирасу нашивались бронзовые диски, образующие чешую.

Каждая из местностей Греции имела свою форму шлема: б е о т и й с к и й — закрывал не только голову, но щеки и нос, а гребень был украшен султаном; д о р и й с к и й — был с низко спущенным забралом; к о р и н ф с к и й — так низко опущен на лоб, что почти полностью скрывал глаза.

Женский костюм. От архаического периода сохранились изображения двух видов женских костюмов. Первый: сверх хитона-рубашки надета узкая длинная юбка из плотной орнаментированной ткани и короткая свободная кофточка без рукавов (ил. 72). В этом костюме, существовавшем в Аттике, еще заметно некоторое влияние крито-микенской женской одежды, которое сказывается в разделении ее на две части — лиф и юбку. В последующее время изображения такого костюма в древнегреческом искусстве уже больше не встречаются. По-видимому, он постепенно вырождается, уступая новым формам.

Победа остается за плиссированным или крепированным хитоном, сверх которого носили перекинутый через плечо шарф — «фарос» (ил. 60).

Легкие крепированные и плиссированные хитоны архаики легли



66. *Скульптор Полиевкт. Демосфен.*
Мраморная копия. III в. до н. э. Рим, Ватикан

Способ драпировки гиматия для публичных выступлений и торжественных шествий.

67. *Ахилл, перевязывающий раненого Патрокла.*

Роспись килики мастерской Сосия из Вульчи. Ок. 500 г. до н. э.
Берлин, Государственный музей

Доспехи древнегреческих воинов классической эпохи. Под доспехами воинов надеты легкие короткие хитоны. Раскрытые на плече Патрокла доспехи показывают нам систему соединения их частей. Голова покрыта подшлемником.



67

в основу ионийской женской одежды (ил. 63). По дошедшим до нас сведениям, их делали из льняных разноцветных тканей. Ионийский хитон чаще всего имел широкие длинные рукава. В классический период (V век до н. э.) появилась новая форма хитона — из двух кусков ткани, шириной до запястья горизонтально вытянутых рук. На плечах и до запястья перед и спинка хитона соединялись застежками, по линии талии и под грудью опоясывались крестообразно, ткань между поясами драпировали в своеобразный буф — «колпос» (подобно тому, как это изображено на ил. 73, 76). Верхней женской одеждой, как и мужской, был также гиматий.

Среди жительниц материковой Греции были распространены хитоны и гиматии из шерстяных тканей ярких тонов — голубые, лиловые, желтые, пурпуровые, шафрановые, а для парадного торжественного костюма — со сложным тканым рисунком (ил. 74).

Самой древней женской дорийской одеждой был «пе́плос» — кусок прямоугольной ткани (2 × 1,80 м), сложенный в долевом направлении и отогнутый по верхнему краю на 50—70 см. Верхний сгиб на плечах застегивали фибулами, на груди драпировали (ил. 74, 76). Несшитые, долевые края пеплоса, отделанные каймой, падали сбоку красивыми складками, которые плавно переходили в драпировку отворота — «диплоидия», также украшенную каймой. При ходьбе несшитая сторона пеплоса распахивалась и были видны обнаженными правое бедро и нога.

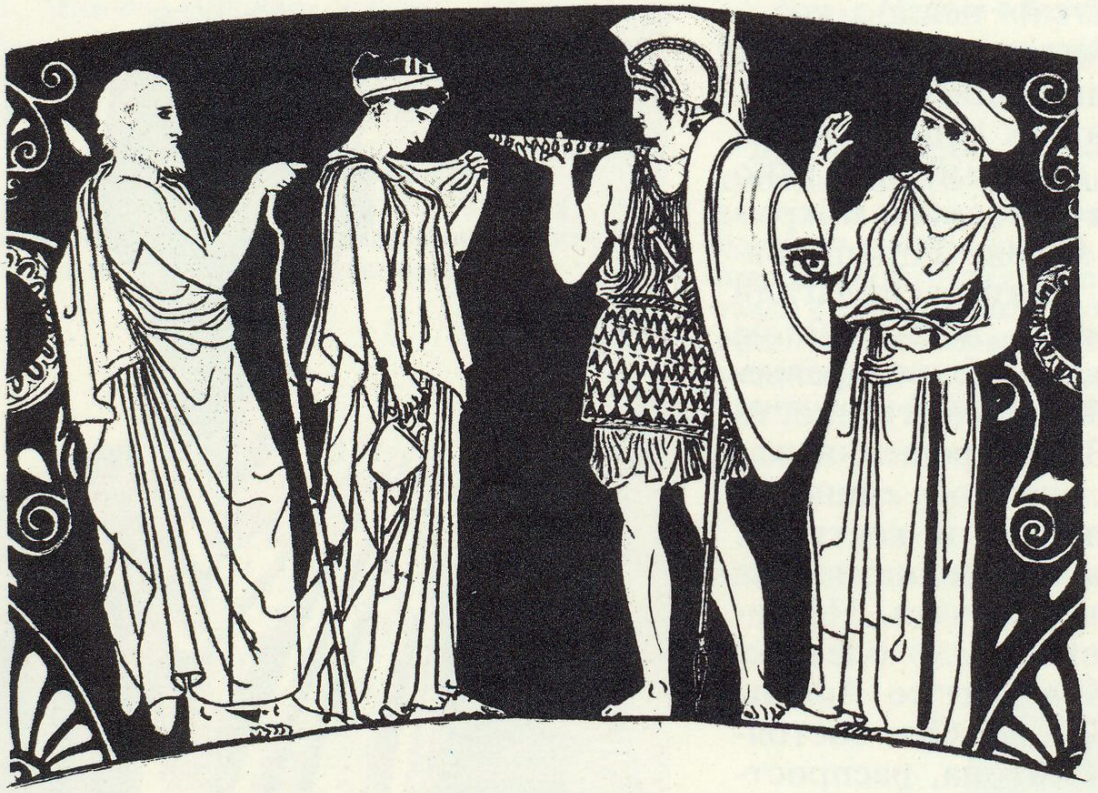
От яркого солнца или в непогоду, в знак печали или желая остаться незамеченной, женщина могла покрыть голову диплоидием. Суще-

68. *Прощание с воином.*
Стамнос из Вульчи.
Мюнхен, Музей античного искусства.

Четыре участника традиционной сцены «Прощание с воином» изображены в одежде эпохи классической Греции. На старце с посохом — большой гиматий из мягкой, но тяжелой шерстяной ткани. Женщина, наполнившая прощальную чашу вина для воина,— в мягком шерстяном открытом дорийском пеплосе. Драпировки диплоидия и правой несшитой стороны пеплоса передают легкость и пластичность ткани. На воине — недлинный мягкий хитон. Бедра покрыты нижней (съемной) частью доспехов, на голове — дорийский шлем с поднятым забралом. Крайняя (правая) женщина — в пеплосе с небольшим диплоидием, подвязанным шнурком. Типичные прически греческих женщин изображены в двух вариантах: у первой — высокий греческий узел волос поддерживается специальной повязкой, у второй — голова закрыта повязкой типа шапочки, узкие ленты-завязки соединены спереди узлом.

69. *Орфей у фракийцев.*
Фрагмент росписи кратера из Гелы.
V в. до н. э.
Берлин, Государственный музей

Чарующая сила поэзии и музыки в древнегреческой мифологии связана с именем певца Орфея. Эпизоды из мифа о нем часто служили сюжетами росписи древнегреческой керамики. Суровые и грубые фракийские пастухи так же были покорены вдохновенным пением Орфея. На данном фрагменте изображена одежда фракийских пастухов.



68





69

ствовал и «закрытый» пеплос, который состоял из хитона без рукавов с колпосом и диплоидием (ил. 73). На некоторых статуях диплоидий на спине настолько длинный, что явно предназначен для головного покрывала. Складки на хитоне и драпировки на диплоидии греки располагали строго симметрично, в спокойном ритме, что придавало облику древнегреческих женщин величественность и благородство. В этом решении сказывалось стилистическое единство античной архитектуры и костюма. Такая одежда была предназначена для торжественных случаев. Но самым торжественным было одеяние, в которое облачали статую Афины Паллады в Парфеноне. Оно состояло из ионийского хитона, распространившегося в Элладе после войны с Эгиной (569 год до н. э.), и дорийского пеплоса. Пеплос Афины греки меняли каждый год и каждый год девушки выбранные из знатных семей, в течение нескольких месяцев ткали его и несли в храм во время торжественного праздника «Великих Панафиней» (процессия с пеплосом была изображена на фризе Парфенона).

В обычной жизни при выходе на улицу женщины драпировались в гиматий, покрывая им и голову. Во время летней жары сверх покрывала прикрепляли еще шляпу из соломки — «фолию» (ил. 77). (Гречанки в таком костюме послужили сюжетом танагрской мелкой пластики в гамме розовых, голубых, светло-зеленых и желтых тонов, любимых многими женщинами Эллады.)

Существовал еще и род женского плаща из плотной ткани. В таком плаще древнегреческий художник (1-я половина V века до н. э.) изобразил богиню Геру (ил. 75).



70

70. *Дельфийский возничий.*
Фрагмент. Ок. 470 г. до н. э.
Дельфы, Археологический музей

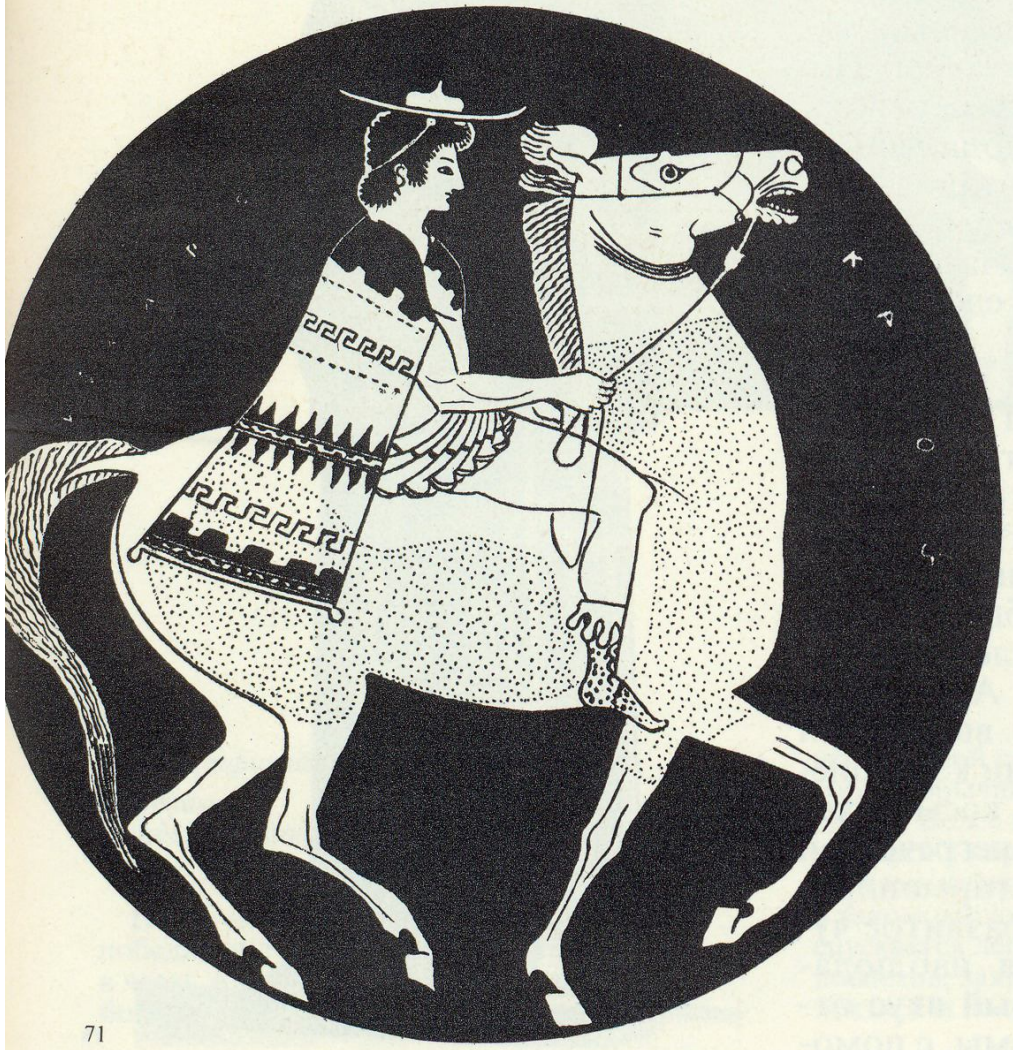
Костюм возничего на состязаниях. Традиционные соревнования на колеснице играли большую роль в физической подготовке молодых греков, будущих воинов — защитников своего родного полиса. На этих спортивных состязаниях традиционной была и одежда. Хитон всегда был широкий, длинный, перехваченный поясом. Для удобства управления квадригой хитон на плечах собирали (по диагонали) на тесемки. Голову покрывали маленькой шапочкой, украшенной рельефной вышивкой.

71. *Молодой афинянин на коне.*
Фрагмент росписи внутренней стороны килика. Конец VI—IV вв. до н. э.
Мюнхен, Музей античного искусства

Греческий мужской костюм для путешествий. Короткий хитон, плащ из валяной материи, украшенной орнаментом, шляпа-петас и короткие сапожки.

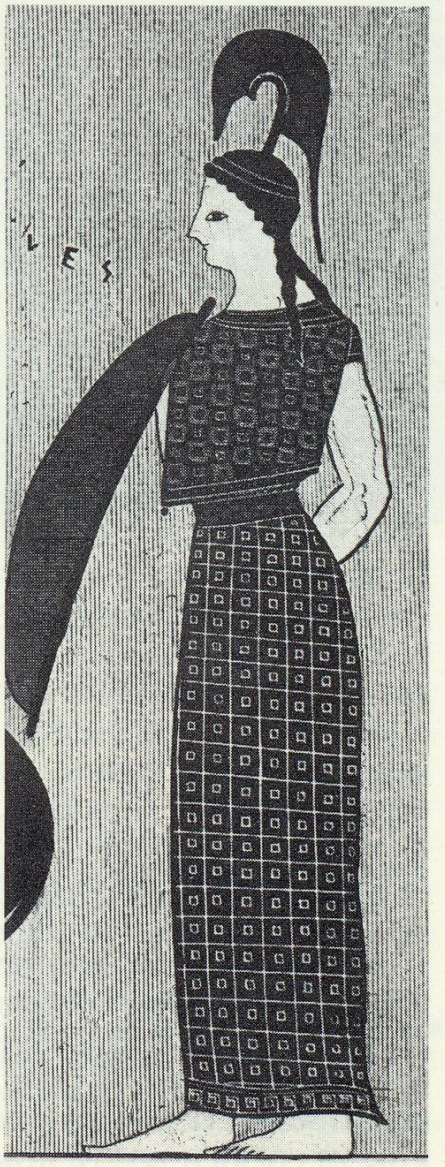
72. *Битва Геракла с немейским львом.*
Фрагмент чернофигурной живописи на вазе. VI в. до н. э.

Древнегреческий женский костюм эпохи архаики. Поверх узкого хитона без рукавов из клетчатой ткани с рисунком, подпоясанного по талии тканым поясом, надета короткая широкая кофточка с короткими рукавами из ткани с примитивным геометрическим орнаментом. Голова Афины покрыта маленьким, как шапочка, шлемом, увенчанным большим гребнем.



71

72



Молодые девушки во время гимнастических упражнений были одеты в короткий хитон и для удобства спускали его с одного плеча. В обычной же жизни сверх хитона они носили полукороткую «паллулу» с поясом, руки и шея оставались открытыми (ил. 78, 79, 83).

Сандалии у женщин были более мягкие и изящные, чем у мужчин. Кроме сандалий гречанки носили шнурованные башмаки из красной кожи, плотно облегавшие ноги.

Качество ткани, прически и украшения определяли имущественные и социальные различия: рабыни не имели права носить гиматии, и их хитоны не были такими длинными, как у свободных жительниц Эллады.

Сложные прически, украшенные золотыми сетками и диадемами, носили главным образом гетеры. Почтенные матери знатных семейств, занятые хозяйством — наблюдением за работой рабынь, воспитанием сыновей (до семи лет), дочерей,— придерживались древних обычаев: внешний облик их отличался сдержанностью и скромностью.

В начале V века до н. э. среди древнегреческих женщин считалось недопустимым выставлять напоказ свое богатство и родовитость. Но по мере того как росло богатство и увеличивалось имущественное расслоение древнегреческого общества, все меньше оставалось последовательниц древних обычаев. Аристофан в комедиях постоянно высмеивал страсть своих современниц к украшениям, богатым одеждам, косметике.

Форма и линии древнегреческой женской прически всегда гармонировали с одеждой. Высокоразвитое чувство красоты, большая наблюдательность, художественный вкус открыли грекам все те приемы, с помо-

73. *Танцовщица из Геркуланума. Статуя V в. до н. э. Неаполь, музей*

Закрытый пеплос с диплоидием и одинарным колпосом.



73



74

74. *Панафинейская амфора из Токры. Киренаика.*
Лондон, Британский музей

Назначение вазы — быть наградой победителю в состязаниях на празднике в честь Афины — определяет и костюм богини. Ее пеплос сделан из ткани, богато украшенной орнаментом, но он значительно короче обычных женских древнегреческих одежд. Более короткую одежду носили девушки во время спортивных состязаний, поэтому Афина-девственница и изображена в таком пеплосе. Нижняя часть его диплоидия спускается легкими драпировками из-под доспехов, закрывающих грудь и руки до локтя. На голове — шлем с высоким гребнем.

щью которых можно было сделать женщину более красивой, более стройной. Это было не только использование подкладок и высоких толстых подошв, над чем смеялись драматурги и поэты, но и создание чисто художественных средств, к которым относилась и форма прически. Поднятые на затылке волосы поддерживались повязкой или сеткой, от чего шея казалась длиннее и тоньше, пряди волос спереди низко закрывали лоб (высокий лоб у женщин греки не считали признаком красоты) и поднимались к узлу на затылке, создавая изящную линию формы головы. Расположение волн завитых волос перекликалось с драпировками одежды, но не воспроизводило их, и это создавало ощущение законченности и цельности внешнего облика. Прически были разнообразны, но подчинялись единому композиционному принципу.

Украшения. Благодаря многочисленным археологическим раскопкам мы имеем довольно полное представление о драгоценных и недрагоценных древнегреческих украшениях. Тончайшая ювелирная работа — диадемы, шпильки и сетки для волос из золота, серьги, браслеты, ожерелья, застежки-фибулы, кольца из золота и сплава золота с серебром (ил. 80) — достигла в Древней Греции совершенства. Тонкие и изящные, они оттеняли женственную красоту дочерей Эллады, облик которых долгое время был идеалом красоты для европейцев.



75

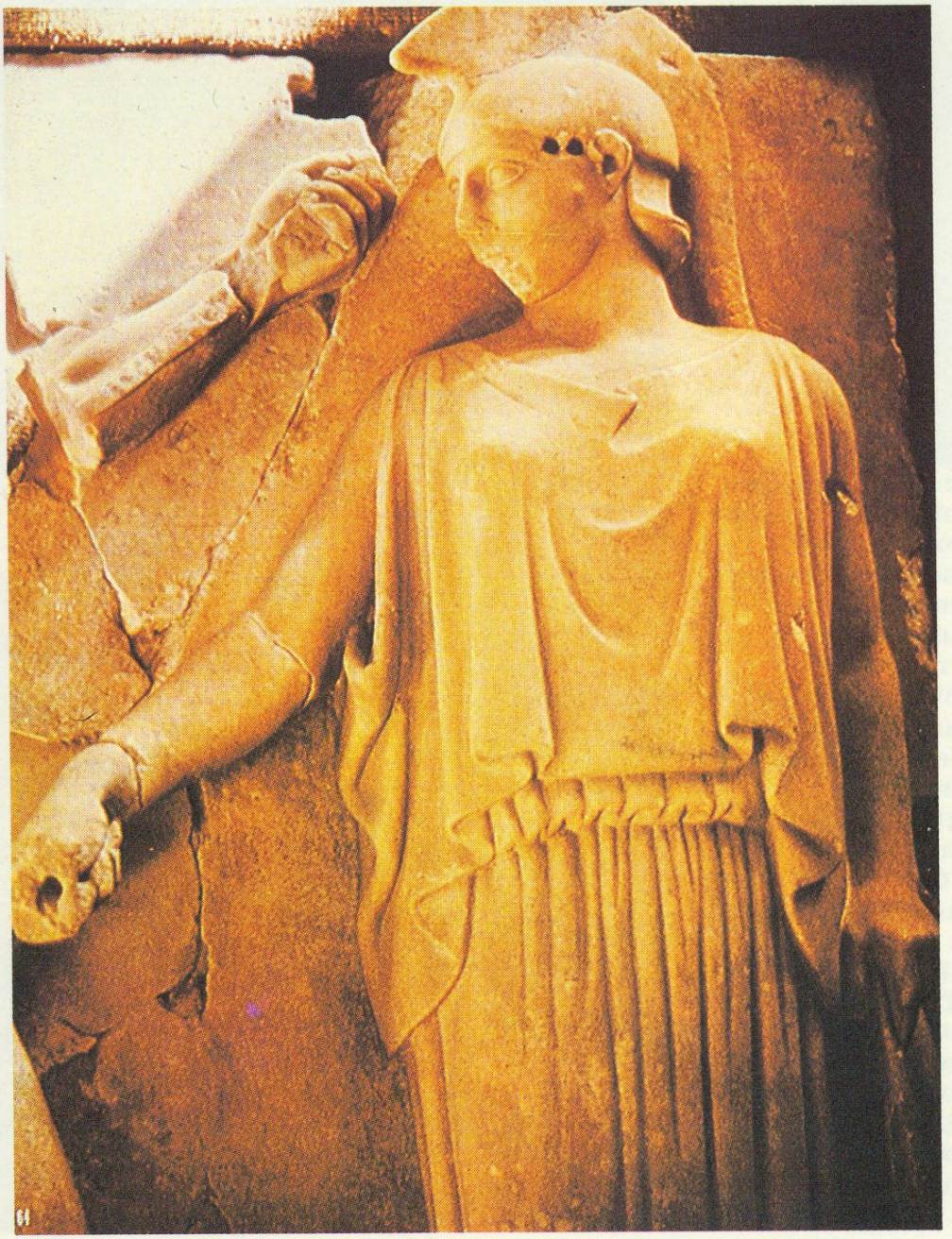
75. *Гера.*
Роспись килика с белой облицовкой. V в. до н. э. Реконструкция

Редко встречающаяся верхняя женская одежда: плащ из плотной ткани без застежки. Три полосы орнамента разной величины, горизонтально пересекающие плащ, создают определенный ритм. Голова Геры украшена венцом. Распущенные волосы опускаются завитыми прядями.

76. *Афина.*
Фрагмент метопы храма Зевса в Олимпии. V в. до н. э.
Олимпия, музей

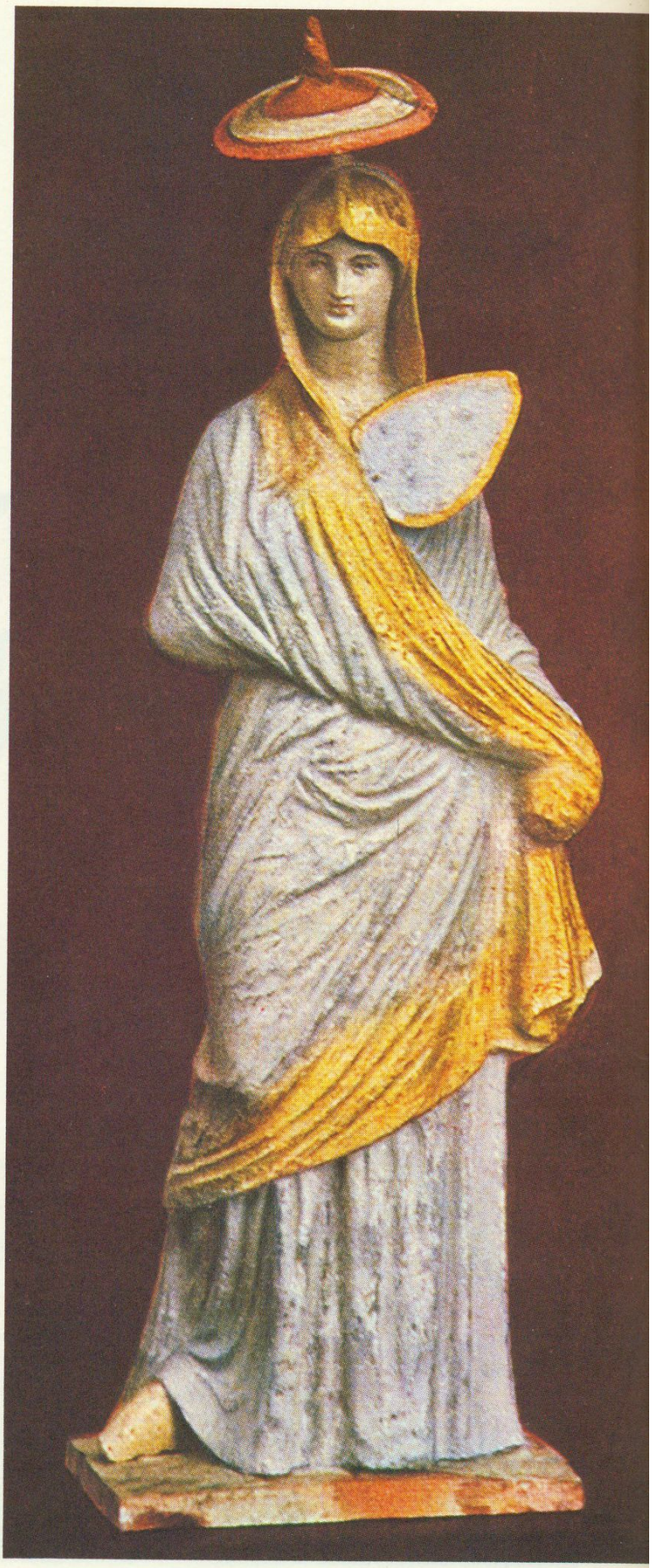
Дорийский женский костюм начала эпохи классицизма. Мягкая шерстяная ткань закрытого дорийского пеплоса падает глубокими спокойными складками, так отвечающими величественному образу богини Афины. Ритм складок пеплоса и драпировок диплоидия торжественный, как органный хорал. Пеплос был священной одеждой Афины, во время общенародного праздника «Великих Панафиней» ее статую в Парфеноне каждый год одевали в новый пеплос (открытый) — совершенное произведение мастерства и искусства афинских девушек.

76



77. *Статуэтка из Танагры.*
Конец IV в. до н. э.
Берлин, Городской музей

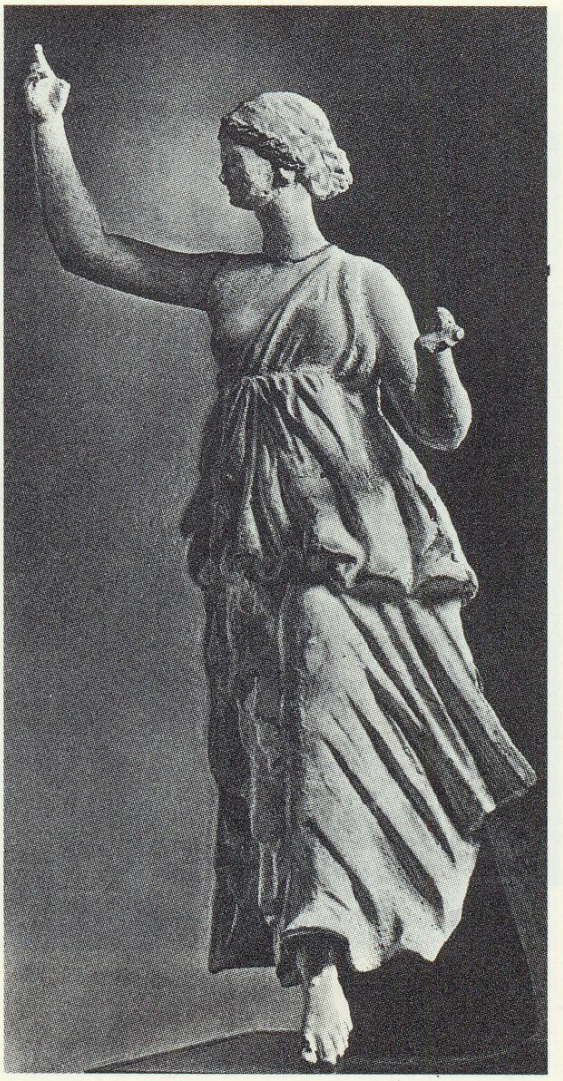
77



Прославленные танагрские статуэтки. Они открывают нам мир интимной жизни древних греков. Разнообразные по сюжетам, эти статуэтки правдиво и точно передают облик людей своего времени. Они знакомят нас с любимыми или распространенными цветами одежды, показывают, в каких случаях и как были одеты гречанки, каким образом драпировали они свои гиматии, как танцевали, играли в те или иные игры и даже как одевались в жаркие летние дни. Живописный костюм изысканных светлых тонов, так гармонично сочетающихся с белым мрамором зданий и блестящей синевой моря, привлек внимание танагрского художника. Стройная фигура молодой женщины окутана легким гиматием. Круглая плоская шляпа из грубой соломки — фолия — защищает ее голову и тонкую белую кожу лица от палящих лучей солнца. Фолию поддерживает специальное приспособление из пластинок. В правой руке молодая женщина держит опахало. Форма листа местного растения послужила образцом для этого веера.



78

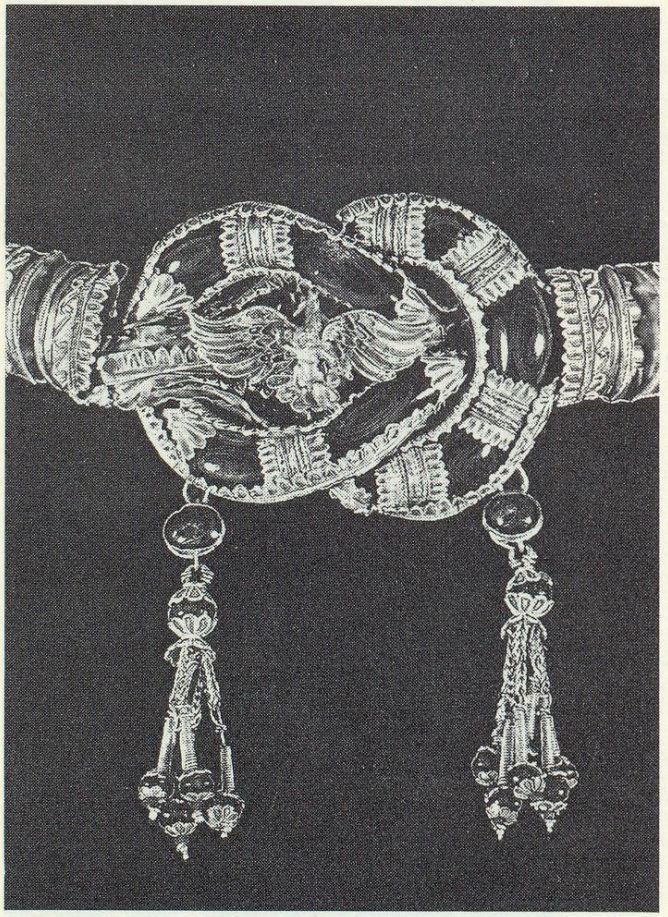


79

78. *Девушка, танцующая с кастаньетами.*
Статуэтка из Танагры.
Париж, Лувр

79. *Ника-танцовщица.*
Статуэтка. Эпоха эллинизма.
Париж, Лувр

Молодость и танец неразлучны у всех народов. И танагрские мастера с большим искусством передают разнообразие, красоту, легкость и изящество движений греческих девушек в танцах, существовавших в Греции в столь отдаленную эпоху. Движение ткани их костюмов выявляет ритм и подчеркивает специфику языка искусства пластики молодого тела.



80

80. *Золотая диадема из Керчи.*
II в. до н. э.
Мюнхен, Античный музей



81

81. *Греческий раб-рыболов.*
Скульптура.
Лондон, Британский музей

Второй вариант экзомиса раба.



82

82. *Афродита с Эросом.*
Статуэтка из Танагры.
Париж, Лувр

Древние греки — создатели логики — любили уточнять каждое понятие, и такое простое и в то же время сложное чувство, как любовь, было ими тщательно дифференцировано. Каждый оттенок любви получил свое название в одном, исчерпывающем это понятие слове. Имела свое название и материнская любовь.



83

Афродита — богиня любви — не была единственным источником этого чувства, материнство играло в мифологии для нее слишком малую роль. Но покупателями танагрских статуэток бывали и женщины, для них изобретательные мастера и создавали такие сцены интимного общения Афродиты и Эроса. Афродита изображена в домашнем хитоне нежно-розового цвета. Эта мягкая длинная одежда с тонким поясом перекликается с летними платьями современных молодых женщин, и эта перекличка времен звучит для нас как напоминание о неизменности отношений матерей к детям.

83. *Танцующие девушки.*
Статуэтка из Танагры. Эпоха эллинизма.
Париж, Лувр

Костюмы танцующих девушек — хитоны и сверху паллулы.



84. *Женские прически.*

ЭТРУССКИЙ КОСТЮМ

(VII—III ВЕКА ДО Н. Э.)





Причина и время появления этрусков на Апеннинском полуострове, их родина, происхождение, природа языка — это все еще нерешенные вопросы истории.

Наиболее вероятно предположение, что этруски — выходцы из Малой Азии, возможно, даже троянцы, поселившиеся в северной части Апеннинского полуострова около XII века до н. э. Этрусками были созданы и первые государственные образования на этой территории, и первые довольно крупные города, подобные греческим полисам, со сравнительно развитым рабовладением. На юге города граничили с греческими колониями в Италии. Интересной особенностью социального строя этрусков являлось положение женщины, пользовавшейся некоторыми привилегиями. Это сближает этрусскую культуру с крито-микенской и определяет ряд ее особенностей.

Хотя этрусская культура в основе своей самобытна, но в ранних памятниках искусства (VI век до н. э.) видно влияние Востока. После же периода расцвета (конец VI—V века до н. э.) в этрусском искусстве заметно усиливаются эллинистические черты, затем наступает процесс деградации. Вымирает и ассимилируется сам этрусский народ, уступая место римлянам, достигшим значительной силы в III веке до н. э. А в I веке до н. э. был уже совершенно забыт и этрусский язык. Однако этрусская культура не исчезла бесследно, воспринятая римлянами, она вошла в сложный процесс развития всей европейской культуры.

Памятники искусства, особенно фрески и надгробия, сохранили нам не только образ и костюм, но сумели передать и эмоциональный характер этрусков.

85. *Ритуальный танец этрусков. Гробница Триклиния в Тарквиниях. 470 г. до н. э.*

Костюм танцующих этрусков отличается от всех предыдущих костюмов Древнего мира и композицией, и красочной гаммой тканей. Он состоит из трех частей: хитона (название условное), покрывала и обуви. Покрой хитона имеет два варианта: первый — с сильным расширением книзу, которое достигается тем, что где-то, от середины бедра, пришита широкая оборка

Мужской костюм. Мужской костюм этрусков состоял из хитона и покрывала, которые на протяжении существования этрусского общества видоизменялись.

Если на памятниках искусства VII—VI веков до н. э. мы видим хитоны из крепированных и гладких тканей, то в конце VI века до н. э. встречаются и короткие, облегающие фигуру рубашки из плотных, подобных холсту материй.

В V веке чаще всего этруски, как и греки, изображены в одном лишь покрывале различных цветов — белого с голубой каймой, темно-зеленого, светло-зеленого, голубого, темно-синего и др. Однако эти покрывала не достигали размеров греческих гиматиев того же времени.

Но ритуальная одежда этрусков выделяется сложностью формы покрывал, различными способами их драпировки на фигуре, великолепием тканей всего костюма, разнообразием отделки. На фрагментах росписи могилы Триклиния (ил. 85), где изображены этруски, танцующие ритуальные, бурные, переходящие в экстаз танцы, их костюм состоит из цельнокроеных, расширенных книзу хитонов (название условное) с короткими рукавами и покрывал. Хитоны сделаны из тонких прозрачных тканей голубых, желтых, терракотовых тонов с различными рисунками. Понизу хитоны отделаны цветными полосками, таким же образом закончены и покрывала. Восточные влияния сохраняются в обуви — низкие башмаки со шнуровкой очень похожи на персидские.

Особым покрывалом была у этрусков «тога пикта». Ее имели право носить только военные вожди. В такой тоге изображен полководец на фреске «могилы Франсуа» в Вульчи (принесение в жертву троянских пленников на могиле убитого в бою Патрокла, III—II век до н. э.). Эта небольшого размера пурпуровая тога вышита по краям завитками аканфа и покрыта цветным изображением обнаженных людей в движении. Впоследствии тога пикта (но без рисунка на ткани) была заимствована у этрусков римлянами.

Социальная дифференциация этрусского общества сказывалась и в костюме. Так, костюм жрецов выделялся строгостью форм и отсутствием орнамента на тканях (ил. 87, 88).

Среди этрусской мелкой пластики встречаются изображения крестьян за работой. Прямой хитон с рукавами, сверх него подпоясанная свободная блуза из крупногофрированной ткани, низкая круглая шляпа с небольшими полями — таков костюм этрусского крестьянина.

Костюм воинов состоял из короткого хитона, доспехов (панциря), поножей, шлема с рогами и пышным гребнем (ил. 91).

Женский костюм. Костюм этрусских женщин был довольно разнообразный и в каких-то определенных, но нам точно неизвестных случаях, довольно сложный. В своеобразии его форм сказывается влияние крито-микенской культуры — одежда делится на лиф с рукавами и юбку, декор юбки располагается в поперечном направлении. Таков костюм на жрице (ил. 90), но он дополнен мантией из плотной пурпуровой ткани с ярко-голубыми продольными отворотами. Однотонный коричневый лиф и широкая юбка из светлой «купонной» ткани с коричневым рисунком и пурпуровой полосой понизу и маленькая коричневая безрукав-



85

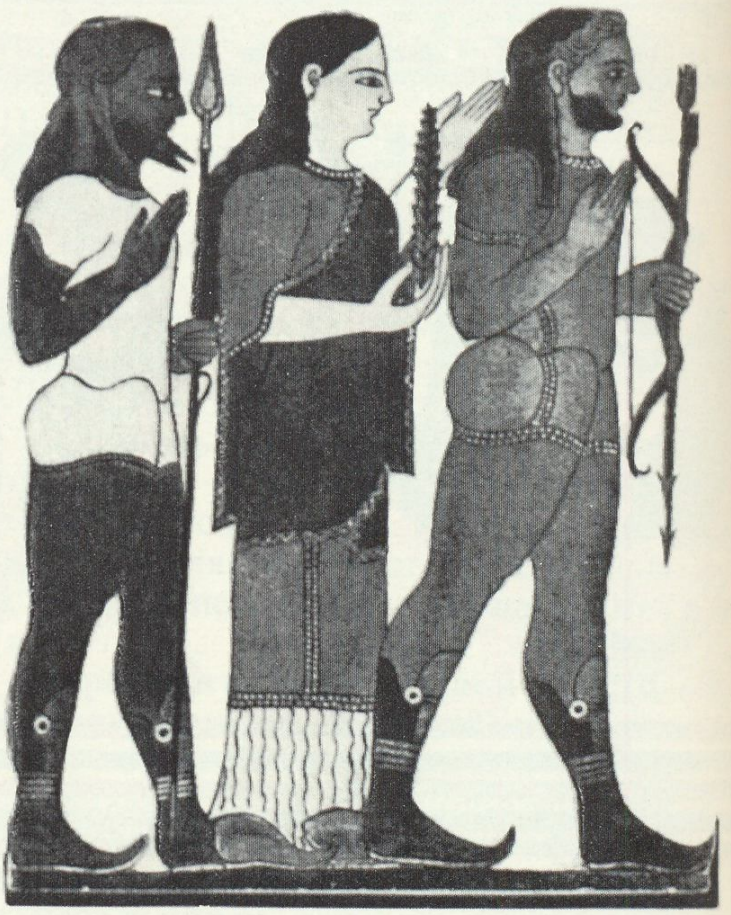
(это видно по положению рисунка ткани), законченная внизу цветной полосой. Второй вариант — хитон цельнокроеный с расширением, которое создается покроем его боковых частей. Покрывала также не имеют одинаковой формы — овальные, прямые. Покрывало на крайней правой фигуре можно расшифровать как длинную неширокую полосу, сложенную пополам в долевом направлении, заложенную складками, скрепленными узорной тесьмой, поэтому в середине образуется как бы овальный вырез. Обувь — мягкая, облегающие ногу короткие башмаки.

ка составляют одежду женщины на фреске «могилы Франсуа» в Тарквиниях (середина V века до н. э.). Ритуальный же костюм одной из жриц, изображенной на росписи могилы «барона» в Тарквиниях,— узкий, прямой и слегка драпированный на боках. Ее хитон (возможно, двойной) внизу имеет широкую пурпуровую полосу. Небольшое узкое покрывало терракотового цвета имеет выкроенный по форме прически и головного убора «тутулюс» — капюшон, которым покрыта голова жрицы *.

Приведенные нами примеры дают возможность предполагать, что женский этрусский костюм был достаточно разнообразный. В каких-то случаях, может быть, в обычной жизни, этрусские женщины носили только юбку с широким поясом и небольшую накидку. Изображение такого костюма помещено на фреске. Но в V веке до н. э., во время исполнения похоронного обряда, сопровождавшегося погребальным танцем, они надевали длинные цветные хитоны с большим напуском, отделанные понизу широкой полосой, а голову и верхнюю часть фигуры окутывали покрывалами с цветной полосой понизу (ил. 89).

На надгробиях III—II веков до н. э. этрусские женщины изображены в костюмах, близких к греческим, но прически у них еще из довольно коротких волос.

Обувь этрусков состояла из коротких мягких башмаков с острым носком и высоким слегка отогнутым задником. Подобную обувь мы встретим у европейцев в эпоху сред-



86

86. *Роспись стен неизвестной могилы.*
Италия. Пестум, музей

Мужской костюм этрусков — короткий, облегающий фигуру хитон из плотной ткани, отделанный цветной полосой. Обувь — сапожки с длинными, слегка загнутыми носками. Девичий костюм этрусков — прямой ниже колен хитон с закрытым воротом, из-под него — крупно гофрированная юбка выше щиколоток и небольшое покрывало.

* Деталь этой фрески помещена в альбоме А. П. Чубовой — «Этрусское искусство». М., 1972, с. 55.

87—88. *Жрецы-гадатели.*
Роспись могилы Авгуров в Тарквиниях.
Последняя четверть VI в. до н. э.

Этрусские жрецы-гадатели изображены в одинаковых, возможно, ритуальных костюмах. На них белые шерстяные с короткими рукавами туники длиной до начала икр. Туники отделаны строчкой и маленькими вышитыми понизу горошинами. Сверху — небольшие темно-синие накидки с широкой терракотовой полосой понизу на одной стороне. Обувь — открытые башмаки с очень длинными, узкими, загнутыми вверх носками и высоким задником.



87



88

невековья. Кроме того, этруски носили и сандалии с переплетами из узких ремешков.

В местах захоронения этрусков были найдены и ювелирные украшения из чистого золота великолепной художественной работы.

Таковы наши далеко не полные сведения о костюме загадочных обитателей Апеннинского полуострова I тысячелетия до н. э.— этрусков, народа, сыгравшего большую роль в жизни Римского государства.



89



89. *Ритуальные траурные танцы.*
Роспись апулейской могилы в Рюово.
V в. до н. э.
Неаполь, Национальный музей

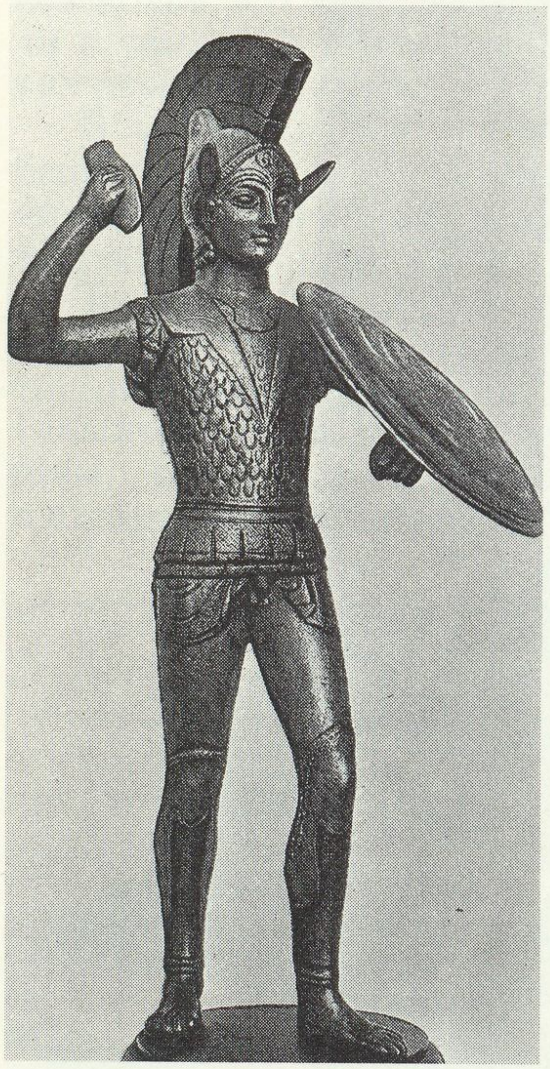
Траурный женский костюм этрусков. Группа женщин, образуя цепочку, совершает торжественный танец погребального обряда. Все они одеты в одинаковые по форме, но разные по цвету костюмы. Гамма коричневых и зеленых тонов, пересекаемых иногда ярко-красными, ритмически повторяющимися изгибами полос, передает эмоциональный смысл и значительность происходящего. На длинных тяжелых хитонах понизу и по центру переда нашиты полосы светлой ткани. Такие же полосы, но других цветов, окаймляют их головные покрывала.



90

90. *Танцующая жрица.*
Ок. 520 г. до н. э. Фрагмент росписи «Могилы львиц» в Тарквиниях

Танцующая женщина, изображенная на фреске, судя по ее конусообразному головному убору — тутулюс — этрусская жрица. На ней длинное розоватое платье из тонкой прозрачной ткани с рукавами до локтя; ворот и низ отделаны темно-пурпуровыми полосками. Пурпуровый плащ с яркими голубыми отворотами накинут на спину, и две широкие голубые полосы, окаймленные пурпуровым, спускаются наперед. На ногах жрицы — остроносые башмаки с высокими задниками.



91

91. *Бронзовая статуэтка этрусского воина. VI в. до н. э.*
Лондон, Британский музей

Доспехи этрусского воина. Сверх короткого хитона, подобного греческому, надеты доспехи из толстой кожи, покрытой небольшими медными или бронзовыми продолговатыми пластинками. Ниже талии на кожаной основе свободно прикреплены прямоугольные пластинки, защищающие бедра и живот. На голове воина медный шлем, украшенный рогами и большим гребнем. На ногах — поножи.

КОСТЮМ ДРЕВНЕГО РИМА

(V ВЕК ДО Н. Э. — V ВЕК Н. Э.)





Недалеко от устья реки Тибр в VIII веке до н. э. возник ничем тогда не примечательный город Рим, получивший в истории название «вечного города».

В непрерывной борьбе с окрестными племенами существовали и закалялись предки древних римлян — латины, обитатели Лации, района, расположенного к югу от нижнего течения Тибра. В этой борьбе, в занятиях сельским хозяйством, требовавших упорного труда, вырабатывались мужество, стойкость, выносливость и суровость латинян, ставшие национальными чертами. Рабовладельческий строй сложился у римлян сравнительно поздно, и по мере расширения государства, проведения им завоевательной политики увеличивалось крупное рабовладение.

Культура Древнего Рима складывалась под влиянием этрусской и древнегреческой, в непосредственном общении с которыми римляне находились на протяжении столетий. И тип костюма древних римлян такой же, как у греков,— драпированный. Национальное своеобразие сказывалось не столько в покрое, сколько в отдельных видах одежды, в обычаях и деталях.

Простота образа жизни и суровость нравов римского общества еще на заре его существования формировали эстетический вкус, сказывавшийся на их внешнем облике. У римлян долгое время не было того активного стремления к прекрасному во всем, которое характеризовало греков уже в ранний период их существования, примером чему служит «Илиада». Римляне VIII—V веков до н. э. не только были умеренны в еде, но и лишнюю одежду считали недопустимой роскошью. Пря-

92. *Раненый Эней.*
Фрагмент фрески из Помпей.
Неаполь, Национальный музей

Фреска служит иллюстрацией к «Энеиде» Вергилия. Раненого Энея пользует врач (хирург). Врач изображен в тунике и небольшом плаще, спущенном и спешно обвернутом вокруг бедер. Туника Энея спущена с правого плеча, но на левой руке ясно виден ее короткий рукав. Мальчик, на плечо которого опирается Эней, одет в короткую тунику и маленькую тогу.

дение и ткачество считались обязательными занятиями женщин и служили одной из характеристик их добродетели: ведь эти работы требовали большого терпения. В предании о последнем римском царе Тарквинии Гордом, где выведен древнеримский идеал женщины — Лукреции,— говорится, что внезапный приезд мужа не застал ее врасплох: она пряла и ткала со служанками до поздней ночи. На протяжении всего республиканского периода истории Древнего Рима (V—I века до н. э.) одежду продолжают делать дома, и даже император Август (I век) гордился тем, что носил тунику и тогу, сделанные руками матери и жены.

Мужской костюм. Основной одеждой римских граждан и символом гражданского достоинства была тога. Римлянин, совершивший преступление, прежде всего лишался права носить тогу. Нравственный уровень римлян был настолько велик, что закон о запрещении носить тогу был особенно почитаем римскими гражданами.

В раннереспубликанский период (V—IV века до н. э.) тога была плащом в форме полукруга небольших размеров, покрывавшим фигуру подобно греческому гиматию (ил. 94). По мере роста могущества Римской республики увеличивался и размер тоги. Рим уже становился государством мирового значения, и каждый римский гражданин мог чувствовать себя существом высшего порядка. Привилегии римских граждан особенно выделялись на фоне правовых отношений других народов. Это национальное самосознание сказалось и на их внешнем облике, в костюме, придававшем римлянам торжественный, величественный вид.

93, 95. *Чертеж и рисунок классической древнеримской тоги и способы её драпировки.*

94. *Авл Метел.*
Бронзовая статуя. I в. до н. э.
Флоренция, Археологический музей

Ранний вариант древнеримской туники из шерстяной ткани и старинной тоги с небольшим количеством драпировок.

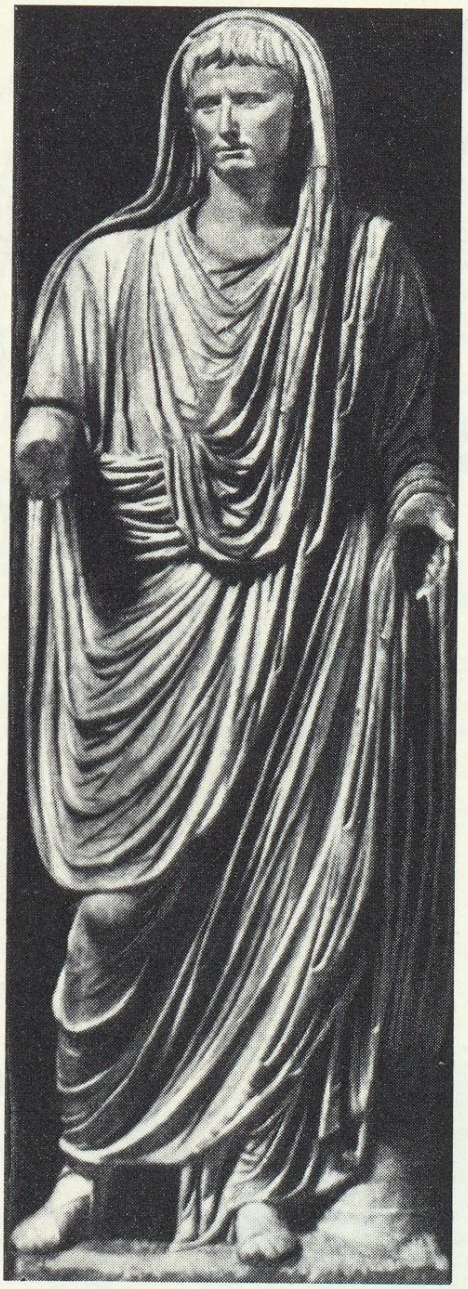


94



93 , 95

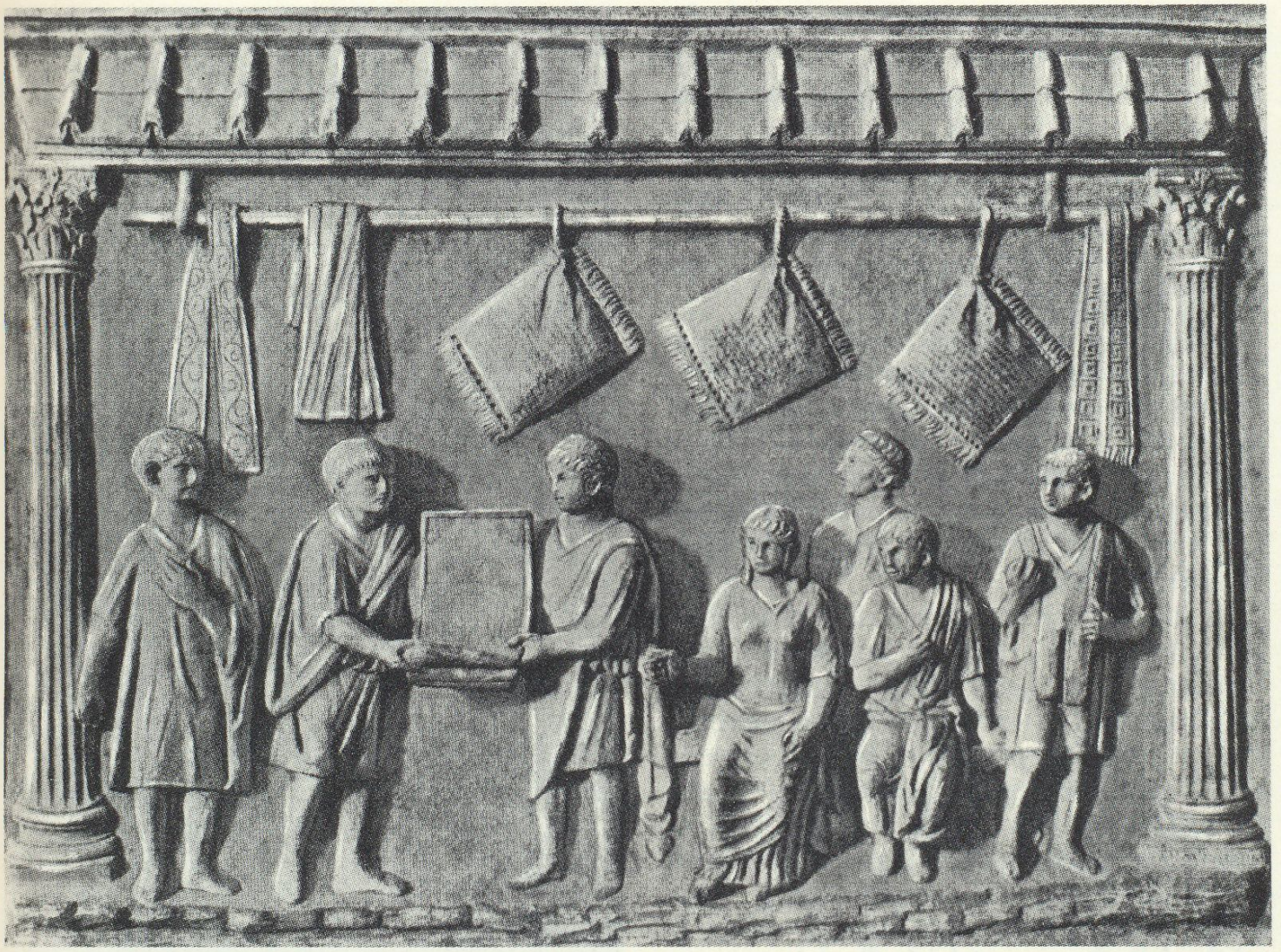
Уже в I веке до н. э. тога достигла максимальных размеров, которые она сохранила в период империи (приблизительно до середины II века). Классическая римская тога (из шерстяной ткани) имела форму овала или эллипса — (5,60 × 2 м); тога не имела швов, ее ткали целиком (ил. 95). Способ драпировки тоги был очень сложным. Предварительно тогу складывали в долевом направлении так, что ее верхняя часть была меньше нижней на одну треть. Затем закладывали в верхней части, около линии сгиба, несколько складок, накидывали тогу на левое плечо, спуская спереди один конец в одну треть всей длины. Этот конец покрывал левую руку и падал почти до земли. Вторым концом покрывали спину по диагонали, на бедре драпировали группу складок, называвшуюся «проценктура», довольно плотно прижимали ее к телу; свободно падающую ткань у правого бедра закладывали полукружием, затем оставшийся конец перекидывали через левое плечо. Полукруглая драпировка носила название «синус», она была самой подвижной частью тоги, и правильному расположению ткани на ней римляне придавали большое значение. Наконец наступал последний момент драпировки тоги. Из ткани, первоначально расположенной на левом плече, вытягивали небольшой кусок, закладывали из него пучок складок, и эта драпировка — «умбо» — своим направлением перекликалась с синусом, создавая определенный ритм в движении всей ткани. Часть тоги, из которой создавался синус, можно было накинуть на голову (ил. 96) — в таком виде римляне совершали жертвоприношения, обычно же они ходили с непокрытой головой.



96

96. *Император Август. Статуя. I в. до н. э. Рим, музей Терм*

В классической древнеримской тоге (toga puza) изображен император Август, приносящий жертву богам. Его голова покрыта той частью синуса, которая пересекала спину по диагонали; практически она была также и продолжением умбо.



97

97. *Вывеска лавки торговца сукном. Барельеф. Флоренция, Галерея Уффици*

Торговец сукном, его помощники, женщины — все, изображенные на барельефной древнеримской вывеске, одеты в обычную повседневную одежду. На мужчинах короткие туники и небольшие прямоугольные плащи, которыми обычно покрывали левую руку, лишнюю же ткань слегка драпировали и перекидывали через левое плечо. Правая рука оставалась открытой. По необходимости (холод, дождь и пр.) накидывали плащ и на правую руку и полностью плотно в него укутывались. Сидящая женщина одета в тунику, ее колени закрыты небольшими покрывалами.

Существовало еще несколько способов драпировать тогу, но в любом из них, как и в описанном нами, не было застежек или булавок. Складки и драпировки были рассчитаны так мастерски, что ткань держалась сама собой. Цвет тоги был главным образом белый, траурные одежды были коричневого цвета.

Драпировка тоги была сложным делом и требовала посторонней помощи. В эпоху республики жены помогали мужьям надевать тогу, а в эпоху империи эту работу поручали рабам. Рабы, умеющие красиво драпировать одежду, ценились особенно дорого.

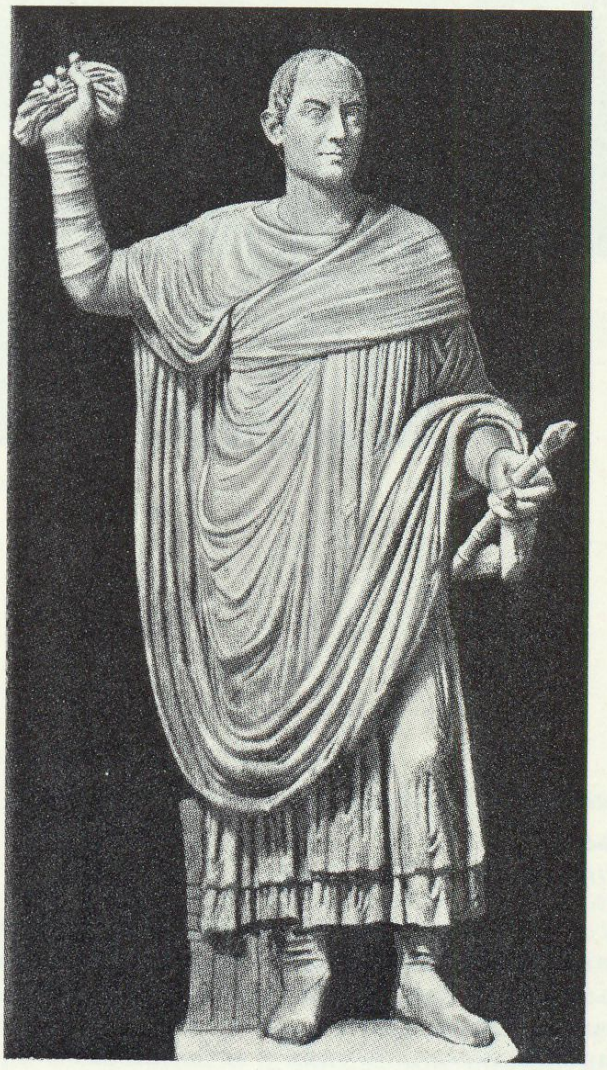
Домашней одеждой римлян была туника, близкая по покрою к греческому хитону, из шерстяных и льняных тканей различных цветов, с рукавами короткими или длинными. Рядовые граждане носили тунику до колен (ил. 97) и далеко не всегда надевали тогу. Чаще всего они довольствовались небольшим плащом типа гиматия, а для путешествий или в непогоду носили «пенулу» — плащ в виде вытянутого овала с круглым вырезом для головы, к которому пристегивали капюшон. Пенулу обычно делали из плотных шерстяных тканей типа валяного сукна.

Общественное положение римлян сказывалось в их костюме. На белых туниках и тогах должностных выборных лиц были пурпуровые полосы. Пурпур еще в древние времена был у римлян символом общественной власти. Пурпуровую полосу на тоге, расположенную по прямой стороне полукруга, если она имела такую форму, или по линии сгиба, если тога была эллиптической, имели право носить курульные магистраты (ил. 98), цензоры, преторы, квесто-

98. *Магистрат.*
Скульптура. III в. до н. э.
Рим, Музей консерватории

Официальный костюм курульного магистрата эпохи империи. Тяжелые плотные ткани, из которых в это время делали тоги должностных лиц, не могли создать традиционные драпированные части этой одежды. Почти полностью исчезает проценктура, а умбо заменяют широкой плотной полосой ткани, называющейся «контабулярий». Он поддерживал тяжесть тоги. Контабулярий имели право носить родовитые римляне, но главным образом он служил должностным знаком отличия для высших сановников. В правой руке у курульного магистрата кожаный мешочек с печатью, в левой — жезл — символ высшей судебной власти.

98





99

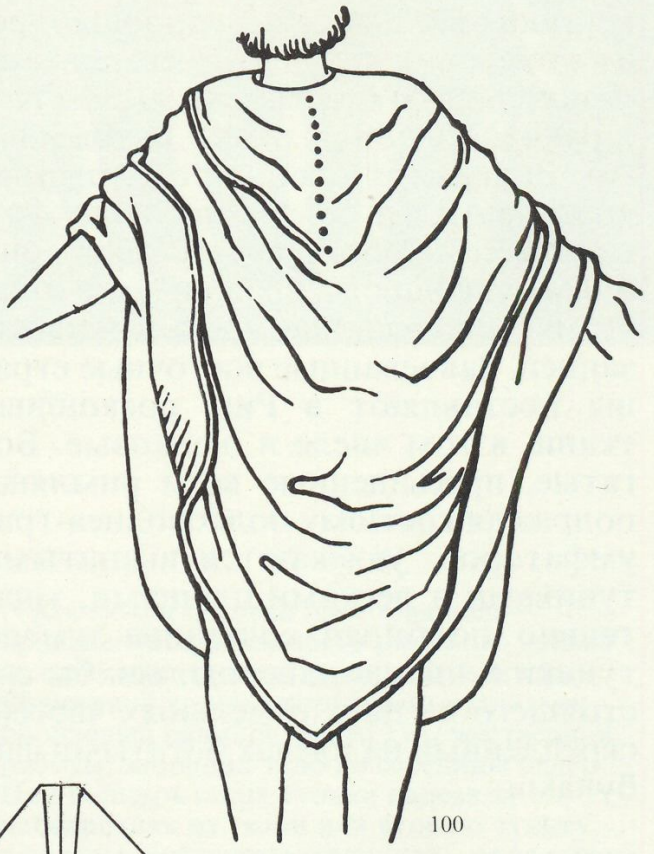
99. *Рельеф с изображением императора Доминициана.*

Мрамор. Конец I в.
Рим, Музей Капитолия

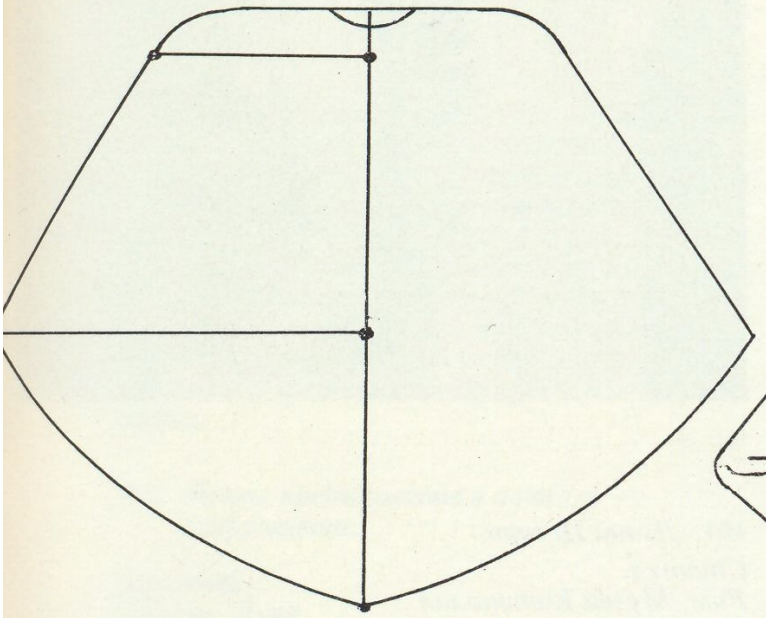
Широкая длинная туника, большая, объемная, искусно задрапированная тога из мягкой шерстяной ткани придавали даже молодым аристократам и особенно пожилым римским сенаторам величественный вид. Эта сложная, громоздкая одежда требовала неторопливых движений, медленной плавной походки. Так создавался образ сильного человека, чуждого обыденных мелких интересов.

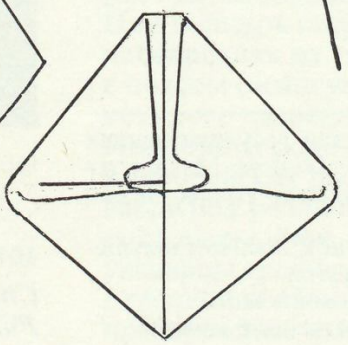
100. *Пенула (внешний вид и чертеж).*

Верхняя одежда (с капюшоном) для путешествий и постоянная одежда пастухов. Пенулу делали из плотных шерстяных тканей с «начесом».



100





ры * и жрецы. Такая тога называлась «тога претекста». Тунику с двумя широкими пурпуровыми полосами носили сенаторы, с одной или двумя узкими полосами — всадники. Младшие должностные лица знаков отличия на одежде не имели.

По древнему обычаю, юноши из аристократической среды носили тогу претексту до гражданского совершеннолетия. В семнадцать лет они расставались с буллой (амулет, охранявший детство), посвящая ее домашним богам-ларам, и надевали белую тогу в знак того, что теперь они готовы выполнять обязанности гражданина.

Презираемая когда-то римлянами роскошь стала быстро воцаряться в Риме уже в конце существования республики. Скопление большого количества рабов в руках патрициев, разбогатевших плебеев, отпущенников приводит к увеличению богатств, а с богатством приходит и распущенность нравов, увлечение утонченной эллинистической цивилизацией. Завоеванные восточные страны поставляют в Рим роскошные ткани, в том числе и шелковые. Богатые, пресыщенные всем римляне, подражая костюму полководцев-триумфаторов, увлекаются вышитыми туниками и легкими плащами, тщательно подбирая сочетание цветов туники и плаща-лацерны, как бы состоящего из двух отдельных частей, скрепленных на плечах богатыми фибулами.



101

101. *Юлий Цезарь.*
Статуя.
Рим, Музей Капитолия

---

* **Курульный магистрат** — высокая государственная должность, мало ограниченная законом. Магистрат выбирался народом и отчитывался только перед ним.

Цензор — наблюдатель за точной оценкой имущества, собиратель налогов.

Претор — представитель судейской власти.

Квестор — заведующий государственной казной.



102

Первый римский император Юлий Цезарь изображен художником в парадных металлических доспехах, украшенных рельефным рисунком. Легкий плащ полководца откинут на спину с левого плеча. Внушительная фигура, свободная, но строгая поза, живое, индивидуальное, чуть идеализированное умное лицо создают привлекательный образ полководца, сильного в сражениях и мудрого в мирной жизни.

102. *Воины-преторианцы в полном вооружении.*

Барельеф.
Париж, Лувр

Костюм и доспехи преторианцев — привилегированной части римского войска (в эпоху империи — гвардия императора). Шерстяной хитон с короткими рукавами; бронзовый панцирь, часто художественной работы, защищал тело до середины бедер. Под панцирь сверх туники надевали набедренник из ткани или вторую тунику с поясом («сингулум милиция»), от застежки которого спереди спускались три ремешка. Подобного рода одежда сохранилась в европейских рыцарских доспехах XI—XVIII веков под различными названиями: блио, котт д'арм, йюк. Шлемы преторианцев были увенчаны гребнем из перьев. Художественной отделкой особенно отличались шлемы преторианцев императора.

В эпоху поздней республики, при триумфе — торжественном въезде в Рим — полководец появлялся в тунике, вышитой пальмовыми ветвями («туника пальмата»), в пурпуровой тоге пикте, затканной золотыми нитями, и в пурпуровых башмаках. В эпоху империи громоздкая тога пикта была заменена пурпуровым плащом полководца. Этот плащ — палудаментум — сохранился в Византии, от него и произошли все мантии европейских королей.

В эпоху поздней Римской империи, когда особенно распространились тяжелые ткани, одежда потеряла пластичность и красоту драпировок.

Римская обувь — различные сандалии и мягкие башмаки со шнуровкой. Сенаторы на заседаниях Сената являлись в тоге и обязательно в башмаках.

Костюм воинов. В раннюю эпоху Римской республики воины носили шерстяную очень короткую тунику без рукавов и плащ-«трабея» из плотной шерстяной ткани. Сверх туники надевали кожаный панцирь — «лорик», на который были прикреплены металлические пластинки. Шлемы имели разнообразную форму. Ноги в сандалиях были защищены поножами из толстой кожи или металла (ил. 103). При расширении владений Римской империи войска предпринимали все более дальние походы; менялись одежда и доспехи воинов. Появились узкие, немного ниже колен плотно облегавшие ноги штаны из эластичной шерстяной ткани, доспехи стали более подвижными. В эпоху империи ряды римских воинов пополнились варварами — германцами, галлами и другими. И тогда стали носить более короткий плащ — «са́гум» — и

103. *Архитектор Аполлодор.*
Колонна императора Трояна. Фрагмент.
113 г. до н. э. Рим

Защитные доспехи рядовых римских воинов — панцирь (лорик) и металлический шлем.

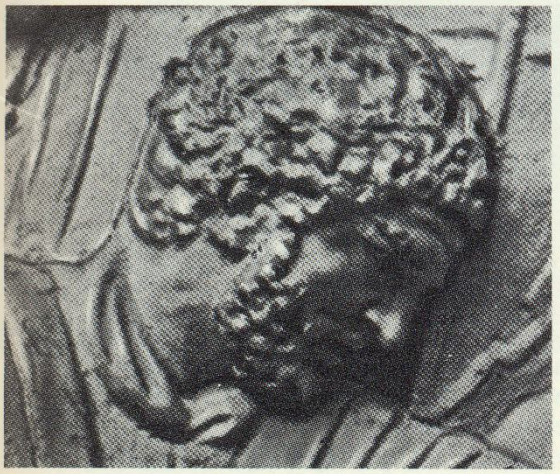
104. *Гладиаторы.*
Барельеф. Фрагмент.
Италия, Киети, музей

Костюм гладиаторов. Сражения гладиаторов как зрелище были заимствованы римлянами у этрусков — первоначально при погребениях, затем как народное зрелище в праздники Сатурналий и Минервы, в эпоху империи — по всякому поводу для умилостивления и развлечения толпы. Одеждой гладиаторам служила короткая шерстяная туника, а снаряжение различалось по образу сражения и оружия. Так, для сражения, называвшегося «секуторес», полагались шлем, щит, меч или свинцовый шар. Для «ретариус» — копье в левой руке, сеть в правой, а голова и тело не были защищены. В сложном и тяжелом сражении «мирмиллонес» не только шлем и щит защищали гладиатора, но и его левая рука была покрыта металлическим рукавом — «маника». В этой борьбе оружием защиты и нападения был искривленный меч или кинжал с металлическим наконечником — «галерус».

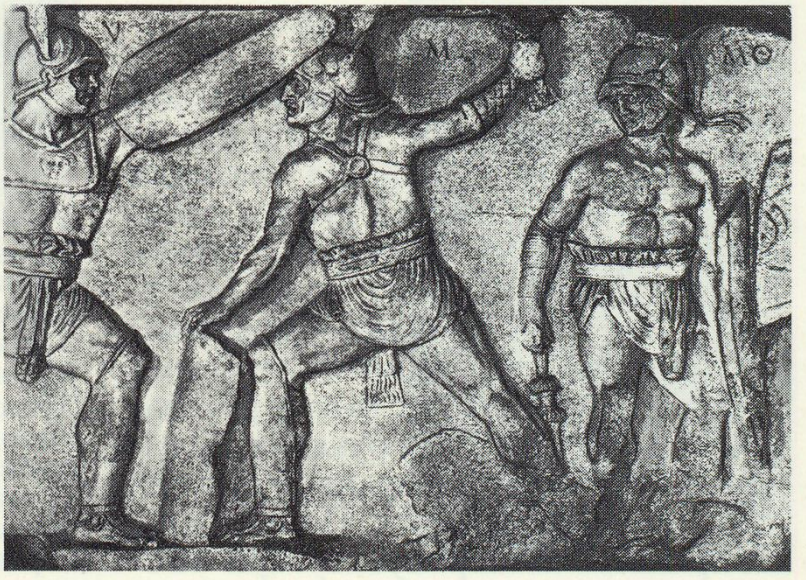
Приемы борьбы требовали, чтобы гладиатор опускался на правое колено, поэтому его правая нога чаще всего была не защищена. Условия борьбы диктовали и форму доспехов: громадные шлемы, делавшие голову неподвижной, спереди были снабжены решеткой. Грудь гладиатора была обнажена.



103



104



высокие башмаки из кожи со шнуровкой, на толстой подошве. Доспехи полководцев отличались художественной отделкой, так же как и полковые манипулы.

Костюм гладиаторов. В костюм гладиаторов были привнесены элементы воинских доспехов; форма щитов и обычай носить поножи только на левой ноге были заимствованы у римской пехоты. Для того чтобы бой гладиаторов был продолжительным, их снабжали особыми забралами и покрывали руки прочной защитой (ил. 104).

Костюм рабов состоял из одного хитона, а во время полевых работ — из набедренной повязки.

Женский костюм. Положение женщины в римском обществе еще в отдаленные времена сложилось не без влияния этрусских обычаев. Женщины имели право распоряжаться своим состоянием, участвовать в воспитании детей, присутствовать на пирах, на общественных собраниях. Эта относительная свобода хотя и облегчала участь римских женщин, но не сказывалась сколько-нибудь заметно на образе их жизни. Дом с его хозяйственными заботами был основным объектом интересов римлянок.

В ранний период эпохи Римской республики женщины ткали и шили. Их драпированная одежда состояла из трех частей: нижняя туника делалась из более тонкой ткани, верхняя — «стола» — из более плотной и третья — «палла» — покрывало, подобное греческому гиматию (ил. 106). Если туника имела рукава, то надевали столу без рукавов, и, наоборот, к тунике без рукавов полагалась стола с рукавами. Понизу столы пришивали широкую густую обо-

105. *Ифигения в Тавриде.*
Стенная роспись из Помпеи, перенесенная на панно.
Неаполь, Национальный музей

Ифигения, дочь царя Агамемнона, одна из трагических героинь античной мифологии, изображена в момент, когда ее ведут к алтарю Артемиды, чтобы принести в жертву богине и смертью дочери искупить проступок отца.

По античному обычаю жертву украшали венком, заботливо чистили, мыли. Как жертвенная лань, украшена и молодая



Ифигения. Растроганная видом и красотой девушки, Артемида похищает Ифигению и переносит ее в Тавриду.

Ифигения одета в легкую тунику, украшенную вдоль переда широкой полосой. Прозрачное покрывало накинуто на ее левое плечо, закрывает правую руку до запястья, драпировку придерживает левая рука. Такой же костюм, но с другой манерой драпировки паллы, надет на женщину, держащую в правой руке обнаженный меч для Ифигении.

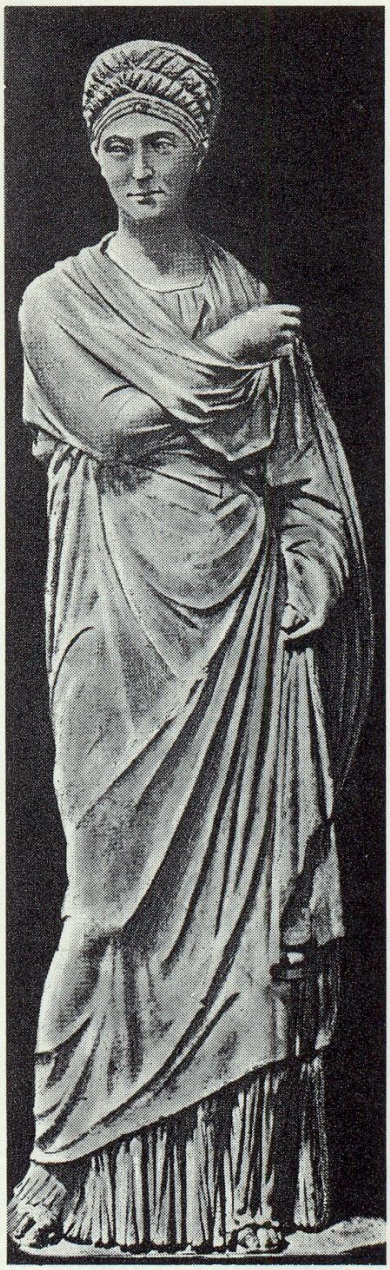


105

106. *Скульптурный портрет Юлии Домны. Ок. 200 г. н. э. Мюнхен, Глиптотека*

Костюм пожилой римлянки состоял из обычных одежд: туники, столы и паллы, задрапированной здесь как греческий гиматий. Иногда, особенно в холодную погоду, на тело надевали узкую шерстяную прямую одежду — «сибукулу».

106

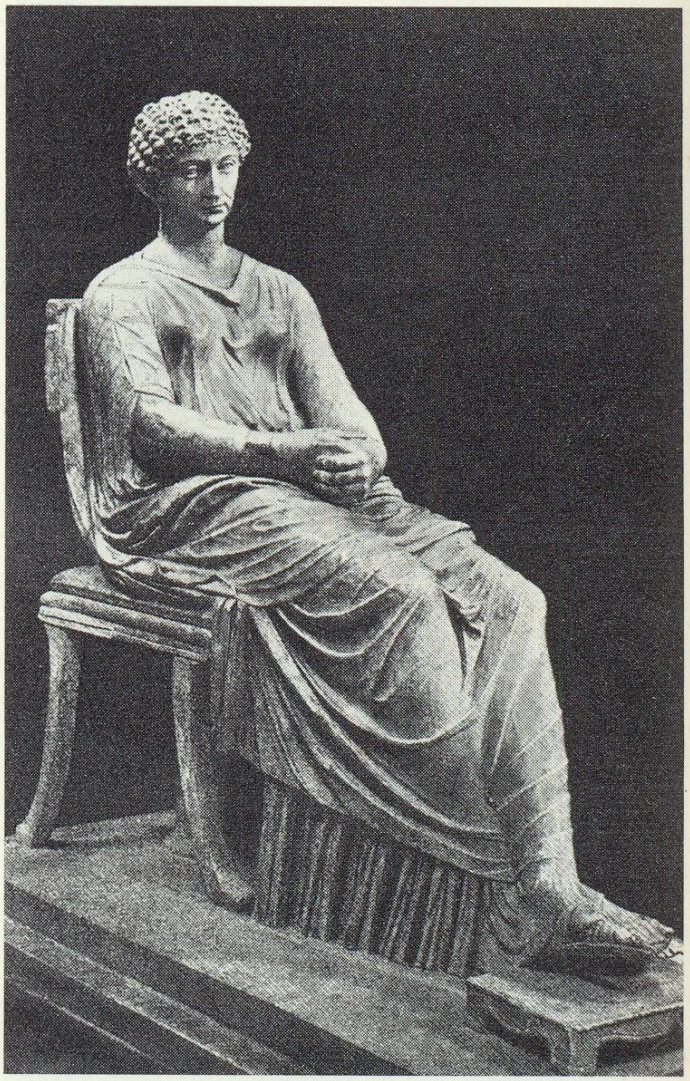


рку — «институ». Паллу носили при выходе на улицу и покрывали ею голову (ил. 109).

С течением времени римские женщины отступают от древних, освященных преданием обычаев и попадают под все большее влияние эллинистического Востока и Греции. Уже в конце республиканской эпохи плотные шерстяные ткани не удовлетворяют их вкус. Чем тоньше была ткань, тем выгоднее она оттеняла красоту римлянок, тем интереснее можно было создавать из нее одежду (ил. 105, 110). Обилие рабов приводит к тому, что все домашние заботы римские женщины перекладывают на их плечи, а сами предаются культу кокетства и красоты. Изобретенные Востоком благовонные мази, притирания, косметические средства наводняют Рим. Возможность посещать общественные места используется богатыми женщинами для того, чтобы, соперничая друг с другом, выставлять для всеобщего обозрения драгоценности. От завоеванного Египта римляне заимствуют эллинистический египетский женский костюм, и на какое-то время он распространяется в Риме. Знатные римлянки увлекались египетскими украшениями.

В III веке римлянки увлекаются народной одеждой Далмации, а в Византийской империи и в эпоху европейского средневековья «далматика» — туника средней длины чаще всего из плотных тканей с короткими прямыми рукавами — распространяется по всей Европе.

Влияние Востока начинает сказываться и в том, что тяжелые шелковые ткани, затканные цветным рисунком или металлическими нитями, привлекают внимание женщин и сменяют тонкие прозрачные еги-



107

107. *Скульптурный портрет Агриппины старшей, жены Германика.*

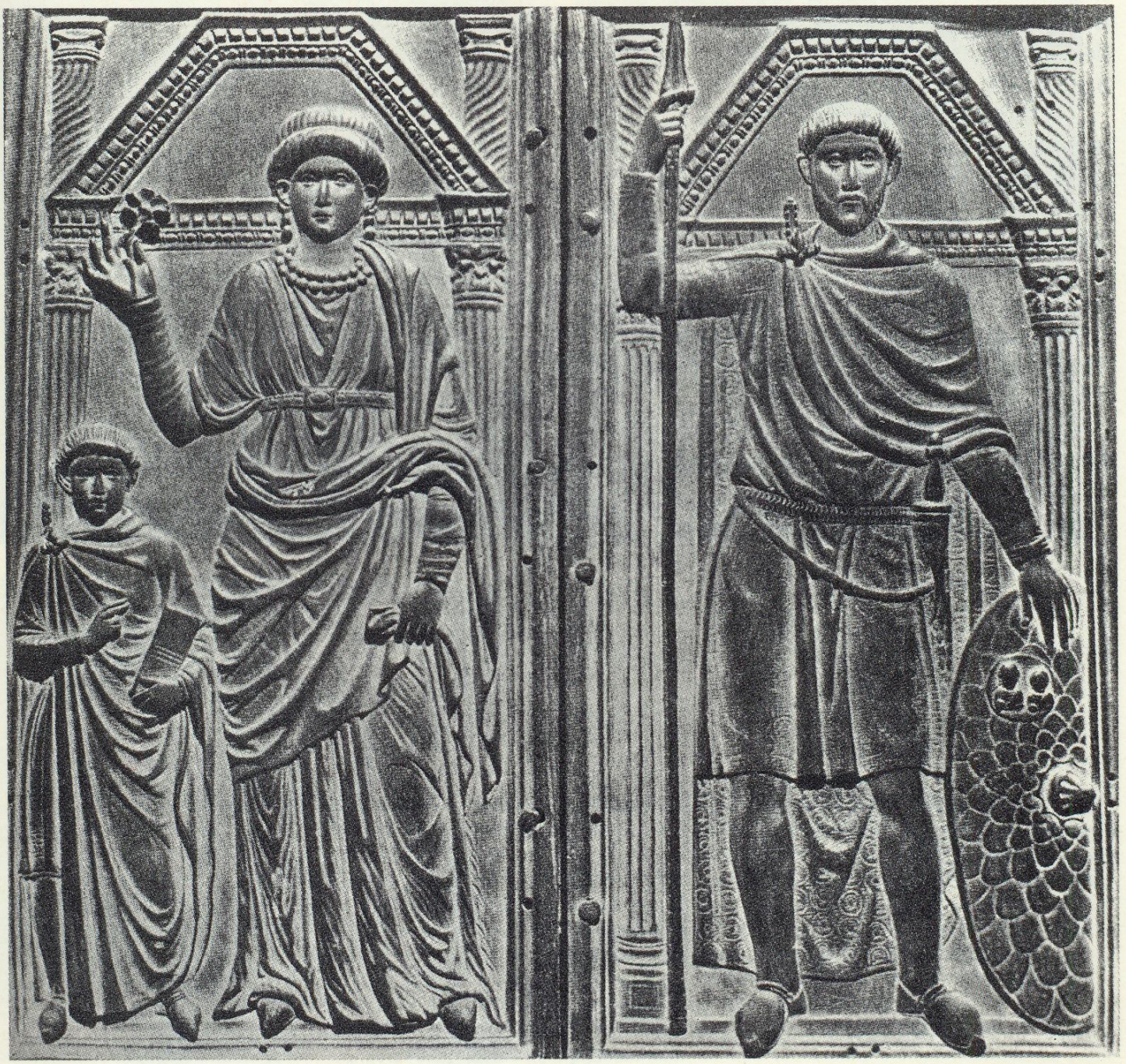
I в. до н. э.
Неаполь, Национальный музей

Агриппина, жена императора Германика, одета в традиционный костюм знатных римских женщин. Рукава широкой столы из легкой мягкой ткани скреплены небольшими пуговками. Внизу видна институт.

108. *Стиликон, Серена и их сын.*
Барельеф. 395 г. до н. э.
Ломбадия. Монца, собор

Костюм Серены, жены правителя и полководца Стиликона, состоит из туники с длинными узкими рукавами и широкой столы, спадающей свободными красивыми складками из-под высоко расположенного узкого пояска. Небольшая палла, слегка задрапированная на правом бедре, в III веке имеет уже почти декоративное значение. Прическа из пышных волос превращена в подобие меховой шапки. Костюм Стиликона состоит из туники и военного плаща — сагума. На мальчике сверх туники до колен накинут большой плащ, как бы имитирующий палудаментум полководца.

108



петские материи, из которых уже в период поздней империи делают главным образом вуали.

Римские женщины, чтобы сохранить стройность, бинтуют специальной тканью («зона») грудь и бедра. Пояс носят высоко, под грудью, зрительно удлиняя тем самым ноги и фигуру. Башмаки из тонкой кожи так плотно облегают ноги, что они кажутся обнаженными. Особенно большое внимание уделяется прическе. В эпоху Римской империи, во II и III веках, они становятся настолько сложными, что превращаются в парики (ил. 112, 113).

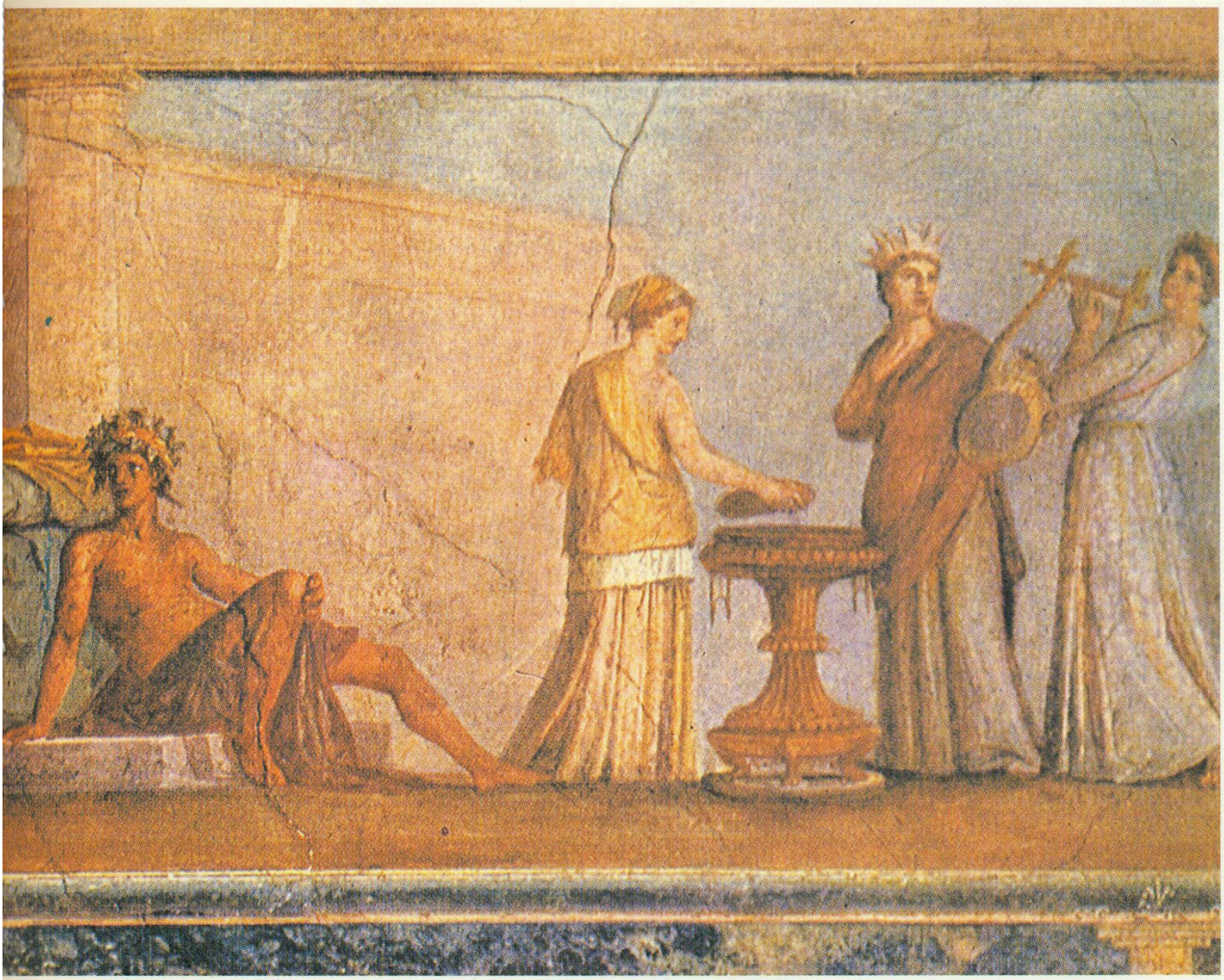
В последний период Римской империи (IV—V века), когда разорительные войны создают тревожную, гнетущую обстановку, исчезает и былая роскошь. Деградирует и вымирает все — и культура, и люди. Наступает последний этап существования античного мира, и с мировой сцены сходит драпированный костюм — костюм, раскрывший европейцам далеких поколений каноны пластической красоты в одежде.

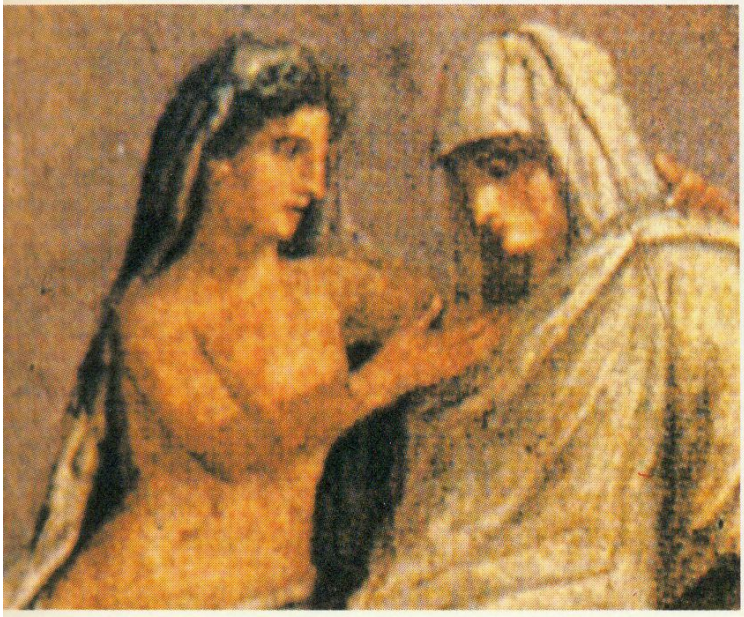


109

109. *Альдобрандинская свадьба. Фрагмент фрески. I в. до н. э. Рим, Ватикан*

Фреска «Альдобрандинская свадьба» — развернутое наглядное повествование о римских обычаях подготовки невесты к совершению брака. Здесь и приход матери, и одевание невесты, и печаль расставания, и жертвенные возлияния жрицы Венере и Гименею под музыку и пение храмовых прислужниц. В левой стороне фрагмента фрески невеста — полуобнаженная девушка с распущенными волосами — утешает мать.

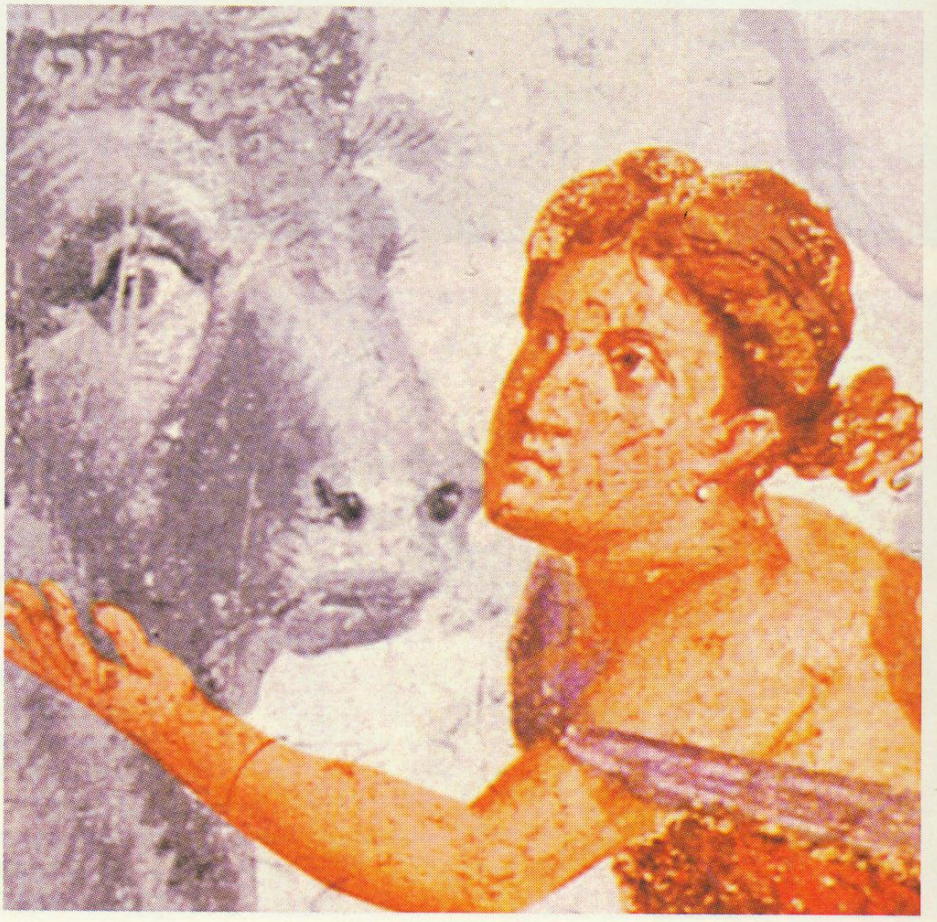




Склоненная голова, грустное выражение лица, полное покрытие тела и головы белой паллой указывают на роль матери в свадебном обряде. Иные эмоции выражены в костюме жрицы — светлая туника без рукавов, цветная палулла спущена с правого плеча. Высокая прическа и шапочка — колпачок с кистью и пурпуровой повязкой — элементы ее жреческого одеяния. У прислужниц — туники с длинными рукавами.

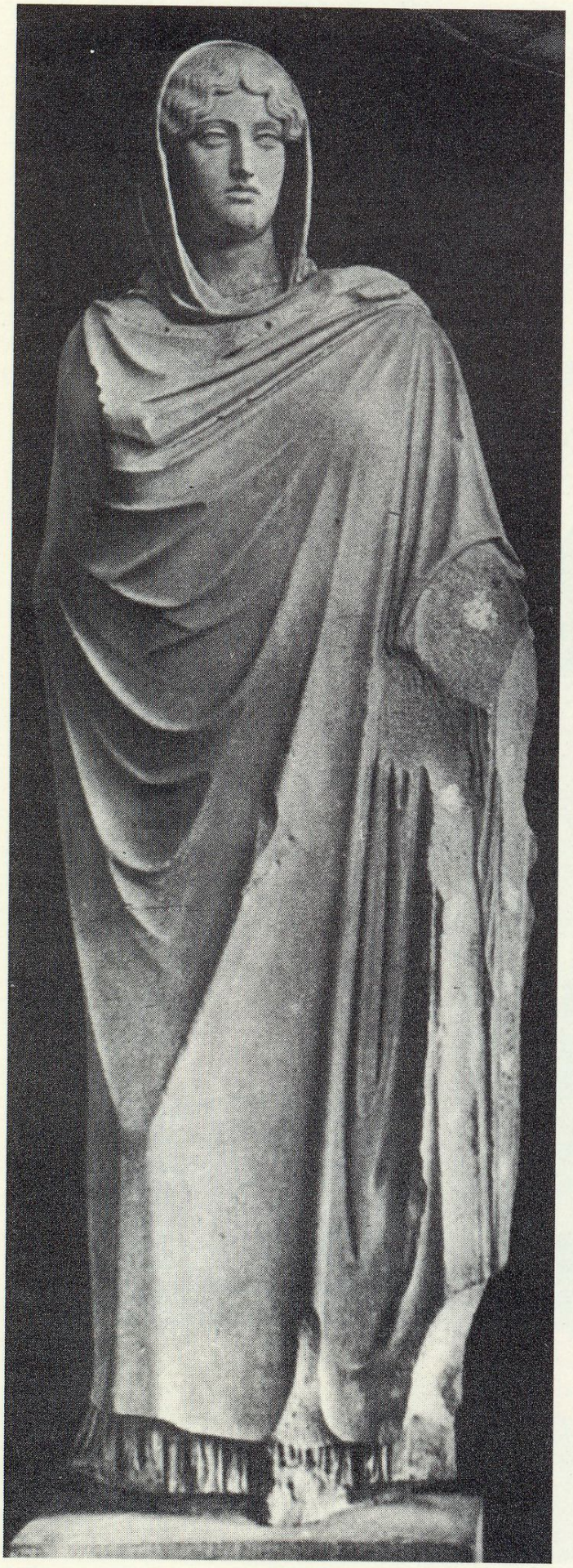
110. *Похищение Европы.*
Фреска из Помпеи. I в.
Неаполь, Национальный музей

В длинном цикле любовных приключений Зевса эпизод «Похищение Европы» неоднократно привлекал внимание художников. Отдали дань увлечения этому своеобразному сюжету и римляне. Для помпейской фрески художник выбрал момент, когда Европа, прельщенная коленопреклонением Зевса — быка, садится на его спину. Подруги Европы были поражены ее смелостью, их тревожное изумление, растерянность и недоумение переданы художником на взятом нами фрагменте с большим мастерством. Костюмы девушек просты и традиционны, но тонко составленная гамма цветов одежды свидетельствует не только о колористическом даре создателя фрески, но и о вкусах римских женщин.





110

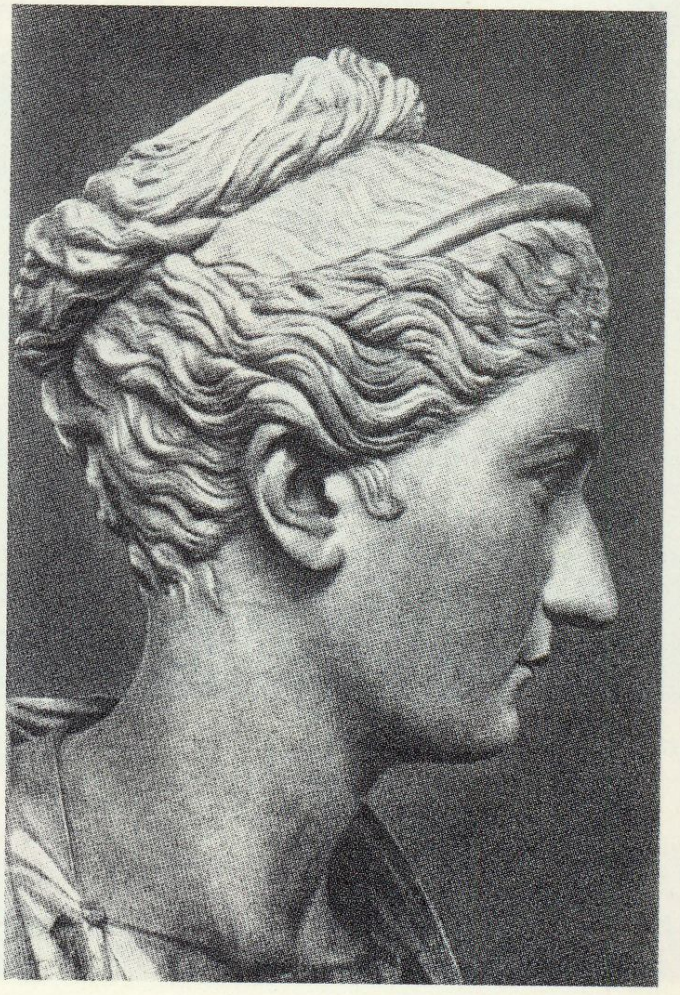


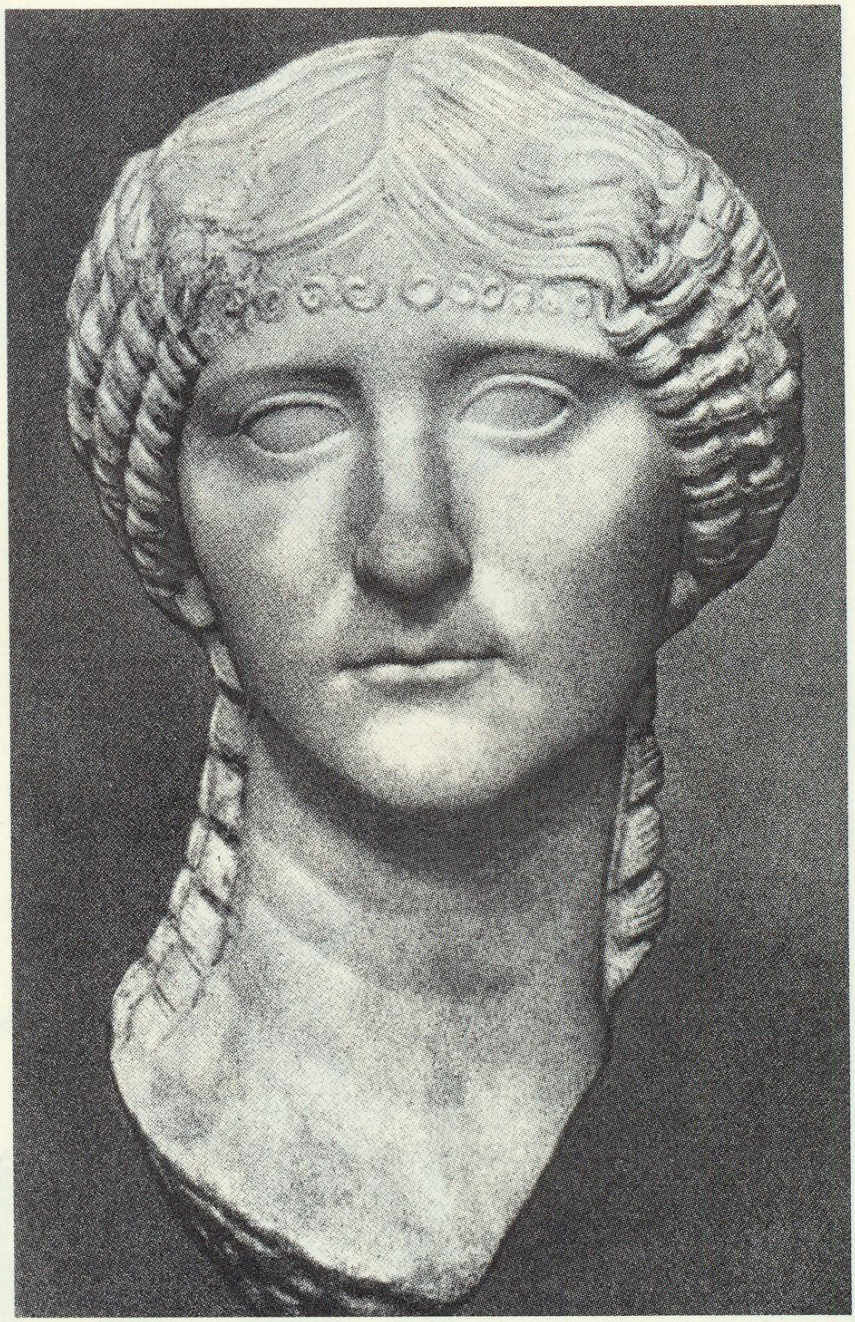
Прически древнеримских женщин.

111. *Скульптурный портрет Сабины. Эпоха Адриана. Рим, Ватикан*

111

112





113

112. *Скульптурный портрет римлянки.*
Рим, Национальный музей

Статуя знатной римлянки. Мрамор.
III век н. э. Рим.
Вилла Адриана.

113. Скульптурный портрет Юлии Домны.
Ок. 200 г. н. э.
Мюнхен, Глиптотека



114

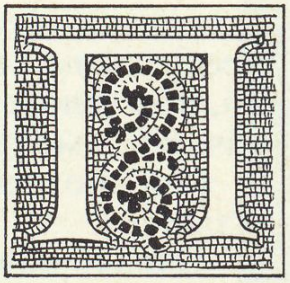
114. *Украшение из золота.*
Рим, Музей раннего средневековья

КОСТЮМ ВИЗАНТИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

(IV—XV ВЕКА)







опытки возродить былое могущество Римской империи обрели конкретную форму в начале IV века, когда в 330 году по инициативе императора Константина столица — административный центр государства — была перенесена на восток, в Византию. Вслед за этим Римская империя была разделена на Восточную и Западную. Расположение Византии на стыке торговых путей между востоком и западом благоприятствовало развитию и процветанию экономики этого нового обширного государства. Совершенство ремесел, активная торговля, большое количество свободных крестьян являлись теми основными условиями, которые замедлили процесс феодализации Византийской империи на несколько столетий. В этом государстве зародилась и развилась новая своеобразная культура, впитавшая в себя и эллинистическую, в ее провинциальных вариантах, и восточную — христианскую.

Положение людей в системе христианского мироздания было обусловлено учением о греховности человеческой природы.

Это можно понять лишь изучив историю Византии и познав особенности мировосприятия этой наследницы культуры и философии древних греков.

С принятием и распространением христианства в Византии постепенно формируется несравненно более сложная система отношения человека ко Вселенной, чем та, которая существовала во времена язычества. Не вдаваясь в подробности становления богословского учения, мы можем вкратце элементарно суммировать лишь основные общие положения, которые безусловно повлияли на развитие и становление

115. *Воин-мученик.*

XIV в. Мозаика.
Константинополь, Кахрие Джами

Роскошный костюм молодого знатного византийца является переходной ступенью от мягких драпированных одежд античного Рима к византийскому костюму цилиндрической формы. Все три одежды сделаны из шелковых тканей с различными рисунками. Блеск шелка, его цветовая гамма и сияние золотых нитей, свободно падающие складки широких одежд — все создает большую художественную ценность самого костюма, нивелирует формы тела и невольно заставляет сосредоточивать внимание на символическом значении этого костюма. Его роскошью и красотой выражена идея награды в загробной жизни за мучения на земле.

особенностей искусства Византии. С распространением христианства Вселенная воспринималась византийцами как единая система мироздания, в которой земля, всегда обращенная к небу, занимала особое место. Только на землю снисшел Бог Сын — Христос и только люди познали «троичность во единстве Бога» — создателя всей Вселенной. На этой почве возникает сложная система символов, как бы объединяющая видимый мир с невидимым божественным миром. И архитектура, и строительство храмов, и украшения — мозаичные повествования на стенах этих храмов, и прикладное искусство, и парадные костюмы царей и придворных — все было основано на сложной системе символов, получившей такое поразительное и непревзойденное по неповторимой красоте воплощение в византийском искусстве. Всякая деталь, всякий камень, включенный в рисунок на этой детали, имели символический смысл. Этот смысл прежде всего относился к цвету — голубой цвет неба, зеленый — символ надежды, цветения земли и райских садов. Золотой цвет — символ божественной энергии, Святого Духа, чистоты и др. Золото было «предметом первой необходимости» в этом особом языке священных символов и в парадных одеждах византийских «базилевсов» и их придворных.

Понятие о реальной земной жизни, как о юдоли скорби и греха, а о человеческом теле, как об источнике греха, нашло свое отражение и во внешнем облике людей Византийской империи. Тело должно было быть закрытым. Античная обнаженность, выявляющие фигуру легкие ткани — все это воспринималось как соблазн, как порождение дьявола. Создается новый идеал красоты; прекрасным может быть только лицо, ибо человеческая душа, духовное начало, смотрит на мир глазами, и ими познается как добро, так и зло.

Однако новое учение не изменило природы людей, их естественных потребностей и желаний. Стремление к красоте не только не пропало, но расцвело с какой-то особенной силой. Люди, отрицавшие ценность видимого мира, восставшие против роскоши, были создателями такой красоты, такой ослепительной роскоши, с которыми не многое можно сравнить в мировом искусстве.

Мужской костюм. Характерная часть восточного костюма — штаны, закрывавшие полностью ноги,— вошла и в византийский быт. Это были разъемные штаны, представлявшие собой длинные чулки, которые привязывались к поясу. Сверху носили тунику с суживающимися к запястью рукавами. Качество ткани, длина плаща определяли социальное положение — основная часть населения Византийской империи носила тунику выше колен (ил. 123). Туника знатных доходила до середины икр. Верхней одеждой был плащ из шерстяных и полушерстяных тканей, скрепленный спереди завязками. Кроме плаща византийцы носили и римскую пенулу, которая имела несколько вариантов покроя. Византийская мужская обувь состояла из мягких сапог, подвязанных под коленом узким ремешком, и башмаков типа закрытых сандалий с переплетами почти до колен. Таков был основной византийский мужской костюм в начале существования империи. В широких слоях населения на протяжении всей истории Византии (330—1453 годы) он мало изменял-



116

116. *Император Юстиниан со свитой. До 547 г. Фрагмент мозаики. Равенна, храм Сан-Витале*

Костюм императора Юстиниана хотя и сохранил некоторую пластичность, свойственную древнеримским одеждам, но восточные влияния сказываются не только в массивности и пышности украшений, но и в новых элементах одежды. Узкая прямая туника императора — «парагадион» с узкими длинными рукавами уже не имеет драпировок. Ее пояс расположен на бедрах. Боковые разрезы и низ туники отделаны полосой сплошной цветной вышивки на золотом фоне. Такие же две полоски украшают нижнюю часть рукава. На ногах у императора узкие длинные пурпуровые штаны-чулки и такого же цвета мягкие короткие башмаки, вышитые жемчугом и драгоценными камнями. Пурпуровый палудаментум сделан не из шерстяной, как было в Риме, а из тяжелой шелковой ткани. На нем нашит парчовый квадрат таблион — знак высшей императорской власти. На голове невысокий, разлатой формы венец — «стемма». Костюм приближенных сходен с костюмом императора, но вышивка на оплечьях их парагадионов без драгоценных камней, и количество пурпура ограничено лишь квадратным таблионом, нашитым на белые шерстяные хламиды.

ся. Основные, хотя и медленные изменения костюма происходили в аристократических придворных кругах. Некоторые же формы существовали несколько столетий.

Уже в первые века существования Византийской империи роскошные шелковые ткани, часто украшенные рисунком из разноцветных шелков и металлических нитей, получают большое распространение и придают византийскому костюму аристократов несравненный блеск и великолепие, ставшие его характерными чертами на протяжении всей истории страны. Особенно роскошным был костюм императоров, в котором они появлялись перед народом. В таком костюме изображен император Юстиниан на мозаике в храме Сен-Витале в Равенне (548 г.). Пурпур палудаментума, фибула с подвесками из драгоценных камней, золотой венец, украшенный многоцветными камнями,— все должно было производить неизгладимое впечатление на подданных (ил. 116).

На приближенных императора костюм менее пышный, также состоящий из полудлинной туники и плаща с пурпуровым квадратом — «таблионом», являющимся знаком высокого общественного положения. Плечи и грудь туники украшены вышивкой; такое расположение вышивки стало традиционным в Византии и перешло на одежду простолюдина.

Постепенно знаком царского достоинства становится не только плащ, но и «лорум» — довольно узкий шарф из плотной парчовой ткани, украшенный золотыми чеканными пластинками и драгоценными камнями. Происхождение свое он ведет от древнеримского шарфа консулов, который они получали вместе с кольцом, когда назначались на консульство * (см. ил. 98).

В эпоху поздней Римской империи консульский шарф стали делать из парчи, а после того как в Византии была уничтожена эта должность (римский консул был выборный, а в Византии император назначал наместников), шарф как древний символ власти перешел в императорское одеяние.

Лорум надевали следующим образом: один конец опускали спереди (посередине) и на уровне груди, отвернув его под углом, перекидывали через плечо, на спину. На спине из лорума делали петлю, через нее продевали оставшийся свободный конец, пропускали его наперед и располагали по левой руке (ил. 118).

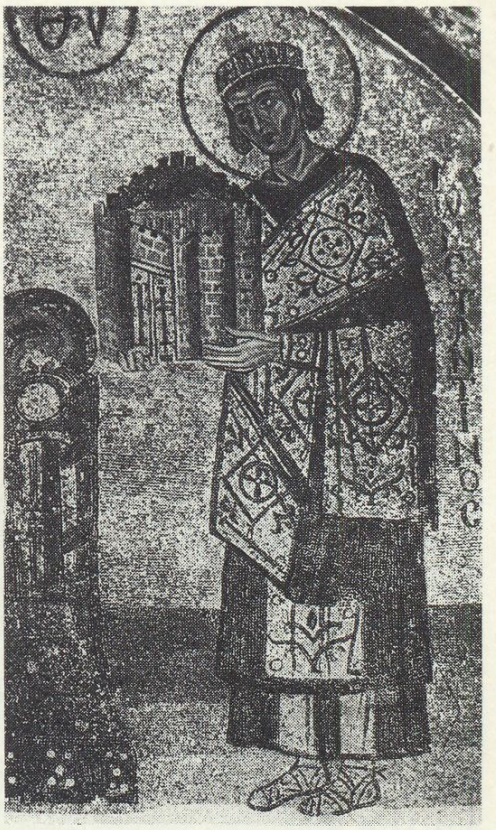
Производство плотных шелковых и особенно парчовых тканей развивается на протяжении столетий. С помощью таких тканей лучше всего можно было воплотить византийскую идею внешнего облика человека. Действительно, плотная, почти негнущаяся ткань с крупным рисунком при простом прямом покрое создавала как бы футляр. Это легко можно проследить на примере императорского костюма IX—XI веков (ил. 120, 121, 136).

Активные торговые и дипломатические отношения с Малой Азией и особенно с Персией приводят к тому, что восточные, главным образом персидские, влияния проникают в быт византийцев. Так, наряду с существующим парадным одеянием императора появляется совершенно новый вариант его костюма, возникший, безусловно, под персидским

* Консулы назначались правителями отдаленных окраин государства.



117



118

117. *Консул Магнус.*
Таблетка слоновой кости. 518 г.
Париж, Национальная библиотека

Костюм консула Магнуса имеет мало сходства с костюмом курульного магистрата (ил. 98), хотя по рангу их должностей они должны были быть подобными. Костюм Магнуса состоит из туники, парчовых далматики и лорума, заменившего контабулярий Римской империи. Подобие дополнительного маленького плаща покрывает колени консула и перекинуто через его левую руку. Сверх мягких пурпуровых башмаков надеты сандалии, что считалось недопустимым в Древнем Риме.

118. *Император Константин.*
Фрагмент мозаики. 2-я половина X в.
Константинополь, храм св. Софии

Император Константин в облачении, узаконенном придворным церемониалом в IX веке. Длинная туника с двумя продольными полосами спереди имела длинные рукава, узкие у запястья. Сверх туники — далматика с полукороткими широкими рукавами, украшенная вышивкой. Главной частью императорского одеяния теперь становится лорум — длинный широкий шарф из парчи, покрытый вышивкой из драгоценных камней и чеканных золотых пластинок. Рисунок вышивки обычно имел символический смысл, представляющий как бы христианский гимн прославления божественной власти. Стемма, украшенная крестом, все еще остается знаком царской власти. Обувь — пурпуровые чулки из мягкой кожи и сандалии.

влиянием. Характерной особенностью одежды византийских императоров, перешедшей к ним от Рима, было то, что она не имела застежки, была «накладной», надевалась через голову. Большинство же восточных одежд имели застежку или запахивались с полы на полу. И такая одежда типа персидского кафтана, то есть прямая, нешироkая, с узкими длинными рукавами и поясом, появляется в обиходе византийских императоров. В этой одежде изображен император Алексий Апоковка на миниатюре первой половины XIV века. На голове императора венец типа восточной тиары.

По древнеримскому обычаю, пурпуровые башмаки остаются знаком императорского достоинства. В Византии они были вышиты чеканными золотыми бляшками с эмалью и драгоценными камнями.

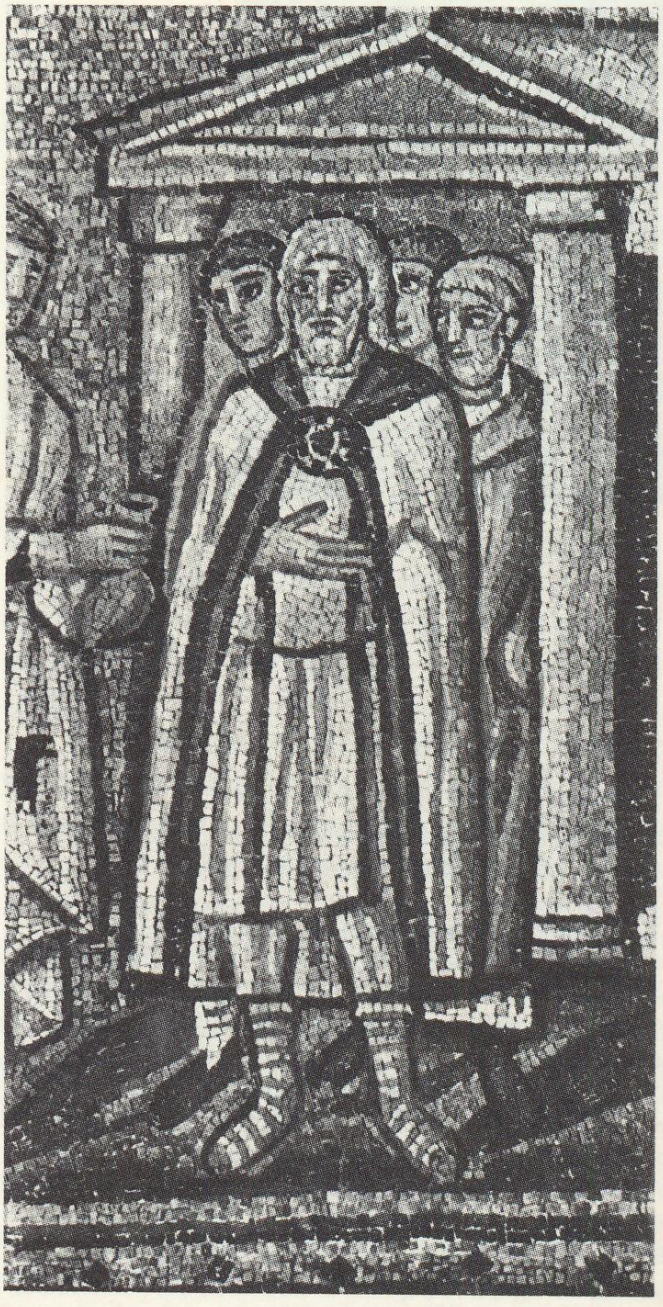
Скудость светского изобразительного материала не дает нам полной картины костюма широких слоев населения. Однако на миниатюрах X—XI веков встречаются немногочисленные изображения участников сцен из жизни святых в интересных и новых для нас костюмах. Может быть, это даже не жители столицы, но, вероятнее всего, подданные и обитатели Византийской империи.

Так, пожилой человек с бородой, в кафтане с асимметричной застежкой и в остроконечной шапке — невиданный тип среди стереотипных изображений святых (ил. 126). Его костюм настолько жизненный и реальный, что не вызывает сомнения в подлинности прототипа. Меховой околыш шапки и обувь позволяют предполагать, что это один из представителей западных славянских племен, обитавших на территории Византии.

119. *Фрагмент мозаики «Жизнь Христа». Равенна, храм Сан-Витале*

Костюм жителя Византийской империи. Длинная туника, ниже колен более короткий кафтан, полосатые сапожки и плащ из плотной ткани с откидным капюшоном. Большая круглая пряжка скрепляет края плаща на груди.

119



120. *Коронация императора Уильяма.*
Мозаика.
Сицилия. Монреале, собор

Костюмы византийских императоров. На протяжении полутора столетий костюм византийского императора в основных частях не изменился и был распространен в некоторых европейских государствах. Но его формы стали суше, далматика из очень плотной, тяжелой парчи — более узкой.

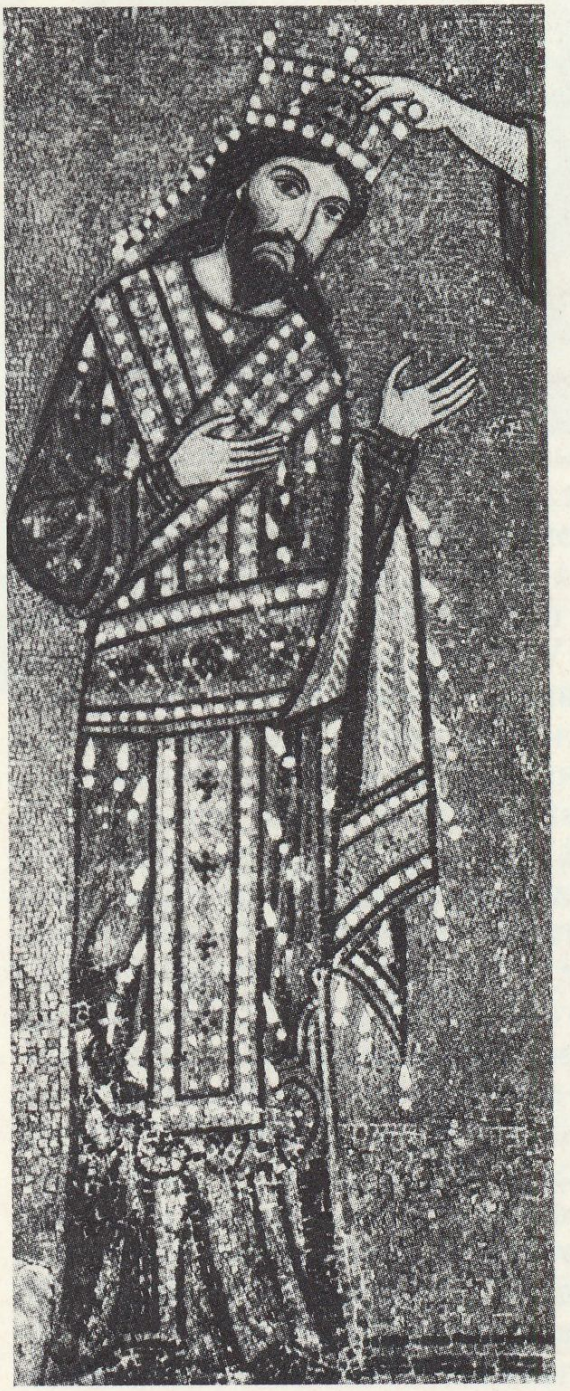
120



121. *Христос коронует короля Рожера II.*
Ок. 1143 г.
Мозаика Нарфика Марторапы в Палермо.

Лорум из парчи на плотной, почти не гнущейся подкладке уже нельзя было перекидывать через левую руку, как это было установлено обычаем. Поэтому к его концу пришивали кусок другой шелковой ткани — «форакион», который и спускали с левой руки.

121



Ткани, которые использовались для костюмов основного населения — шерстяные, полушерстяные, льняные,— одноцветные и с набивным рисунком; в одежде зажиточных слоев горожан бытовали и полушелковые материи.

Сословный характер государства требовал ясных разграничений и во внешнем облике подданных. В Византии неоднократно запрещалось носить одежду из шелковых пурпуровых тканей с золотом. Только узкой группе привилегированных лиц разрешалось носить подобную одежду (ил. 124, 129, 131).

Костюм воинов. Доспехи и костюм воинов в Византийской империи в основном были сделаны по римскому образцу (ил. 125).

Женский костюм. Женская одежда — длинная, прямого покроя, из плотных тканей — тщательно скрывала тело.

Первые два столетия в Византии еще сохраняются римско-эллинистические формы костюма. Но начиная с IV—V веков появляется все больше прямых одежд из плотных тканей, и легкая палла поздней Римской империи заменяется покрывалом, окутывающим всю фигуру (ил. 122, 130). В это же время в аристократической среде распространяется далматика, впервые появившаяся в Риме в III веке. Но византийская далматика из блестящей парчи с диагонально обрезанным подолом, вышитая драгоценными камнями в сочетании с мягкой атласной туникой и тонкой вуалью, была произведением высокого художественного вкуса. Однако в этих блестящих костюмах характерные особенности византийского решения внешнего облика женщины только намечены. Его вопло-



122

122. *Императрица Феодора и её свита. Фрагмент мозаики. 1-я половина VI в. Равенна, храм Сан-Витале*

Феодора — жена императора Юстиниана I — славилась своей красотой, но не это послужило поводом к созданию великолепных мозаик в храме Сан-Витале в Равенне с изображением Феодоры со свитой. Феодора поддерживала Юстиниана во всех начинаниях, способных прославить императора. Большое участие принимала она в его обширных строительных замыслах,





особенно в постройке христианских храмов, в том числе и храма св. Софии в Константинополе. Поэтому художники и поместили ее на мозаике в Сан-Витале и окружили ее голову «нимбом» — обязательным знаком святости, так высоко ценили ее деятельность близкие к Юстиниану люди.

Торжественное императорское одеяние Феодоры — белая шелковая стола, украшенная понизу и боковым разрезам цветной вышивкой. Большая пурпуровая мантия имеет широкую кайму понизу — на ней вытканы или вышиты изображения данников покоренных стран с дарами — и узкую орнаментальную полоску по боковым сторонам.

Плечи и грудь украшает круглая «диадима» (с середины VI в. становится символом царской власти) из драгоценных камней с небольшими жемчужными подвесками, с двухъярусного венца спускаются по бокам нити крупных жемчужин.

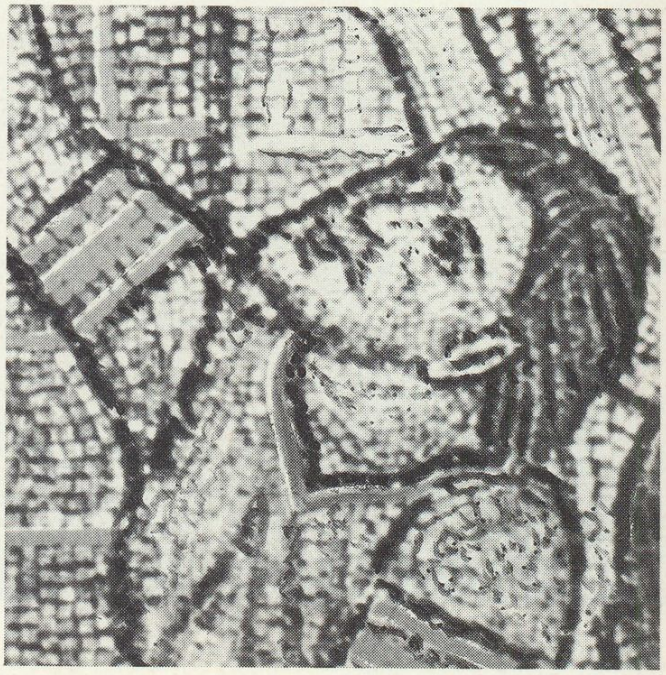
Придворные из свиты Феодоры одеты в столы плотных шелковых, затканных цветными узорами и золотом, тканей. Рукава длинные, внизу узкие, на талии пояс, один конец его спускается спереди. Пластичная римская палла заменена накидкой из плотной узорной ткани типа пенулы (надеваемой через голову), полностью нивелирующей формы фигуры. Пышные прически придворных женщин спереди украшены повязками с драгоценными камнями.

щение мы находим в прославленной мозаике храма Сан-Витале в Равенне, где изображена императрица Феодора со свитой (548 год). Костюм императрицы (ил. 12) подобен одеянию императора, но еще более роскошный: пурпуровая мантия, венец, обилие драгоценностей. Одежда же женщин-придворных полностью скрывает тело; сверх столы с длинными узкими рукавами надета пенула, превращенная теперь в богатое одеяние из парчи. Как и многие виды византийского костюма, пенула бытовала долго. С ее помощью создавали различные цветовые сочетания: пенулу из ткани с рисунком носили с одноцветной столой, или, наоборот, пестротканую столу надевали с одноцветной пенулой.

На протяжении времени изменяется и далматика. В X веке она становится довольно узкой, длинной, из плотной парчи, с длинными, сильно расширенными книзу рукавами (ил. 127). Носить такую далматику имели право только императрицы. Полностью скрывая фигуру, она превращает женщину в роскошно убранный цилиндр, формально выполняя главное требование церковной традиции. Этому же костюму соответствовала и прическа из искусственных волос, подобная сложному головном убору.

Интересные виды одежд византийских девушек-аристократок находим мы среди церковных изображений мучениц. Мученицы-девы трактовались византийской церковью как «невесты» Христа и поэтому, независимо от их действительного социального положения, их всегда изображали в самых великолепных одеждах, доступных в реальной жизни лишь богатым аристократкам.

123. *Постройка Вавилонской башни. Рабочие. Фрагмент мозаики.*
Венеция, собор св. Марка



Фрагмент мозаики «Строительство Вавилонской башни» знакомит нас с костюмами людей различного социального происхождения. Простые туники без рукавов и сандалии, надетые на босые ноги,— такова одежда каменщиков. Смотритель работ, ответственный за качество кладки камней и не занятый сам тяжелой физической работой, одет в добротную тунику до колен с узкими рукавами. Они украшены цветными запястьями и такими же нашивками несколько ниже плеча. Узкие, облегающие ноги штаны с продольной вышивкой спереди заправлены в мягкие чулки из тонкой кожи, сверх которых византийцы носили сандалии. Туника мальчика, наблюдающего работу из обрамленного аркой проема в стене, имеет спереди цветную полосу — вариант римского клави — и кайму из той же ткани понизу.



123

Красочные, утонченные по сочетаниям цветов, очень интересные по форме и покрою, изысканные по пропорциям и ритму костюмы на мученицах, изображенных на мозаике в церкви св. Аполлинария Нового в Равенне.

Значительно видоизмененные, иные по пропорциям костюмы мы видим на скульптурах мучениц в церкви Санта Мария делла Валле в Чивидале (середина VIII века). (Ил. 128).

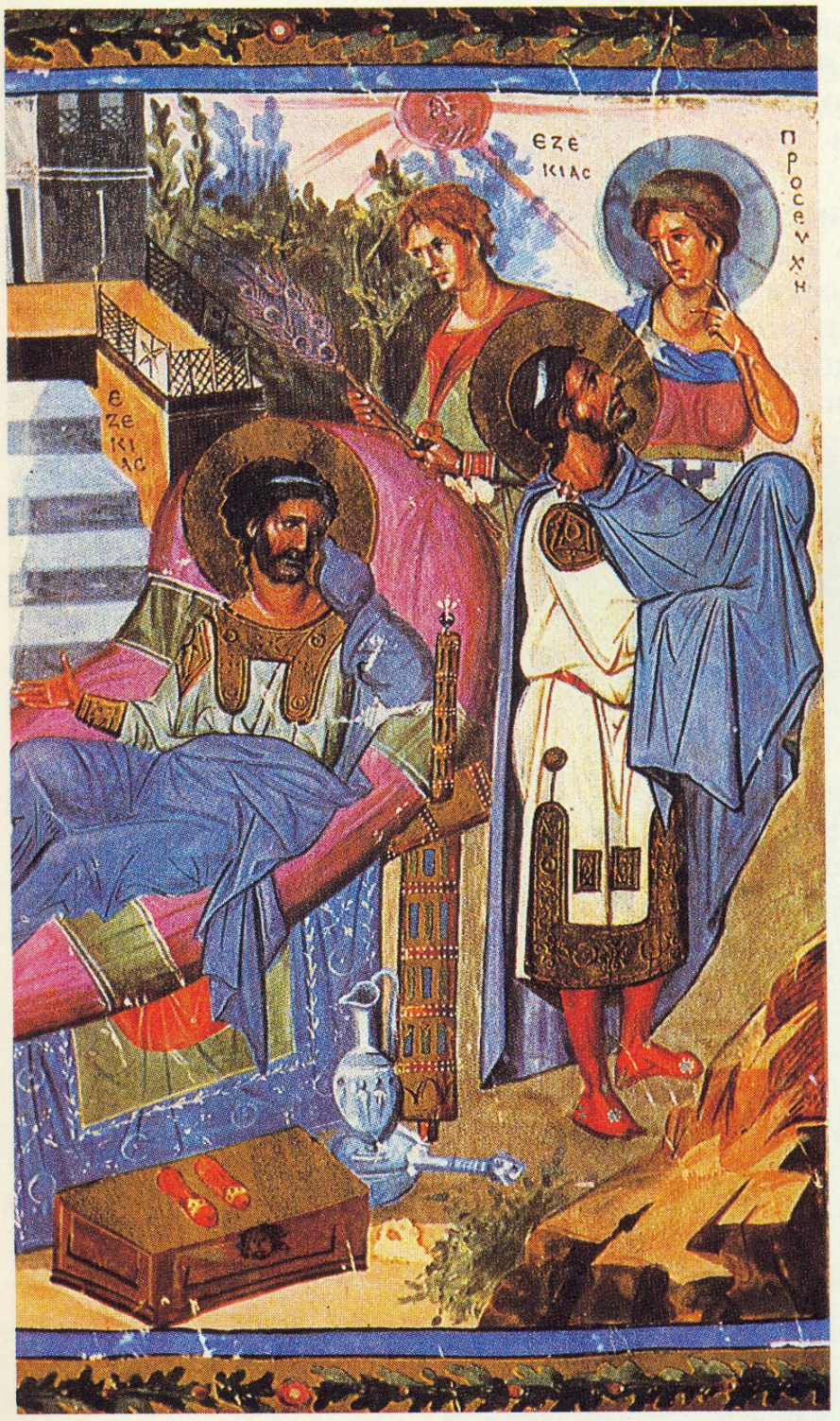
Изображение более позднего костюма девушек-аристократок встречается и на миниатюрах. Так на миниатюре из манускрипта «Слава и Власть» две девушки подносят всаднику венец и воинский шлем. Обе они изображены в движении, и поэтому хорошо видны пластические свойства тканей их одежды — плотных, но мягких. На девушках одинаковые узкие прямые туники с длинными узкими рукавами, а сверху не далматики, а одежда без рукавов, состоящая из свободного лифа и узкой короткой туники. Дополняют их костюм не покрывало или вуаль, а узкие шарфы. У левой шарф спускается с левого плеча, у правой — с правого (ил. 132). В этих костюмах виден уже значительный отход от византийского традиционного идеала женского облика.

Еще более чуждый традиционному женский облик появляется в XIII веке, в изображении танцующей Саломеи (ил. 137). Но Саломея не святая дева, а грешница и даже преступница: как гласит легенда, за свой чувственный восточный танец она потребовала голову невинного Иоанна Крестителя. Может быть поэтому художник и изобразил ее в таком великолепном красно-пур-

124. *Исцеление больного пророком Иезекилем. Миниатюра. Начало X в. Париж, Национальная библиотека*

Ложе больного, ковер, покрывающий его, подставка у постели и домашняя обувь на ней (очень сходная с современной), переносная жаровня с кувшином — интересные и редкие подробности быта византийцев. Одежда больного и одежда





124

молящегося однотипны — белые богато украшенные туники ниже колен, сходные по расположению декора с императорским парагадионом,— признак того, что люди эти принадлежат к богатой аристократической верхушке византийского общества, хотя миниатюра является всего лишь иллюстрацией к Библии.

пуровом платье из мягкой ткани, обрисовывающей все движения ее молодого тела в танце. С подобной одеждой мы встретимся в следующей главе.

По немногим сохранившимся миниатюрам можно судить об одежде горожанок различного достатка. Обычай ходить с покрытой головой для замужних и вдовых женщин существовал в Византии издавна. Оставлять открытыми волосы имели право только девушки. Им же разрешалось носить и короткую верхнюю тунику (ил. 135). Эти туники (вариант далматик) отделывали вышитым оплечьем и каймой понизу. В известных кругах бытовала и легкая одежда из довольно мягких тканей с короткими рукавами — так, во всяком случае, изобразил художник XIV века танцующую на свадебном шествии деву (ил. 133). Но совсем необычный женский костюм, идущий вразрез с установившимися и исторически правильными представлениями, нарисовал византийский художник, одев в него самаритянку, беседующую с Христом. Образ жизни самаритянки дал повод художнику изобразить женщину легкомысленного поведения: кокетливая прическа, большое декольте, короткие рукава и туника с облегающим высоким лифом — все полно жизненной правды и создано для того, чтобы привлекать. Здесь художник приоткрыл нам ту сторону Византийской жизни, которая не вошла в изобразительное искусство Византии (ил. 138).

Женскую обувь — мягкие башмаки из кожи — чаще всего делали белого, красного и желтого цветов. Обувь аристократок была из шелка и парчи, украшенная вышивкой, драгоценными камнями и жемчугом.



125

125. *Федор Стратилат.*
Фрагмент миниатюры Панталеона из Миенелогии Василия II.
Ок. 986 г.
Рим, библиотека Ватикана

Доспехи византийских воинов были заимствованы у римлян. Основой панциря служила толстая кожа, на которую крепили металлические бляшки. Воинский плащ — трабея или сагум — был неотъемлемой частью костюма. Военачальники носили красный или пурпуровый плащ.

126. *Сцена из жизни апостолов Филиппа и Иакова Младшего.*

Начало XIII в. Фрагмент.
Венеция, стенная мозаика собора Сан Марко

Костюм восточного жителя Византийской империи. Своеобразная верхняя одежда, напоминающая кафтан, остроконечная шапка с меховым околышем и туфли с обмотками. Общий характер этого костюма дает возможность предположить, что это славянин или житель Причерноморья.

126



Украшения. Ювелирное искусство Византии — это большая область декоративного искусства (ил. 134). Особенно прославились византийские эмали в сочетании с золотом, тонкой филигранью и чеканкой. Диадемы, серьги, шейные украшения, браслеты, кольца, пряжки, застежки — все отличается единством стиля и высоким художественным мастерством. Влияние византийского ювелирного искусства и костюма больше всего было ощутимо в Древней Руси.



127

127. *Императрица Ирина. Фрагмент мозаики. XII в. Константинополь, храм св. Софии*

Созданная византийцами система изображения видимого мира в искусстве не исключает возможности своеобразной передачи портретного сходства исторических лиц. На фрагменте мозаики — императрица Ирина. Пурпуровое одеяние блещет золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и только тонкое молодое лицо и руки остаются живыми в этом непрерывном сиянии, почти полностью поглотившем человека. Однако лицо настолько привлекательно и пышные русые волосы так красиво его обрамляют, спускаясь двумя длинными локонами на грудь, что невольно облик хрупкой молодой женщины, с трудом переносящей тяжкое бремя своего сана, затмевает даже дерзновенный, победный блеск ее костюма.

Костюм византийской императрицы, подобно костюму императора, также состоял из туники, длинной далматики и лорума. Но далматику императрица носила с поясом, под который подкладывали конец лорума. Женский лорум надевался иным способом, чем мужской, и, возможно, был просто прикреплен (спереди и на спине) к большому круглому воротнику, называвшемуся «диадима». Диадима относилась к царским регалиям. Рукава далматики императрицы сильно расширялись книзу, начиная от вышитого оплечья. Плотная жесткая ткань, форма рукавов — все превращало фигуру в почти правильный цилиндр. На голове императрицы венец-стема — знак императорского сана.

128. *Святые мученицы.*
Статуи на стене церкви Санта Мария в Чивидале дель Фриуле. До 774 г.

Костюм византийских аристократок представлен здесь в типичных для раннего периода вариантах. Девичий костюм первой (слева) мученицы состоит из мягкой шелковой туники, заложенной равномерными складками спереди. Эти складки образовались от двух вставок, вшитых в разрезанную ткань переда. Внизу складки укреплены и закончены плотной парчовой полосой, вышитой драгоценными камнями и тонко чеканными пластинками. Сверх туники надета парчовая далматика, низ которой обрезан справа налево под углом. Так же, но под меньшим углом, обрезан низ сильно расширенных рукавов далматики. Края далматики и рукавов обшиты полосой парчи без рисунка, но вышитой драгоценными камнями и жемчугом. С левого плеча спускается небольшое покрывало, через которое левой рукой девушка поддерживает круглый предмет — символ ее мученического венца. На пышную прическу надет венец, с него спускается легкая прозрачная вуаль.

Длинная далматика из тяжелой, но мягкой ткани, круглое плоское ожерелье и отсутствие покрывала отличают костюм второй мученицы. Ни украшений, ни вышивок не имеет третья из них. На ней костюм почтенной матроны, может быть, даже вдовы. Сверх туники надето большое круглое, подобное римской пенуле, покрывало — мофорий.

128





129

129. *Исав отстреливает птиц.*
Фрагмент мозаики.
Сицилия, Монреале, собор

Старшинство в роде у большинства народов издревле основывалось на первородстве сына. С этим древним установлением связана и известная библейская история двух братьев-близнецов Исава и Иакова. Исав, человек примитивный, не умеющий управлять своими желаниями, из-за усталости и голода уступил свое первородство брату за кусок хлеба и похлебку. Мозаика в храме иллюстрирует эту историю, имеющую определенный нравственный смысл для того времени.

Взятый нами фрагмент относится к заключительному драматическому эпизоду истории братьев-близнецов и их отца Исаака. Исав, по просьбе отца, занят отстрелом птиц для приготовления его любимого кушанья. Как сын ветхозаветного патриарха, Исав изображен в богатом костюме. На нем светло-пурпуровая туника с цветным вышитым оплечьем, такими же клави и каймой понизу. Туника подпоясана двумя поясами, и между ними сделан большой напуск для удобства во время охоты. Обычные византийские штаны заправлены в холщовые чулки. Обувь — короткие кожаные башмаки с узкими ремнями. Они оплетают ноги и этим поддерживают чулки.



130

130. *Положение во гроб. Три Марии у подножья креста.*

Мозаика. Середина XI в.
о. Хиос, церковь Неа Мони

Традиционный костюм женщин из народа в ранний период Византийской империи. Туника с поясом и покрывало мофорий всегда спускались с головы на плечи и окутывали всю фигуру. Мофорий часто отделывали бахромой по его узким сторонам.
В византийском и русском искусстве в таком костюме всегда изображали святых.

131. *Перенесение мощей апостола Марка. Шествие горожан.*
Мозаика. Фрагмент.
Венеция, собор св. Марка





Всякое событие, связанное с жизнью апостола Марка — покровителя Венеции, было большим праздником в жизни этой республики в эпоху средневековья. Особенно большое значение имел день перенесения тела апостола Марка в Венецию. На это торжество собрались все жители Венеции, и оно было увековечено созданием мозаики в соборе св. Марка в XI веке. Все обсуждают совершающееся событие. А обсуждать было что: останки покровителя Венеции нужно было привезти с территории, принадлежавшей маврам. Сохранилось несколько легенд, повествующих о хитрости и изворотливости венецианцев, сумевших осуществить эту операцию. По случаю торжественной церемонии венецианцы оделись в лучшие одежды, особенно тщательно нарядились женщины. Длинные мягкие столы, пурпуровые плащи, а у первой (правой) — даже на горностае. Дорогие повязки украшают их головы, у одной женщины на переднем плане — венец. Интересна и одежда детей: девушки в белом платье с длинными, свисающими от локтя рукавами и девочки-подростка в белой тунике, сверх которой надета безрукавная свободная одежда значительно короче туники. Она очень похожа на русский сарафан и испанскую женскую безрукавную одежду более позднего времени. Такие одежды безусловно возникли под влиянием Востока.

Костюмы группы благообразных мужчин, помещенных в соседней арке, традиционны. Необычна только обувь — открытые туфли с перепонкой у щиколотки.



131



132

132. *Символическое изображение короля-рыцаря, Славы и Власти.*
Шелковая ткань. X в.
Бамберг, ризница собора

Костюмы девушек, подносящих молодому всаднику на выбор царский венец (власть) или воинский шлем (славу), представляют собой поздний вариант классической двухчастной одежды, перешедшей в Византию из Рима. Но в этом варианте сказывается уже новое направление в развитии костюма. Туники хотя и из мягкой ткани, но уже узкие, и вместо двух полос — клави, украшавших римские одежды,— одна, вышитая золотом и камнями, расположенная по центру переда. Такой же полосой отделаны низ туники и ее узкие длинные рукава. Далматика превратилась в безрукавную одежду со свободным лифом (его боковые стороны не сшиты) и узкой короткой юбкой. Широкий пояс из парчи или металлических пластинок скреплен на правом боку круглой пряжкой. Из-под нее спускаются две небольшие подвески, имитирующие концы пояса. Покрывало заменено шарфом. Его узкие концы украшены полосой вышивки. Простая девичья коса сменила пышную прическу с локонами. Венцы получили строгую цилиндрическую форму.

133. *Свадебная сцена. Танцующая девушка.*
Фрагмент миниатюры из кинегетики Оппиана. 1-я половина XI в.
Венеция, библиотека Марчиана

Костюм девушки, танцующей на свадебном шествии. В нем сохранились отзвуки древнегреческой одежды — мягкие ткани, свободная туника, открывающая большую часть рук, легкое прозрачное покрывало.



133

135. *Христос среди мудрых и неразумных дев. Фрагмент миниатюры из Евангелия. Париж, Национальная библиотека*

Костюм девушки. Сверх длинной широкой туники (возможно, без рукавов или с короткими рукавами) надета светлая одежда до колен. Плечи, грудь и верхняя часть рукавов украшены фигурной кокеткой из другой ткани. Полосой из такой же ткани закончен низ одежды.

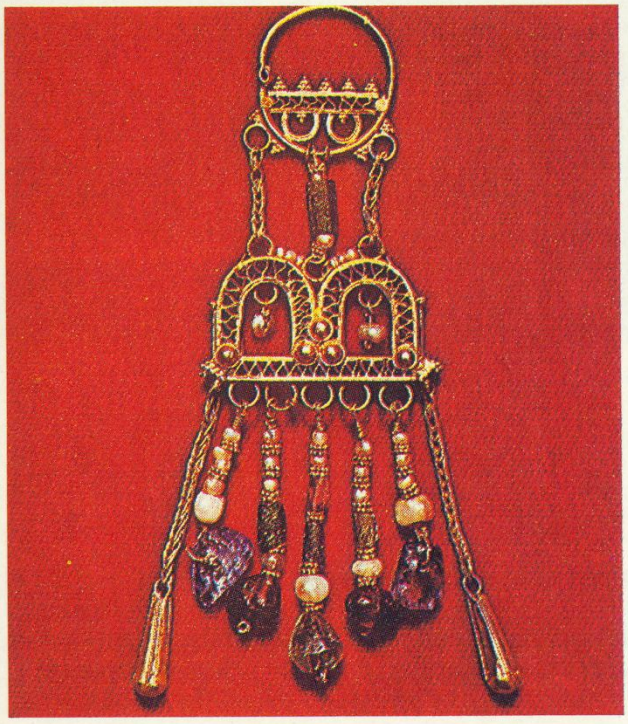
135



134. *Серьга из золота, жемчуга и других камней. Стамбул, Археологический музей*

Филигрань в сочетании с камнями натуральной формы и с жемчугом характерна для ювелирного искусства Византии.

134



136. *Император Никифор Ботаниат с приближенными.*

Миниатюра. 1078—1081.
Париж, Национальная библиотека

Набеги различных диких племен, войны с их многочисленными войсками и особенно разорение Константинополя крестоносцами в 1204 году лишили Византию ее могущества и богатства. Изображение императора относится к периоду угасания Византийской империи. Одеяние его еще сохраняет цилиндрический силуэт, но отличается большой скромностью отделки. Светлая треугольная вставка отделана гладкой парчовой лентой с нашитыми на нее редко посаженными цветными камнями в оправе. Низ одеяния закончен парчовой каймой с рисунком и вышивкой жемчугом.



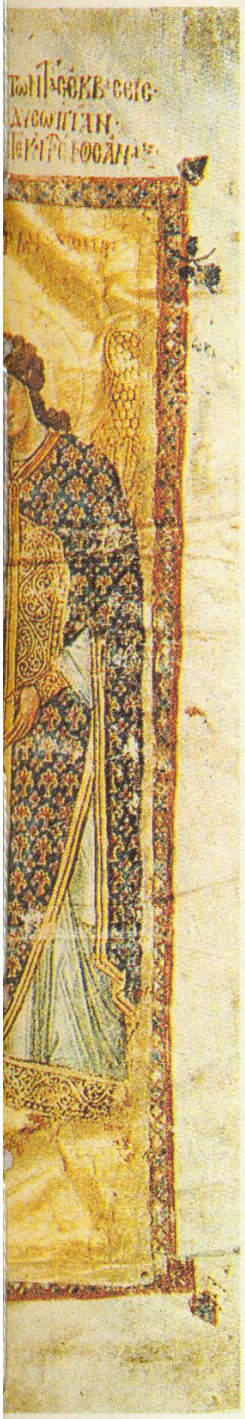
136

137. *Танец Саломеи.*

Фрагмент мозаики.
Венеция, собор св. Марка

Коварными убийствами, мучениями, пытками, предательствами и обманами, постоянной борьбой за власть пестрят страницы истории Византии на всем протяжении ее существования. В особенно тяжкий период X—XIII веков возникает в искусстве интерес к теме «Усекновение главы Иоанна Предтечи». И танцующая Саломея с головой Иоанна Крестителя на блюде была тогда острой современной темой. Сколько таких матерей — Иродиад с помощью своих дочерей или сами предавали мучениям и отсекали головы людям, обличавшим их разврат, властолюбие и жестокость.

Легкой танцующей походкой приближается Саломея к пиршественному столу Ирода. Страшная ноша не смущает ее. Она сознает





137

обольстительность своей красоты и наряда — красное шелковое платье, усыпанное золотыми звездами, облегает стройные формы ее юного тела. Длинный разрез вдоль правой ноги обшит полосой белого меха или страусовых перьев, так же отделаны и откидные части рукавов. Узкий венец с драгоценными камнями — девичья повязка, символ чистоты,— надет на светлые, полураспущенные волосы Саломеи.



138

138. *Беседа Христа с самаритянкой. Фрагмент миниатюры из Евангелия. Конец XIII в. Париж, Национальная библиотека*

Прическа из пышных волос, декольтированная туника с короткими рукавами, украшенная каймой с подвесками и вышивкой (или жемчугом), нижняя туника выше щиколотки — так художник изобразил легкомысленную самаритянку, беседующую с Христом.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ





Медленная агония античного рабовладельческого общества закончилась в 476 году, когда войска варваров завладели Римом и перестала существовать когда-то могучая, не имевшая соперников Римская империя.

Началась новая эпоха в истории Европы. Новые народы и племена заселили европейскую территорию бывшей Римской империи и захватили земли за ее северо-восточными границами. В непрерывных войнах, стычках, набегах, переделах и завоеваниях формировались новые, пока еще неустойчивые государства. В этой борьбе были разрушены и исчезли многие античные города и поселения с их великолепными памятниками искусства, а те, что уцелели, перестали играть былую роль административных, торговых и культурных центров. Основным ядром жизни теперь становится поместье феодала, способного защитить своих поселян от внешнего врага.

Упадок городов и городской культуры приводит к тому, что ремесло, торговля перестают кормить горожан, и они также спешат обзавестись клочками земли, чтобы как-то существовать. Отношение каждого жителя к земле определяло его социальное положение уже в ранний период существования феодального общества и создало четкое деление населения на сословия, а также строгое их соподчинение в соответствии с правами на землю.

Сословный характер европейского феодального общества, разобщенность отдельных феодалов — натуральное хозяйство удовлетворяло все неприхотливые потребности жителей — приводит к замедленным темпам жизни и развития культуры. Жестокие последствия междоусобных войн сменяются периодами относи-

139. Вивьен, *аббат Сен Мартен де Тур с монахами подносит Библию Карлу Лысому.*
Миниатюра. 850.
Париж, Национальная библиотека

Мужская одежда франков изображена на миниатюре в нескольких вариантах. Король Карл Лысый представлен в полном королевском одеянии, заимствованном у римлян, но значительно упрощенном. На нем длинная пурпуровая туника с узкими

тельного благополучия, особенно у крестьян, перемежающимися, однако, взрывами отчаяния — крестьянскими волнениями. Это порождает характерный для средневековья страх перед всякой новизной, подсознательное стремление сохранить все без перемен.

В такой обстановке складывались новый быт и костюм. Основными источниками формирования костюма были одежды варваров и христиан эпохи поздней Римской империи, бытовавшие среди исконного населения Италии и Галлии.

Хотя племена и народы, заселившие Европу, были различны по своему этническому составу, их костюм имел ряд общих характерных особенностей: прежде всего в его основе лежал крой и стремление воспроизвести в одежде формы тела, а не драпировка, существовавшая в античном мире. Первоначальный покрой одежды варваров был близок к древнеперсидскому, и именно он лег в основу дальнейшего развития европейского костюма.

Мужской костюм состоял из штанов различной длины — древние римляне называли их «брэ», довольно короткой рубашки-туники и небольшого плаща-сагума из шерстяной ткани или меха, кожаной обуви, типа постол, или мягких башмаков. Одежда из довольно грубых домотканых материй, шерстяных, льняных и полушерстяных на пеньковой основе, по-видимому, была орнаментирована вышивкой, однако об этом имеются лишь отрывочные сведения. Под влиянием римского костюма у европейцев появились длинные туники и далматика, неизвестные варварам. Они сделались знаком привилегированного положения.

длинными рукавами и большой золотистый плащ — среднее между греческой хламидой и римским палудаментумом,— обшитый по краям и вороту узкой светло-пурпуровой каймой. Плащ на плече завязан двумя завязками. На голове корона элементарной формы — золотой обруч с драгоценными камнями, к которому прикреплены две перекрещивающиеся полосы, образующие сферическую форму. Поперечная полоса фигурная, и от нее спускаются над ушами с каждой стороны по завитку. На ногах пурпуровые башмаки. Двое придворных — приближенных короля, стоящие по обе стороны его трона, одеты в костюмы франков — брэ ниже колен, прямые верхние рубашки шенс (с узкими рукавами). Узкие цветные пояса повязаны чуть ниже талии. В верхней части рукавов — немного ниже плеч — небольшая вышивка. На придворных надеты плащи — «сэ». Своеобразие стрижки их волос еще больше подчеркивается узкой повязкой, соединенной сзади двумя ленточками со спускающимися концами. Но самой приметной и неповторимой деталью является обувь франков — это чулки из ткани или тонкой кожи, оставляющие голыми пальцы и часть стопы. Сверху чулки перевиты узкими ремнями, завязанными под коленами. Вторые подвязки — выше колена поддерживают брэ. Почти все духовенство, сопровождающее аббата Мартен де Тур, изображено в католическом служебном облачении, в его самом раннем варианте. Наиболее ясно видны облачения на двух нижних фигурах с правой стороны: сверх длинных цветных туник (ряс) — белые с двумя пурпуровыми полосами «альбы», едва закрывающие колени. Верхние облачения из цветных тканей сохранили почти полностью форму древнеримской пенулы с неизбежным для пастыря капюшоном, схематично изображенным на миниатюре.



140

140. *Библейский царь Давид.*
Миниатюра из Псалтыря Ауреум. IX в.
Швейцария, Сан Галле

Царь Давид изображен в бытовом костюме франков. В данном случае корона является лишь символом его власти. Королевский шенс отделан понизу и на боковых разрезах цветной полосой с вышивкой. Узкие разъемные штаны-чулки — шоссы — заправлены в своеобразные нарядные пестрые носки, наверху законченные полоской орнамента и небольшим раструбом с фестонами и узором на них. Короткие — до щиколоток — мягкие башмаки. Пять маленьких прямоугольников, расположенных посередине, возможно, изображают застежку. Верхняя одежда — плащ-манто, застегнутое на правом плече пряжкой.

141. *Житие святой Радегонды.*
Фрагмент миниатюры. Конец XI в.
Пуатье, библиотека

На протяжении X и XI веков мужская одежда изменяется медленно. Иным становится ее силуэт. Шенс от талии значительно расширяют в боках, талию подчеркивают плотно повязанным поясом. Манто остается без изменений. На памятниках искусства этого времени мы уже не встретим изображения своеобразной обуви франков. Мягкие сапоги — бот, изображенные на данной миниатюре, стали основной мужской обувью. Высота их голенищ варьировалась в зависимости от назначения обуви и вкуса ее владельца. Женский костюм на этой миниатюре состоит из шенса с каймой понизу и более короткой далматики, низ которой обрезан по диагонали и слегка задрапирован на левом боку. Легкое небольшое покрывало обвивает голову и спускается с левой стороны. Обувь — открытые мягкие остроносые туфли с переплетами из ремней.

141



Эти одежды могли носить знатные люди. Поэтому торжественное одеяние королей было обязательно длинным (ил. 139).

Более полные сведения о костюме относятся уже к VIII—IX векам, когда возникли первые попытки объединения небольших феодальных государств. Наиболее крупным и устойчивым из них было королевство франков. Высшего расцвета оно достигло при Карле Великом (конец VIII века) и его наследниках — Каролингах (IX век). В это время возобновляется почти прервавшееся общение между Западной Европой и Византией, и в королевство франков поступают византийские товары — главным образом ткани для торжественных одежд. Ткани местного производства, окрашенные растительными красителями — мареной, шафраном, орешником и др.,— были распространены даже при дворе Карла Великого.

Европейский костюм этого времени мало чем отличался от одежды варваров. Рубашка-«шенс» — выше колен, все те же брэ до середины икр и плащ, называвшийся теперь «манто». Отличительной особенностью костюма франков была обувь. Вместо башмаков с мягкой подошвой они носили полотняные или из мягкой кожи чулки, перетянутые сверху кожаными ремнями, оставляя открытыми пальцы (ил. 139). Носить закрытую обувь в эпоху Каролингов имели право, по-видимому, лишь король и члены его рода (ил. 140).

Более нарядной и богатой, сохранившей заметные черты римско-византийского костюма, была одежда итальянцев. В некоторых южных районах Италии нашествие варваров не принесло больших разрушений, там сохранялись, и раньше, чем в других государствах Европы, стали развиваться ремесла, существовала и торговля с Византией и Востоком. Все это не могло не сказаться на характере костюма: в Италии больше, чем где-либо, были распространены парчовые, шелковые и тонкие шерстяные ткани, длинная одежда была привилегией не только владетельных особ, но и большинства пожилых людей.

Однако, несмотря на элементарность форм и относительную скудость тканей, декоративное решение европейского костюма V—IX веков отличается самобытностью и высоким уровнем художественного мастерства. Это прежде всего относится к украшениям из металла (золота, бронзы), органически входившим в общую композицию костюма. Рисунок разнообразно переплетающихся лент, перевитых шнурами, геометрических узоров с условными изображениями животных, выполненный из золота или бронзы с крупными альмандинами и гранатами, создавал узоры необыкновенной красоты и яркости. Этот так называемый «звериный стиль» с его своеобразной условной трактовкой материала был создан потомками варваров, покоривших Европу. В нем сказалось новое ви́дение мира, иное отношение к природе. Из этого стиля и начало развиваться все европейское искусство средневековья, привлекающее своеобразной и колдовской силой.

В IX—X веках в Центральной Европе медленно и постепенно развивается ремесло, оживает торговля. Жизнь становится менее замкнутой, и у людей возникает стремление выйти за пределы действительности. Частые неурожаи, массовые эпидемии, междоусобные войны



142

142. *Брошь из золота с эмалью.*
VII в.
Мюнхен, Баварский национальный музей.

Застежка для торжественного королевского одеяния сделана средневековым ювелиром из золота в сочетании с серебром и яркими альмандинами (разновидность гранатов). Естественная форма камней разных оттенков скомпонована в отдельных геометрических формах так, что они составляют основные элементы в разработке общей композиции этого удивительного произведения ювелирного искусства VII века.

и связанное с ними разорение теперь рождают во многих людях мечту об «обетованной земле», полной довольства и благополучия. Так внутренние процессы жизни европейских народов подготавливают почву для крестовых походов.

В это же время развивается строительное искусство,— архитектура и формируется особый художественный стиль — романский, показавший творческую силу молодых народов. Характерные черты этого нового стиля — спокойные монументальные формы при четкой конструкции, сдержанное применение декора, тесно связанного с конструктивным замыслом,— мы находим не только в архитектуре, но и в костюме. Неразрывное стилистическое единство всех видов искусства — отличительная черта любой эпохи — характерно и для средневековья.

Развивающееся общение между европейскими странами и особенно завоевание Англии норманнским герцогом Вильгельмом I (1066 год) распространили влияние Франции как страны более культурной*. Войско Вильгельма I состояло не только из рыцарей Нормандии, но и из французов, выходцев из Фландрии, Бретани и даже Италии (ил. 147, 149). Все оставшиеся в живых сподвижники Вильгельма получили в Англии земли и образовали в английской земельной аристократии крепкий слой преданных слуг короля. Они ассимилировались, и в английский язык вошло много французских слов, в том числе многие названия одежд. Распространились в Англии и некоторые французские и итальянские формы одежды, особенно женские, но здесь они получили своеобразную трактовку (ил. 159).

В XII веке, после ряда крестовых походов, под впечатлением богатств и роскоши Византии, в обиход европейцев входит длинная одежда. Ее носят теперь и молодые люди, особенно дворяне.

Развивающееся ремесло увеличивает количество ткани, а главное — улучшает ее качество. Все больше появляется привозных материй. Европейцы уже не довольствуются шенсом, брэ и манто. Сверх шенса носят «блио» — полудлинную или длинную одежду с боковыми разрезами, сквозь которые виден шенс. Шенс и блио всегда делали разных цветов. На ноги надевают узкие длинные чулки-«шоссы», которыми прикрывают часть брэ. Шоссы тесемками привязывают к поясу. Верхней одеждой служил плащ различных размеров.

Примечательной особенностью обуви XII века были длинные носки-«пигаш», своей остроконечной формой нарушавшие спокойные линии костюма. Появление пигаш связывают с именем графа Анжуйского, желавшего скрыть уродливую форму стопы. Такая обувь была распространена не только во Франции, но и в других западноевропейских странах.

Горожане носили мягкие сапоги с очень короткими голенищами — «ботт», но в конце XII века и у них появляются длинные острые носки.

Головные уборы мужчин не имели жесткой основы, иногда их драпировали подобно восточному тюрбану. Самым распространенным был «куаф» — род капюшона, с удлиненным мысом сзади.

* В начале X века король Франции уступил одному из норманнских вождей — Фоллону — землю в устье реки Сены. Норманны приняли христианство и признали зависимость от королей Франции. Так образовалось герцогство «Нормандия».



143



144

143—144. *Золотая Готская застежка и две фибулы в виде буквы* S.
Эпоха Меровингов.
Италия. Чивидале, Музей искусств

Золотая готская застежка сложного причудливого рисунка с альмандинами и несколькими шумящими подвесками. Природная форма альмандинов дала возможность мастеру сочетать асимметрию разработки поверхности с почти полной симметрией общего построения двух половинок застежки.

Женский костюм в начале средневековья находился под большим влиянием церкви, поэтому в течение VIII—X веков шенс и покрывало для всех женщин, а для знатных еще и далматика (древнеримская одежда позднего периода), остаются основными (ил. 141). Однако уже в X веке появляется стремление подчеркнуть фигуру (ил. 153). Эта тенденция с течением времени становится доминирующей и определяет весь характер европейского женского костюма на многие столетия. Названия частей женской одежды соответствуют мужской. Прямая далматика в XI веке сменяется блио, которое в XII веке обновляется различными покроями (ил. 155). В это время европейцы еще не умели с помощью вытачек придавать одежде задуманную форму, но уже начали понимать, что разделение одежды на части дает возможность создать красивые и разнообразные фасоны. Прием, который, возможно, впервые был применен создателем женского костюма на рис. 155 — разделение лифа на две части,— получил широкое распространение в Европе. По этому принципу сделан «жип» (gipe) на статуе знатной дамы (королевы?) собора в Шартре (ил. 158) и на нормано-английской леди из Англии (ил. 159). Однако пластическое решение женского облика скульптур соборов Парижа и Шартра иное, чем на рисунках, изображающих нормано-английских леди. Тонкие плиссированные ткани многослойной одежды в сочетании с дробным волнообразным движением материи в окончании широких ниспадающих рукавов, геометрическим орнаментом широкого галуна, окаймляющего покрывало, и длинными упругими косами, перевитыми парчовой лентой, созда-



145

145. *Германский император Фридрих Барбаросса.*

Миниатюра. 1152—1190.
Рим, библиотека Ватикана

Фридрих Барбаросса — один из предводителей третьего крестового похода — изображен в императорском одеянии, но весьма скромном по виду. В его костюме полностью отсутствуют какие-либо украшения. Знаки царского достоинства — корона и держава с крестом. О его участии в крестовом походе говорят крест, нашитый спереди на мантии, и большой крест на длинном щите, помещенном сзади императора. Простота одеяния еще раз убеждает нас в том, что в эпоху раннего средневековья костюм развивался крайне медленно.



146

146. *Состязание менестрелей в честь прекрасных дам. (Манускрипт «Похвала женщинам»).*

Миниатюра.
Гейдельберг, библиотека Университета

Эта миниатюра из средневекового манускрипта является иллюстрацией культа Прекрасной Дамы. Для прославления женщины Генрих Мейссенский устроил состязание менестрелей. Шесть из девяти менестрелей в одеждах из полосатых тканей. Накладные шенсы под влиянием норманнских обычаев превратились в длинную одежду. На среднем музыканте, играющем на скрипке, сверх шенса надета верхняя одежда «пелиссон» на меху с расширенными книзу рукавами, как это бытовало в XII веке. На Генрихе — блио без рукавов с горностаевой пелериной. На голове — шапка с горностаевым околышем.

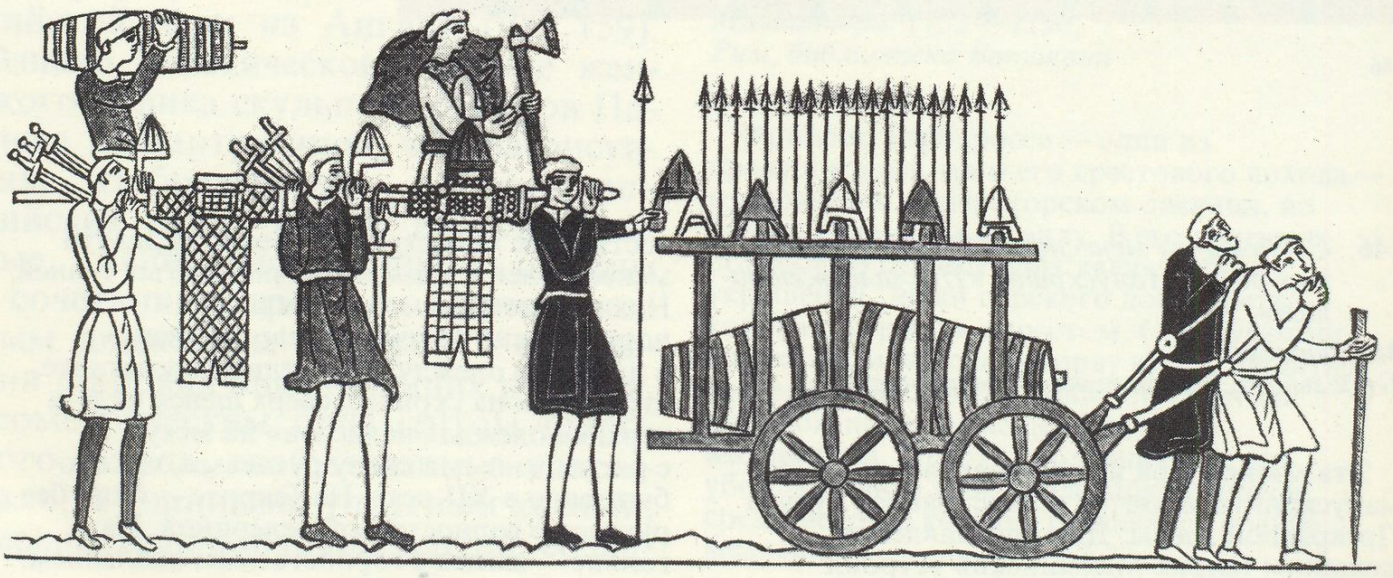
ют такое богатство светотени, такую сложную динамику форм, что один этот костюм уже открывает нам зарождение нового стиля, во многом противоположного четким, монументальным и величественным в своей простоте произведениям романского искусства.

По-иному решены норманно-английские женские костюмы. Если в облике француженок динамикой струящихся тканей выявляется и подчеркивается женственность, то плотные материи костюмов англичанок создают четкие, почти грубые формы, детали которых — поперечные пластинки, вшитые в лиф, формы головных уборов заимствованы у рыцарских доспехов. И это было закономерно. В довольно сложных исторических условиях жизни Англии XII века еще не было почвы для появления мягкого, чарующего своей женственностью облика англичанки.

147. *Норманнские воины везут оружие. Фрагмент гобелена королевы Матильды. Реконструкция. 1066—1077. Байе, собор*

Средневековые доспехи. На знаменитом памятнике средневекового искусства, называемом «Ковер королевы Матильды», или «Гобелен из Байе» (больше 70 м длины, 50 см ширины) вышита вся история завоевания Англии норманнами. Она состоит из отдельных эпизодов, соединенных единым сюжетом. Так, один из эпизодов рассказывает об изготовлении доспехов для норманнских рыцарей и доставке им этих доспехов. На длинном шесте оружейники и оруженосцы несут кольчуги, сделанные как комбинезоны, шлемы и большие мечи. Щиты сложены на своеобразную повозку с высокой стойкой, в которую правильным рядом воткнуты пики, а на верхушки вертикальных частей водружены шлемы. Костюм действующих лиц этой сцены изображен примитивно. Он состоит из верхней одежды до колен («рошѐ») с длинными узкими рукавами и поясом, брэ, шоссов и коротких мягких башмаков.

147





148

148. *Гильтбольдт Званегенский ведет девушек в хоровод.*
Миниатюра из Манесского кодекса. 1300. Гейдельберг, библиотека Университета

Гильтбольдт Званегенский изображен в турнирных доспехах, характерных для XII века, о чем можно судить по форме шлема и длинной широкой котт д'арм с изображением его родового герба. Свободные, на маленьких круглых кокетках, широкие сюрко девушек, которых он ведет в хоровод, типичны для XII века. Распущенные завитые волосы украшены венками — «шапо-де-флер», у музыканта — котт и сюрко с рукавами до локтя.

149. *Средневековые воины.*
Фрагмент гобелена королевы Матильды из Байе. XI в.
Осло, Музей декоративного искусства

Фрагмент битвы норманнов с англичанами. Норманны — всадники в полных кольчужных доспехах, головы покрыты шлемами, но ноги от колен не защищены. Лучники — англичане доспехов не имеют, только их головы покрыты небольшими шлемами. Сверх шоссов надеты короткие штаны.



149

150







150. *Миниатюра из манускрипта. Флоренция, библиотека Лауренциана*

Миниатюра показывает нам дорожное столкновение враждующих итальянских феодалов. Все они имеют только оружие, которое немедленно пускают в ход. Доспехи и даже шлемы у них отсутствуют, что во многом определяет исход их битвы. Костюмы итальянских феодалов просты и однотипны с одеждой Франции и Англии тех же сословий. Кафтаны — «соправесте» с узким лифом несколько расширены от пояса в боках, имеют различные застежки, от которых зависит форма полосы ткани, окаймляющей вырез горловины. Чулки — «кальце» у одних натянуты и закрывают ноги выше колен, у других — спустились в пылу битвы и обнажают колени. Маленький голый человечек, вылезающий из открытого рта центральной фигуры,— душа умирающего, дважды пронзенного мечом феодала.



151

151. *Крестьяне. Молотьба.*
Французская миниатюра из Библии. 1260. Частная коллекция

Тяжесть труда — молотьбы — художник передал напряженностью поз работающих и их костюмов. Первый (слева) поселянин подоткнул за пояс подол котт спереди, и поэтому у него видны шоссы, подвязанные к поясу, и часть брэ между ними. На долю второго досталась наиболее легкая работа — ворошить колосья,— его шенс только слегка поднят с правой ноги. Третий уже настолько изнурен работой, что снял с себя все и остался в одних брэ. Головы всех трех поселян покрыты небольшими чепчиками — «каль».



152



153

152. *Миниатюра из Псалтыри. 1300. Нормандия, Аббатство Лир*

Осень в средневековом календаре — время сбора овощей в огороде и урожая диких лесных плодов. В крестьянском хозяйстве было принято собирать желуди на корм свиньям. На миниатюре из календаря крестьянин, окруженный свиньями, сбивает с дуба желуди. Суровая осенняя погода заставила его надеть «кугель» — капюшон с пелериной из шерстяной ткани, удобную одежду, хорошо защищавшую от стужи.

153. *Костюм знатной германской дамы. Рисунок пером. 1080. Монастырь св. Петра в Зальцбурге*

Костюм германской королевы или знатной дамы очень близок к костюму византийских аристократок X века. Сверх длинного шенса из мягкой ткани надета далматика из более плотной и тяжелой материи. Далматика и рукава отделаны внизу полосками вышивки. Небольшое покрывало окутывает голову и закрывает шею. Тюрбан из парчовой ленты, украшенный драгоценными камнями, заменяет корону. Поперечные заломы на лифе — признак того, что европейцы еще не создали систему кроя, разделившую одежду на определенные части, с помощью которых можно было создавать любые формы.



154



155

154. *Пастухи.*
Скульптура Королевского портала собора Шартра. 1150.

Костюм рождественских пастухов прост и лаконичен. Широкие с поясами короткие «коттели» — род верхней одежды из плотной шерстяной ткани, надеваемой через голову, шоссы, заправленные в короткие полусапожки. Голову, плечи и грудь покрывает «камаль», близкий по форме и покрою немецкому кугелю. Недлинный плащ из плотной ткани у второго пастуха скреплен застежкой на левом плече.

155. *Знатные молодые девушки.*
Фрагмент росписи. 1130.
Бозен, церковь замка Хохенппен

Итальянский костюм знатных женщин уже в XII веке отличался сложностью кроя и фантазией в создании формы. В боковые части юбки они вшивали куски ткани в форме полукруга и этим создавали глубокие фалды или делали эти части из отдельных полос в форме усеченного вытянутого треугольника. Не зная еще значения вытачки для покроя лифа, они делали его из двух частей: верхней, покрывающей плечи и грудь, и нижней. Эту часть закладывали мелкими поперечными складками и, таким образом, избегали беспорядочных заломов (см. вторую фигуру). К узким рукавам до локтя пришивали такие странные манжеты, что их скорее можно назвать своеобразными крыльями, стелющимися по земле. Но функция их была иной. Они украшали жесты женщин, их можно было связывать, развязывать, «играть» ими в зависимости от настроения. Женские же плащи, наоборот, были тяжелые, на цветной подкладке, и полы их спереди вверху были соединены цепочкой.



156

156. *Рыцарь-крестоносец.*
Миниатюра из английской Псалтыри. XIII в. Лондон, Британский музей

Образ рыцаря-крестоносца в период неудачных походов постепенно идеализируется. Этому способствовала и трагическая судьба многих европейских рыцарей, захвативших чужие земли и объявивших себя «королями». Грубость, бесчинства, грабеж, совершенные где-то далеко, реально не существовали для тех, кто восхищался храбростью своих соотечественников. Злые дела стали заволакиваться туманом забвения, а потеря воинов и завоеванных земель казались непоправимыми. Черты идеализации видим мы на миниатюре в образе благоговейно преклоненного рыцаря.

На рыцаре кольчужные доспехи — в таких доспехах двинулись крестоносцы в первый поход (в 1096—1099 годах) — блио, покрытые крестами. Кольчужные доспехи оказались слишком неудобными для длительных переходов, и только знакомство рыцарей с производством «дамасской стали» дало возможность заменить кольчуги коваными латами.



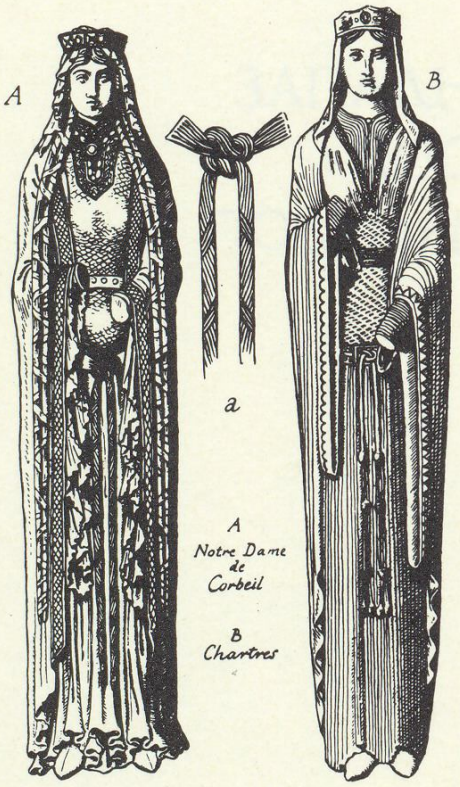
157

157. *Рыцарский турнир.*
Миниатюра Манесского кодекса.
Гейдельберг, библиотека Университета

Рыцари в турнирных доспехах.

Миниатюра из манускрипта «Манесский кодекс» иллюстрирует рыцарские состязания — «поединок любви». Арену состязания в таких случаях занимали только двое. Доспехи каждого из них должны были сказать зрителям все о рыцарях. Для этого лошадей покрывали попонами, расцветка которых повторяла цвета герба рыцаря. Иногда это был цвет, выбранный родом или дамой. На попонах обязательно помещали изображение герба рода, к которому принадлежал рыцарь. Шлемы с металлическим забралом, почти маской, имели узорное навершие. Его рисунок был связан с определенной символикой рода. На щитах тоже были изображены гербы.

Рыцари на этом «поединке любви» имеют кольчужные доспехи, полностью покрывающие тело. Сверх доспехов — длинные сюрко такого же цвета и с такими же гербами, как и попоны лошадей.



158

158. *Благородные средневековые дамы. XII в. Собор Нотр Дам де Корбей*

Французские аристократические (королевские) женские костюмы середины XII века — следующая ступень развития одежды этого столетия. Весь костюм становится значительно сложнее, увеличивается количество одежд, надеваемых одновременно. Сверх шенса и блио знатные дамы носили жипп из тонкой ткани, по-особому гофрированной, имитирующей рисунок кольчуги рыцарей. Длина жиппа достигала середины бедер. По краю фигурного выреза жиппа был проложен или широкий узорный галун или вышивка, скрепленная большой заколкой «афиш» (afiche). Пояс часто состоял из чеканных пластинок, а мягкий пояс блио был расположен на бедрах, его спереди завязывали сложным узлом и концы спускали до щиколоток. Плиссировку широких рукавов блио внизу разглаживали, чтобы получить красивую волнообразно трепетную линию края, менявшую свой рисунок при малейшем движении. Полы манто были обшиты широким позументом. Длинные косы (часто дополненные чужими волосами) перевивали парчовыми лентами и спускали наперед. Голову покрывали небольшим куском тонкой ткани, а сверху надевали различные головные уборы — венцы, металлические обручи и др. Обувь — мягкие низкие башмаки из кожи или дорогой ткани.

Второй костюм представляет упрощенный вариант первого, но покрой жипа сходен с покроем лифа на ил. 160.

159. *Англо-норманские дамы. Гравюра с миниатюры. XII в.*

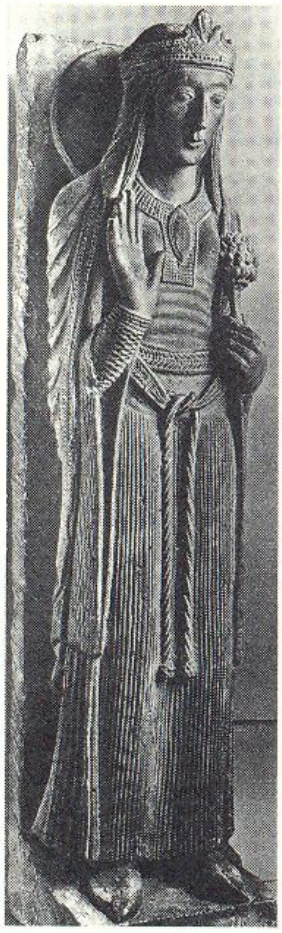
Костюмы знатных англо-норманских женщин в двух вариантах. Левый создан под влиянием рыцарских доспехов. На лиф полукороткого женского блио плотно нашиты обручи, чтобы придать ему форму рыцарских лат, шея окружена белым высоким слегка драпированным спереди стоячим воротником, подобно рыцарскому горжеретту. Головной убор, надетый сверх небольшого платка, спускающегося на плечи, сходен с рыцарским шлемом.

Нижняя часть узкой юбки блио сделана из светлой ткани, покрытой вышитым геометрическим узором, и закончена фестонами. Узкие длинные рукава с длинными свисающими манжетами на плотной подкладке имеют четкую форму, бытовавшую главным образом в Англии. Широкое нижнее платье — котт — отделано понизу вышитой каймой.

На второй женщине — английское женское манто, отделанное по краю светлой полосой. Такой же, но более широкой полосой с двумя узкими полосками окаймления закончен низ широкого котт. Длинные манжеты, по английскому обычаю, завязаны узлом.



159



160

160. *Статуя Королевы.*
Берри, музей

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ





Крестовые походы XII — начала XIII века изменили жизнь средневековой Европы. Они открыли Восток для европейцев, познакомили их с более высокой своеобразной культурой и новыми ремеслами, помогли установить новые торговые пути между Западом и Востоком.

А в это время в самой Европе заметно оживает жизнь городов. Феодализм вступил в новую фазу, и ремесло, став самостоятельным, начинает бурно развиваться. Возникают союзы ремесленников по профессиям — цеха. Цеховая организация ремесла способствовала накоплению огромного запаса практических знаний и навыков, и поэтому европейцы смогли решить ряд труднейших задач в области строительства, архитектуры, обработки металлов, ткачества, а главное — научились строить чертежи. Все это непосредственно сказывается и на развитии европейского костюма эпохи позднего средневековья.

Высшие социальные слои — рыцарство — вливаются в городскую жизнь и играют в ней определенную роль, потому что власть феодалов все еще распространялась на большинство старых городов, а новым не всегда удавалось избавиться от этой корыстной опеки. Таким образом, рыцарство как реальная военная сила сохраняет большое значение в жизни средневекового общества XII—XIV веков, и это обстоятельство также оказывало влияние на становление форм средневекового костюма.

Рыцари отправлялись в крестовые походы в кольчугах-доспехах, тяжесть которых давила на все тело. Назревала необходимость заменить кольчуги более легкими и удобными доспехами. На Востоке у арабов европейцы

161. *Иллюстрация к поэме Готфрида Страсбургского о Тристане и Изольде. Миниатюра Манесского кодекса. XIII в. Гейдельберг, библиотека Университета*

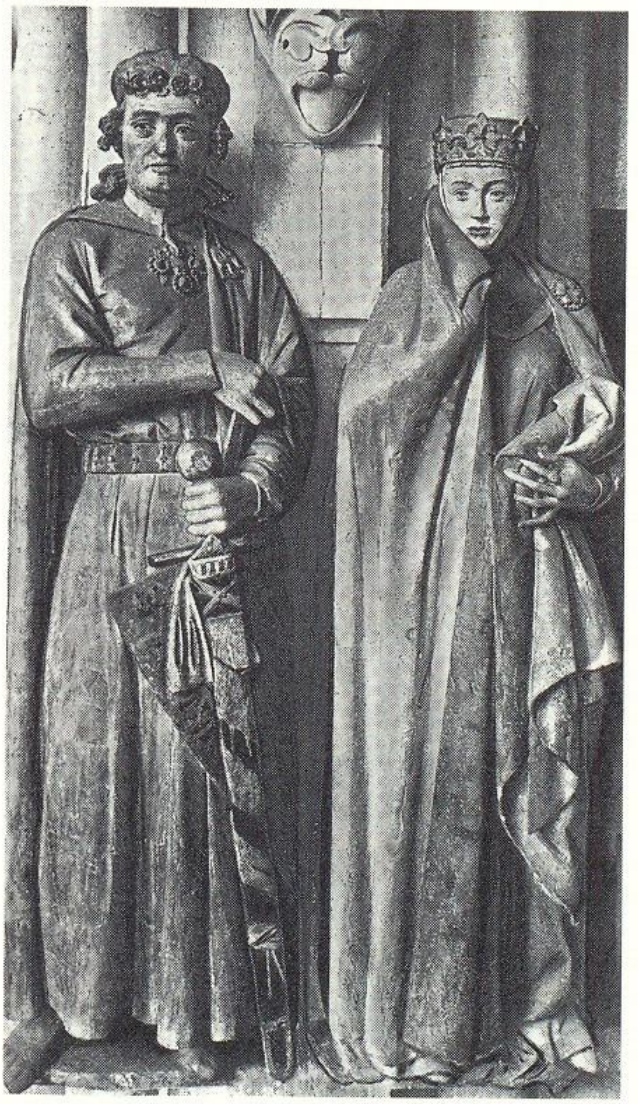
Группа веселых молодых людей с интересом слушает чтение какой-то книги, и каждый из них живо реагирует на описываемые события. Это Готфрид Страсбургский читает свою поэму о Тристане и Изольде, о их трагической любви, разрушенной из-за варварского обычая заключать браки влиятельных лиц через «поручителя». Готфрид сидит в центре и правой рукой держит раскрытую поэму. Его поза и жесты выделяются среди окружающих изяществом и значительностью — он пытается остановить поток вопросов или возражений слушателей. Ведь только он знает, что последует в поэме за обсуждаемым эпизодом. На Готфриде свободное широкое сюрко типа «гарнаш» с рукавами три четверти и откидным капюшоном, голова покрыта подшлемником каль. На слушателях — различные варианты мужского сюрко.

узнали секрет производства ковкой, прочной и легкой стали. Тогда-то пригодилось умение строить чертежи, умение покрывать любой объем нужным материалом, подгоняя небольшие его куски таким образом, что, соединенные шарнирами, они двигались вместе с движением человека. Это было по существу громадное открытие изобретательного ума европейцев (XIV— XV века). Оно же легло в основу развития кроя европейской одежды. К XVI веку европейцы изобрели столько покроев костюма, что вплоть до настоящего времени ничего нового уже не было создано.

Очень важным источником формообразования европейского костюма позднего средневековья был и художественный стиль того времени, получивший в эпоху Возрождения название «готический».

Характерной особенностью костюма позднего средневековья было еще и то, что в нем впервые возникло интереснейшее социальное явление «мода». Мода в тех условиях обладала только несколькими чертами: сравнительно частой сменой форм костюма, увлечением всякой новинкой в тех кругах, где она создавалась, ажиотажем подражания.

Мужской костюм. В XIII веке европейцы продолжают носить длинные одежды. Этому способствовало и завоевание Сицилии норманнами (XII век), где также бытовал византийский костюм. Рост городской культуры, а вместе с ней и культуры одежды, сказывался и в том, что появилась рубашка не как верхняя одежда, а как прообраз белья. В этот период начинают носить четыре одежды одновременно. Покрой сюрко имел много вариантов, но основны-



162

162. *Эккегард и Ута.*
Скульптурная группа. 1250—1260.
Наумбург, собор

Костюм знатного феодала состоял из нательного белья (рубашки и брэ), дублета, к которому привязывали шоссы, и верхней одежды — сюрко с узкими внизу рукавами. Пояс сюрко украшали чеканными

пластинками (их делали из отдельных медальонов с орнаментом и соединяли звеньями). Обязательной частью костюма знатного феодала был длинный плащ-манто, скрепленный на груди завязкой из шнура с кистями. Атрибутом знатности является герб, помещенный за рыцарским мечом — символом силы. Обувь — мягкие башмаки с острыми, но не длинными носками. На молодой жене феодала виден только длинный большой плащ-манто с отложным воротником, правой стороной которого она прикрывает часть щеки и подбородок. Манто застегивается полукруглой планкой, продернутой в продольные петли плаща. Концы планки укреплены на плаще чеканными металлическими пряжками. Под чеканный металлический венец надета круглая плоская небольшая шапочка.

163. *Оружейник Тома де Роснэ.*
Рисунок. XIII в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм французского буржуа — котт и сюрко без рукавов с небольшой асимметричной застежкой.



163

164. *Буржуа из Шалон сюр Марн.*
Рисунок. XII в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм французского буржуа — котт, сюрко, на голове чепчик — каль и шапка — калотт. На ногах — мягкие короткие башмаки с узкими носками.



164

ми были четыре вида: с длинными до запястья рукавами (ил. 161), с полудлинными, совсем без рукавов (ил. 163, 164) или с откидными.

В XIII веке окончательно сформировалась и «гербовая одежда». Право носить такую одежду имели феодалы, которые заимствовали геральдику у восточных народов во время крестовых походов. Вассалы и слуги имели одежду цвета герба, поэтому костюмы у них были пестрые и чаще всего, как поле герба, состояли из четырех цветов. Из гербовой одежды вассалов произошла значительно позже ливрея слуг дворянства. Гербовые одежды получили название «mi parti».

В ряде стран Западной Европы — во Фландрии, Пикардии, Шампанье, Лангедоке — производились добротные шерстяные ткани красных, синих, темно-красных (окрашенных мареной) и коричневых тонов. Черный и зеленый цвета были самыми распространенными. Производили также продольно (Испания) и поперечно-полосатые материи.

С изменением и усложнением форм костюма в XIII веке изменяются головные уборы. Мужчины украшают голову металлическими обручами с цветами (шапо-де-флёр), повязками из парчовой ленты («трессуар») и, подражая костюму военных, носят дома чепчики с завязками, подобно подшлемникам рыцарей (рис. 161). Эти чепчики (каль) стали так популярны, что их начали делать из прозрачной ткани и украшать вышивкой. При выходе на улицу сверх каля надевали различного вида шапки. Обычай носить чепчик сохранился вплоть до начала XVI века. В отдельных случаях (в Германии) его можно видеть и на портретах первой половины XVI века.



165

165. *Спортивные игры.*
Миниатюра из манускрипта «Песенник Альфонса X». 1250.
Испания. Эскориал, библиотека

Костюм испанского молодого человека в XIII веке состоит из верхней одежды до колен и нижней — рубашки (кусок рубашки виден между распахнутыми полами верхней одежды), длинных «кальсес», брэ и мягких низких башмаков. Верхняя одежда, по-видимому, разделялась на две части. Блуза с цельнокроеным рукавом, узким внизу, с застежкой на две пуговицы; ворот блузы обшит бейкой, к которой сверху пристегнут небольшой пластрон из двух узких полосок, закрывающих короткий разрез спереди. Вторая часть верхней одежды является поздним вариантом набедренной повязки или распашной юбки. Она укрепляется на бедрах поясом и имеет глубокий запах.

166. *Соревнования музыкантов — христианина и мусульманина.*

Миниатюра из манускрипта «Песенник Альфонса X». 1250.
Испания. Эскориал, библиотека

Стремление доказать свое превосходство, свое первенство в выбранной профессии или в любительском занятии искусством порождало соревнования, весьма распространенные в эпоху средневековья. Миниатюра XIII века из манускрипта «Песенник Альфонса X» служит тому ярким примером. Соревнуются испанец и мавр. Испанец заканчивает свою песнь уверенно и торжествующе. Печально склоненная голова мавра, сомкнутые уста подтверждают его поражение. Средневековый художник ярко обрисовывает внешний облик каждого из соперников. Добротная верхняя одежда испанца по покрою состоит из двух частей: верхняя облегает фигуру — узкие длинные рукава, длинный лиф с боковой шнуровкой, сквозь которую видна рубашка, и нижняя — широкая, как бы состоящая из клиньев, с разрезом спереди. На ногах — облегающие ногу кальсес из эластичной ткани и мягкие узорные закрытые туфли без твердой подошвы. Светлые завитые волосы покрыты высокой узорной повязкой.

Босоногий мавр одет в национальный костюм. Белая рубашка с широкими рукавами украшена красными с вышивкой вставками на плечах; внизу они закончены красной полосой. Голова мавра покрыта белой в полоску повязкой в виде небольшого тюрбана, правый конец ее спускается на плечо. Самой же интересной является верхняя темная широкая одежда с большими вырезами по бокам — «пелотос» — прообраз европейского сюрко, широко распространившегося в странах Западной Европы во второй половине XIII и в XIV веках. В междоусобных войнах, возникших по вине Альфонса X из-за престолонаследия, принимал участие и французский король — брат жены Альфонса X Бланки. Хотя и враждебное, но тесное общение французов и испанцев в этой войне могло способствовать заимствованию мавритано-испанской одежды французами.

166



С первой трети XIV и до середины XV века длилась Столетняя война. По обычаям того времени, крупных феодалов сопровождали на войну жены, дочери, вассалы.

В военных лагерях смешалось население различных государств и местностей. Это дало ряд интересных результатов и среди них — объединение форм костюма. Тип костюма (мужского и женского) стал единым для большинства стран Европы. Кроме того, многие французские названия частей одежды прочно вошли в английский язык.

В период Столетней войны, когда кольчужные доспехи были полностью или частично заменены латами, изменился и мужской костюм. Длинные одежды остаются только как торжественные одеяния королей и как официальный костюм духовенства, ученых, медиков, судей, членов городского магистрата. За ними сохраняется прозвище: «люди в длинных одеждах». Вся остальная часть городского населения, особенно молодежь и среди нее главным образом рыцарство, носит короткую одежду.

Обтягивающие ногу суконные шоссы по-прежнему привязывают к дублету или жипону (узкой, часто безрукавной куртке), широкое длинное сюрко заменяют «котарди» — узкой полуприлегающей верхней одеждой с застежкой (или без нее) посередине переда, узкими рукавами и низко расположенным поясом (ил. 167, 171). Длина и форма котарди варьировалась в каждой стране согласно ее вкусам (ил. 172).

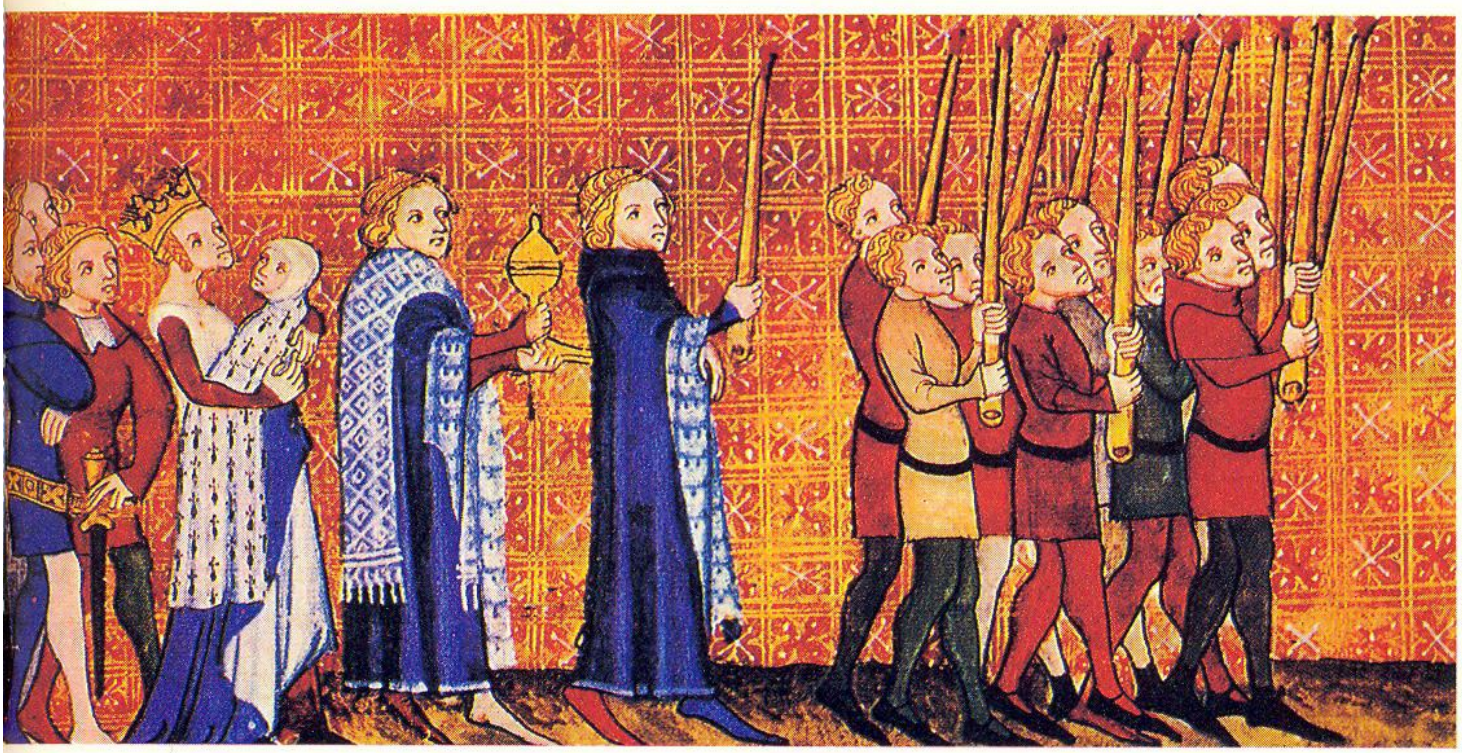
С середины XIV столетия появляется все больше новых одежд различной формы и разных названий. Европейский костюм перестает быть сочетанием строго определенных



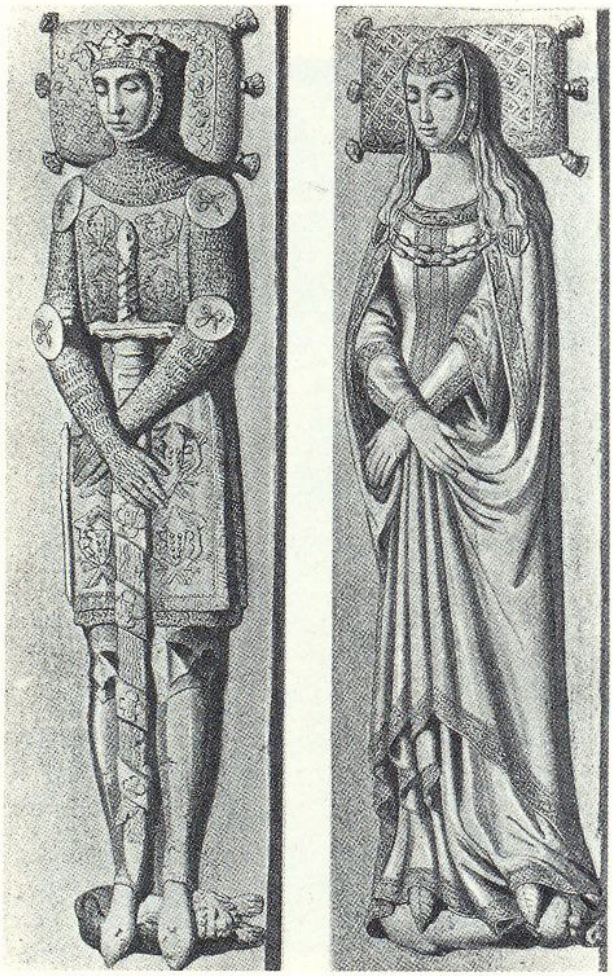
167

167. *Крещение Карла VI*
Миниатюра. XIV в.
Париж, Национальная библиотека

Участики и участницы торжественного шествия на крестины наследного принца Франции, будущего короля Карла VI, члены королевской семьи и придворные. Мужское сюрко уже отслужило свой век, и узкое, облегающее фигуру котарди, как и у Ланчелота, украшают богатыми поясами. Шоссы и обувь придворных составляют одно целое, а у церковных служек — группа молодых людей с большими свечами — сверх шосс надеты темные туфли с длинными носами. Крестная мать — судя по венцу на голове, особа из королевской семьи — и две молодые девушки из свиты — в сюрко с узким лифом и длинными узкими рукавами. Отделение лифа от юбки (XIV век) дало возможность делать ее очень широкой внизу. У священника сверх сутаны надета «шазюбль» — облачение, в котором он будет совершать крестины; в руках у него сосуд с миром. Костюмы церковных служек бытовые, а не церковно-служебные.



168



168. *Сенешаль дон Гюлельмо де Монкадо и его супруга.*
Надгробие. 1250.
Испания. Лерида, собор

Кольчужные доспехи испанского рыцаря. Сверх доспехов «юк» две полосы ткани, скрепленные на плечах металлическими розетками и вышитые символическими элементами герба, или его полным изображением.

Парадный костюм жены каталонского сенешаля. В основных частях отличается от других женских европейских костюмов этого времени лишь более узким лифом платья, но головной убор — именно испанский, и в последующие столетия на его основе сложился «кофья-де-папос», существовавший только в Испании (ил. 350).

одежд — шенс, блио, брэ или шемиз, котт, сюрко. Существующее разнообразие одежд помогает сложиться объединяющему понятию «костюм».

Около середины XIV века появляется «жакет» без рукавов или с откидными рукавами — узкая прилегающая одежда, подчеркивающая талию. В это же время под латами носили куртку — «пурпуэн», покрой которой повторял форму некоторых лат (ил. 171). Пурпуэн начинают носить и с гражданским костюмом, затем он становится верхней одеждой и существует в самых различных покроях и вариантах вплоть до 20-х годов XVII века.

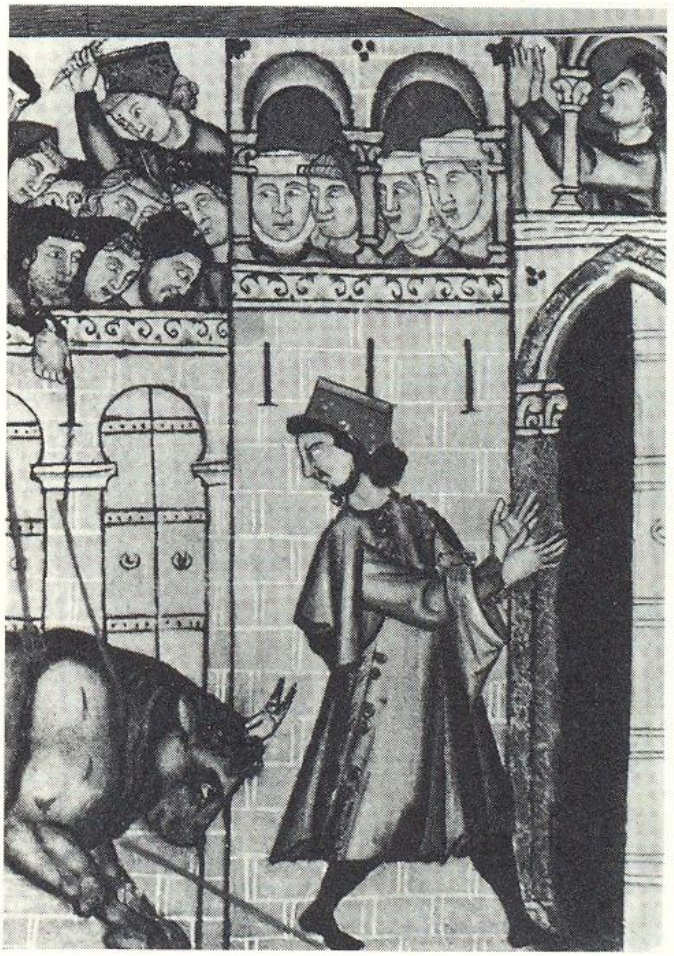
Новый характер одежды, подчеркивающий фигуру, создает облик молодого человека — гибкого, ловкого, подвижного. Таким и должен был быть феодал — рыцарь этого времени.

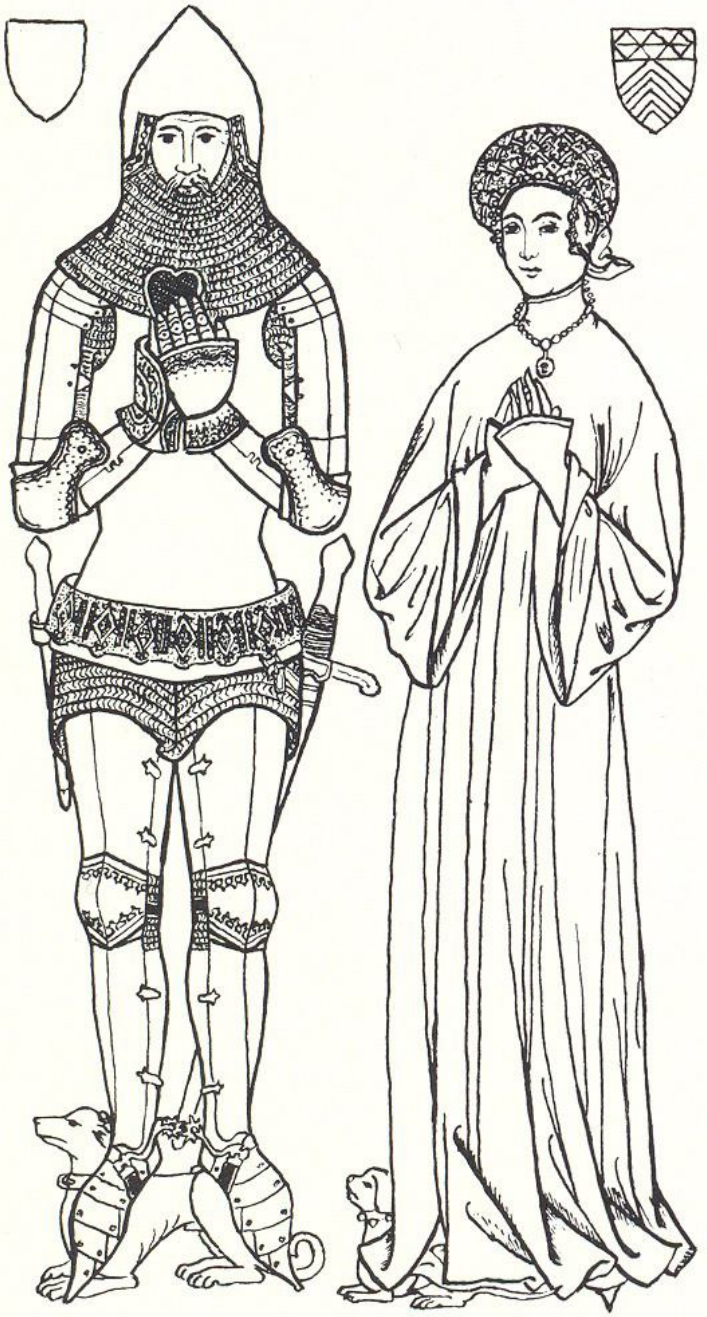
В XIV—XV веках бурно развивается средневековая культура, рыцарская поэзия достигает расцвета, создается рыцарский роман. В замках феодалов собирается общество и его центром становятся женщины. Это общество проводит время в занятиях литературой, музыкой, в танцах, что смягчает грубые нравы и вырабатывает манеру поведения, в которой уже ясно сказывается уважение к человеку, особенно к женщине. Однако художественный стиль эпохи складывается не в замках, а в городах, где цеха непрерывной кропотливой работой создают художественные шедевры в архитектуре и прикладном искусстве. Устремленность вверх, вытянутые пропорции, богатство светотеней, сочетание ясной, но сложной конструкции с необычайной легкостью использования материала — все эти характерные черты стиля мы находим и в костюме.

169. *Бой быков.*
Миниатюра из манускрипта «Песенник Альфонса X». 1250.
Испания. Эскориал, библиотека

На торжественном народном зрелище («бой быков») тореадор выступал в парадном костюме, но в XIII веке костюм не достигал еще того великолепия, какое появилось в XV веке, когда на арене стали подвизаться богатые вельможы. Однако верхняя одежда тореадора по построению и форме рукавов хотя и близка к гарнаш, но имела застежку: на левом плече видны четыре пуговицы, а с левой стороны — завернувшаяся пола и боковые вставки, выделенные воздушными петлями и пуговицами (три группы по две). Вторая одежда, надетая под верхней, имеет рукава с отложными манжетами, расширенными книзу, напоминающими манжеты женских блио XII века. Цилиндрическая шапочка укреплена завязками под подбородком.

169





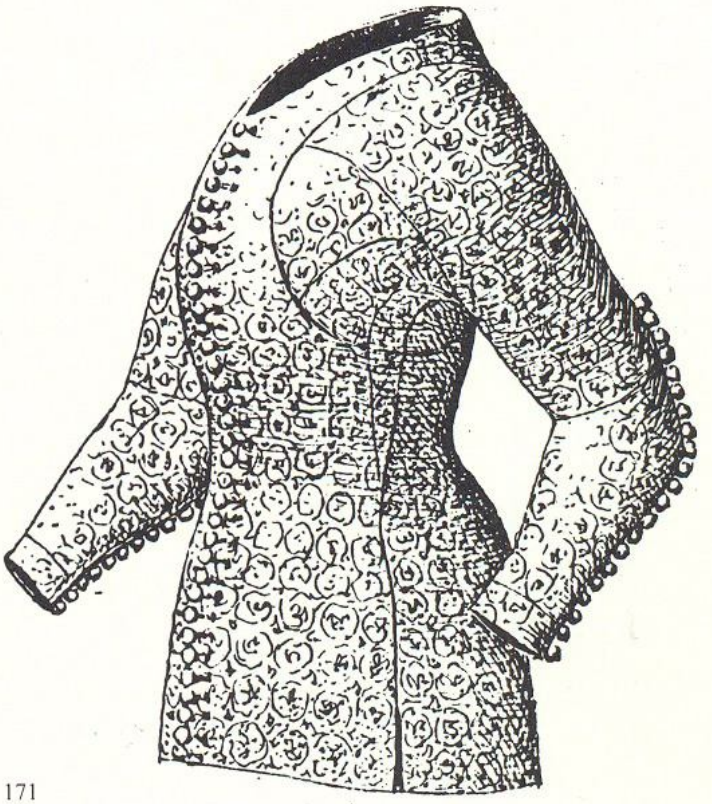
170

170. *Английские рыцарские доспехи. Реконструкция. XIV в.*

Доспехи рыцарей XIV века еще сохраняли некоторые части из брони: подшлемник — «камай», покрывавший голову, шею и плечи, и рубашку — «обе́р», спускавшуюся из-под лат. Главные части доспехов были кованые, сверх камая надевался шлем. Низко расположенный пояс из чеканных пластинок не несет защитных функций, а является лишь украшением, как и пояс котарди.

Костюм жены феодала состоит из котт с узкими длинными рукавами, законченными раструбами — «bombarde», — закрывавшими кисти рук и часть пальцев, и свободного сюрко с широкими рукавами. Головной убор — на жестком каркасе. Для сохранения формы он подбит конским волосом, а сверху вышит золотыми нитками. От висков спускаются полукружиями две нитки жемчуга.

171. *Схема покроя средневекового пурпуэна. Рисунок*



171

В XIV веке возникает интересная верхняя одежда — «упелянд». Ее отличительной особенностью были сильно расширенные внизу рукава, отделанные мехом или фестонами. Упелянд существовал в двух вариантах — короткий (его носили обычно молодые люди, при этом длина короткого упелянда колебалась от середины бедра до колен) (ил. 172, 173) и длинный (ил. 175, 176) — у знатных особ он часто бывал с треном. Упелянд средней длины надевали для езды верхом. Длинным, торжественным, из блестящего сукна, бархата или парчи был упелянд крупных феодалов, владетельных особ зрелого возраста.

В конце XIV и первой половине XV века среди европейских стран возвышается Бургундское королевство. Благоприятное стечение обстоятельств помогает пышному расцвету бургундского двора, близкого по родственным и культурным связям с Францией. Вскоре слава о роскоши и этикете этого двора распространяется по всей Европе. Наибольший успех выпал на долю костюма, ярко воплотившего основные черты готического стиля.

В начале XV века в бургундском костюме появляется много новых одежд неожиданных пропорций: низко опущенная, но тонкая талия, широкие воротники, большие поверхности костюма, разделенные на небольшие рельефные полосы (ил. 179). Края одежды были высечены узкими фестонами. Такая дробность возникла как подражание подвижным частям рыцарских лат, называвшихся за сходство с раковой шейкой «экревиссы» (ecrevisse — рак., фр.), но в этой трактовке костюма сказывалось и влияние готического



172

172. *Молодой аристократ.*
Иллюстрация из книги «Космография». 1408. Кембридж, Тинити колледж

Короткий мужской упелянд — одежда для парадного (придворного) бала.

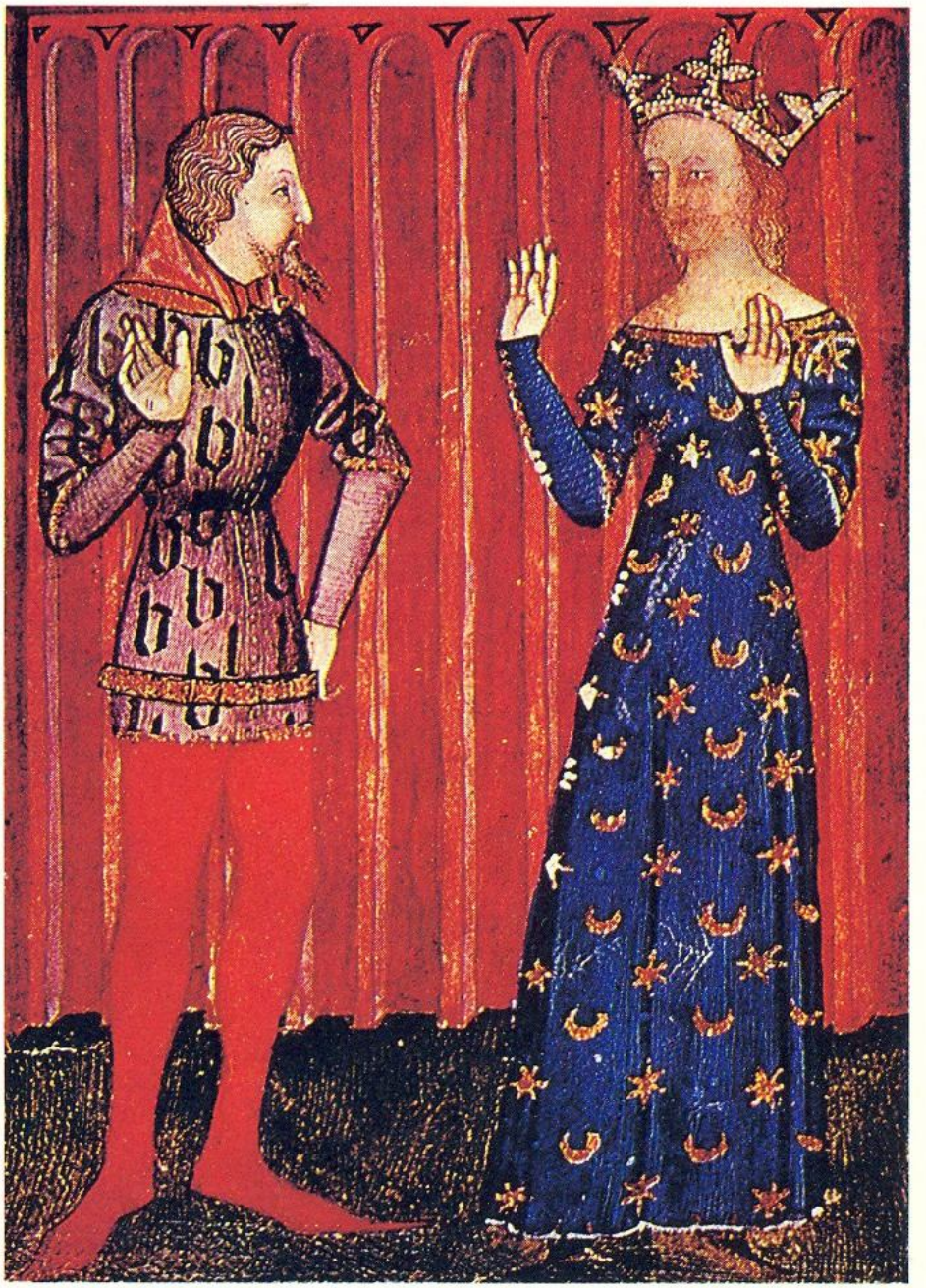
173. *Ланчелот и королева Гвиневера.*
Миниатюра в романе «Ланчелот Озерный». XIII в.
Париж, Национальная библиотека

Роман о «Ланчелоте Озерном» был одним из популярнейших произведений европейской литературы XIII—XV веков. Если списки его готовили для крупных феодалов, то их украшали миниатюрами — иллюстрациями. Такой миниатюрой неизвестный французский художник украсил один из списков XIII века. Ланчелот — «рыцарь без страха и упрека» — изображен в самом модном костюме XIII века. Впервые в эпоху средневековья костюм рыцаря (конец XIII — начало XIV веков)

настолько облегает фигуру, что почти полностью повторяет ее формы и только лишь рукава до локтя (или выше запястья) смягчают «футлярность» элегантных котарди. Откинутый небольшой капюшон часто заменяет воротник. Низко расположенный пояс из рельефных чеканных пластинок делит фигуру почти пополам — верхняя часть (до пояса) несколько больше, чем нижняя, что придает ей определенную зрительную устойчивость. Котарди чаще всего делали из тканей с рисунком, а жипон с рукавами, капюшон и шоссы — из одноцветных, но не обязательно одного цвета.

Новый женский облик воплощен в образе королевы Гвиневеры. Большое овальное декольте впервые обнажает шею, плечи и грудь. Плавная линия тонкой талии и узких бедер, умеренно расширенное книзу соркани из синей шелковой ткани, затканной золотыми полумесяцами и звездами, узкие длинные рукава котт обрисовывают красивую форму рук — все создает впечатление хрупкой женственности, обаятельной в своей беспомощности. Светлые, слегка завитые волосы закрывают уши и оттеняют красивую линию шеи. Высокий чистый лоб увенчан короной простого четкого рисунка.

173



стиля с его отрицанием гладких поверхностей (фрагменты ил. 179).

С конца 20-х годов изменяются общие пропорции костюма. Если раньше они соответствовали нормальному человеческому телу, то теперь люди всеми средствами стремятся создать впечатление непомерно высокой тонкой фигуры (ил. 184). Вертикаль, устремленность вверх определяют не только архитектуру, предметы быта «пламенеющей готики», но и костюм (ил. 180).

В 30—60-е годы и вплоть до 80-х феодалы предпочитают носить дорогие шелковые ткани из Флоренции — дамà, парча, бархат темных тонов: темно-зеленый, коричневый, черный, тускло-красный и пурпуровые. Распространенной подкладкой были саржа, фланель или дешевые шелковые ткани. Мехом отделывали только роскошные одежды.

В последней четверти XV века оживление торговых отношений между странами средней Европы и Италией, военные походы Карла VIII против Италии, в войсках которого, по обычаям того времени, было много наемных солдат (особенно из Германии и Швейцарии), способствуют распространению итальянского костюма. Стилистические законы Возрождения сменяют готику (ил. 181).

В среде богатых горожан возникает стремление подражать костюму и обычаям дворян. Против этого явного нарушения сословной структуры общества и покушения на привилегии дворянства издаются многочисленные указы, запрещающие третьему сословию носить дорогую одежду. «Достоинство» феодалов заключалось не только в длине шлейфа, высоте головных уборов, но и длине пулэн. Дворянам разре-

174. *Выезд на охоту итальянских феодалов. Фрагмент миниатюры кодекса Ломбардской школы. XIV в.*
Милан, библиотека Тривульциана

Кавалькада охотников-итальянцев изображена в различных котарди. Две первые фигуры (на лошадях) — крупные феодалы, их шляпы украшены страусовыми перьями, они имеют котарди, покрытые небольшими разрезами, под которые подложена цветная ткань. У двух членов свиты головы покрыты «каппуччо» (cappuccio) — аналогично средневековому французскому шаперону.



175. *Сцена из жизни Карла VI. Миниатюра.*
Париж, Национальная библиотека

Все участники сцены, изображенной на миниатюре, одеты в упелянды различных видов — от скромного светлого на коленопреклоненном придворном (первый слева) до торжественного длинного, на светлой подкладке, с боковыми разрезами и вышитыми рукавами, законченными фестонами «на немецкий лад» — на центральной фигуре второй группы (справа). Особенно интересен упелянд на Карле VI. Он подбит мехом горностая (горностай имели право носить лишь царствующие особы), вышит изречениями или текстами стихов и даже фигурами животных (собаки). Вышивать на парадной одежде тексты полюбившихся стихов или песен было признаком особо утонченного вкуса. Головные уборы короля и его брата — «шаперон буреле».



174



175

шалось иметь носки у обуви в двадцать четыре дюйма, горожанам — двенадцать, а крестьянам — не более шести.

К XIV—XV векам относятся и постановления о костюме цеховых объединений. Каждая страна имела свои особенности в костюмах одной и той же профессии, но везде существовал обычай носить привязанные к поясу орудия или знаки своего ремесла.

На протяжении средневековья крестьянский костюм изменялся гораздо медленнее городского. Многие одежды X—XII веков бытовали и в XIV—XV веках. Так, например, одежду типа рабочей блузы, сохранившую еще от времен римской империи название «колобион», носили и в XIV веке (ил. 187). Но все же и в крестьянских одеждах видно стремление воспроизвести силуэт костюма феодалов (ил. 190). По-прежнему крестьяне носили «гамаши» — холщовые чулки без пятки и без носка. Обувь — короткие сапоги — делали из грубой кожи. В праздничной одежде все заметнее проявлялось стремление подражать одежде господ.

Женский костюм эпохи позднего средневековья. Его особенности можно кратко охарактеризовать так: выявление женственности. По мере того, как складывался культ Прекрасной Дамы, ослабевало влияние церковного учения о греховности плоти. Женщина начинает ощущать свою силу, полагаясь на свою физическую привлекательность. И костюм верно служит ей, обрамляя и подчеркивая женскую красоту, видоизменяясь вместе с развитием стиля своего времени.

В XIII веке женская одежда имеет те же названия, что и мужская: ру-



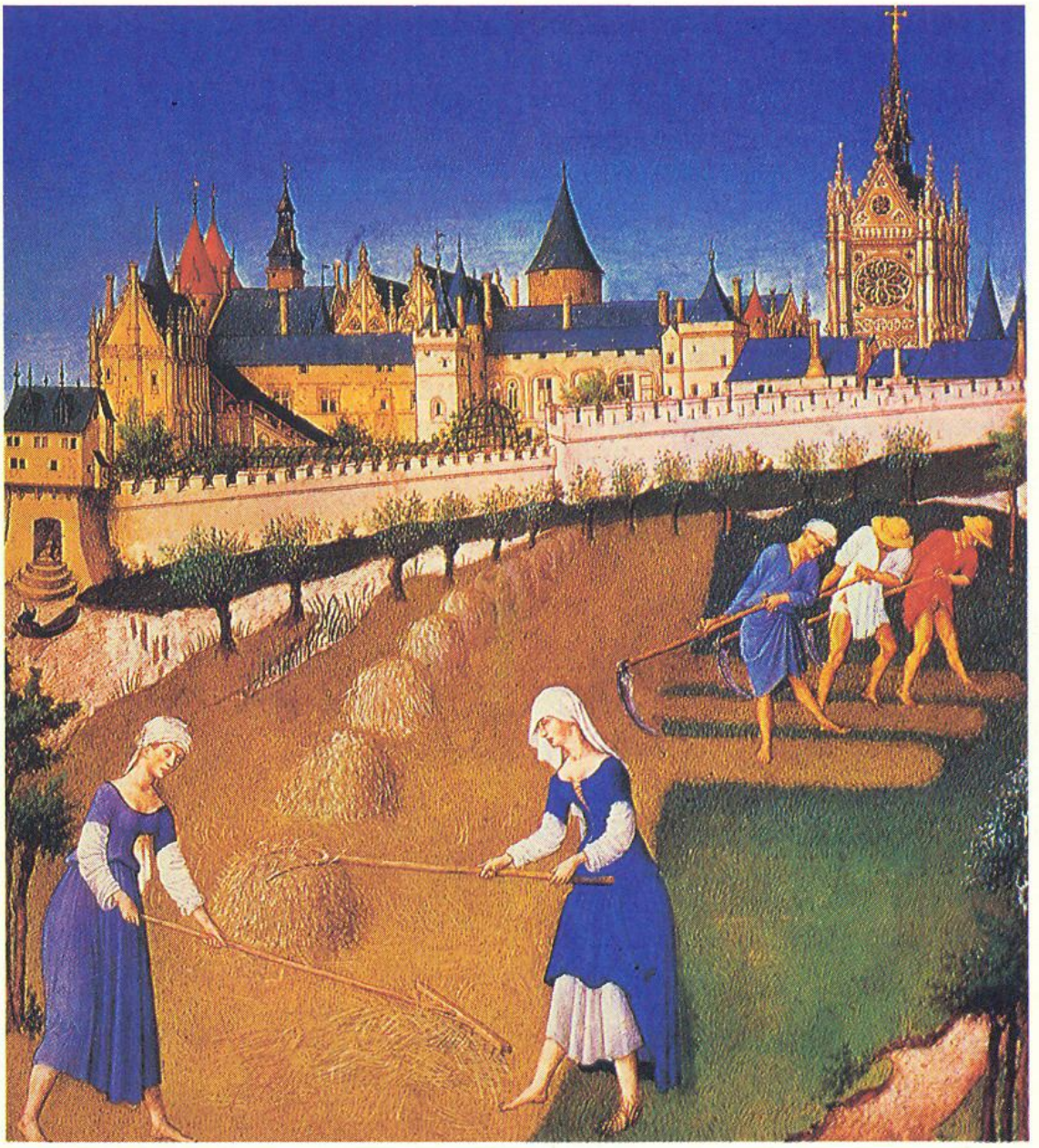
176

176. *Парис и Елена*

Миниатюра из поэмы Христианы Пизанской «Послания богу любви». 1400—1402. Париж, Национальная библиотека

Парадный упелянд молодого богатого феодала (Париса) не имеет сквозной застежки. Громадные рукава, выкроенные в форме полукруга, подбиты и опушены мехом. Этим же мехом опушены низ упелянда и стоячий воротник. Головной убор — шаперон буреле — украшен перьями.

На даме (Елене) — соркани с длинным шлейфом. Головной убор — высокая цилиндрическая шапочка и золотой венец.



177

177. *Братья Лимбург. Июнь.*
Миниатюра в часослове герцога Беррийского. 1416.
Шантильи, музей Конде

Летние сельские работы начинаются в Европе в звенящий месяц июнь. Голоса птиц, стрекотание кузнечиков, звон отбиваемых кос и тихий жалобный стон срезаемых ими трав создают неповторимую музыку начала лета, так тонко и проникновенно переданную братьями Лимбург в созданных ими ритмах в миниатюре.

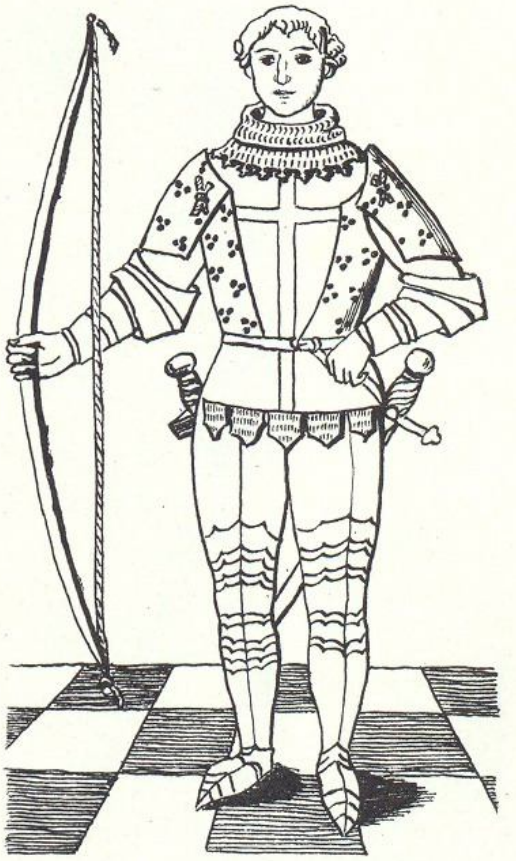
Две крестьянки, сгребающие сено, одеты в холщовые белые рубашки с рукавами и цветные котт с узким лифом и широкими юбками. Для удобства в работе женщины опоясали бедра и сделали напуск из котт. У правой подол котт приподнят и загнут под пояс. Их головы покрыты от палящих лучей солнца холщовыми платками.

Ритмичная безостановочная работа заставила косцов упростить свой костюм. Легкий ветер овевает их обнаженные ноги и колышет подолы их рубашек. На среднем крестьянине между боковыми разрезами его рубашки видны холщовые брэ. Головы мужчин покрыты войлочными или соломенными шляпами с полями различной величины.

башка («шемиз»), котт и сюрко. Но появляется и ряд новых видов, имеющих специальные названия.

Рубашку обильно украшают вышивкой, и она бывает видна из-под ворота котт. Чтобы оттенить кожу лица, рубашку окрашивают слабым настоем шафрана и получают кремовый цвет. Между рубашкой и котт в холодное зимнее время женщины надевают узкую безрукавку типа мужского дублета на меху, при этом предпочитают белые шкурки — ягненка, горностая, беличьих брюшек. Дублет на меху назывался пелиссон.* На груди, на боках котт делают разрезы, которые соединяют шнуровкой, и сквозь нее виднелась рубашка. Котт могло иметь несколько пар рукавов разных цветов, эти рукава соединялись шнуровкой с проймами или их прикрепляли булавками. Покрой сюрко был подобен котт, но имел иную форму и длину рукавов (ил. 189), а иногда делали сюрко совсем без рукавов. В XIII веке во Франции котт часто делали прямого покроя с поясом несколько выше талии. Ширину котт внизу увеличивали вставками, начинающимися выше талии. Развитие кроя в течение XVI века приводит к тому, что юбка отделяется от лифа и это открывает широкие возможности для создания разнообразных форм женской одежды, добиваясь все новых и новых художественных решений костюма. В числе первых одежд, созданных по новому принципу кроя, было знаменитое «королевское сюрко», по изяществу плавных линий не имевшее себе равных в предшествующие эпохи. Удлиненный лиф сюрко имел большие боко-

* От этого слова произошло и название верхней одежды на меху — (пелисс).



178

178. *Лучник.*
Рисунок с миниатюры. Конец XV в.

Доспехи капитана «аршеров» (лучников). Сверх тонкой стальной кольчуги надеты латы. Место их соединения спереди закрывает нагрудник фигурной формы с наложенным на него крестом. Стальные «кюиммоты» покрывают бедра и верхние части ног и соединяются с поножами неширокими подвижными фестонообразными пластинками. Части лат, защищающие руки, специально приспособлены для стрельбы из лука.

179. *Неизвестный художник.*
«Сад любви». Охота за воробьями при дворе Филиппа Доброго. 1415.

Версаль, музей

Специально созданные для придворных празднеств Бургундского двора белые костюмы, обильно украшенные экревиссами, в основных чертах — покрое, пропорциях,

видах одежды не так далеки от обычных костюмов начала XV века. Страсть украшать одежду экревиссами возникла в конце XIV века и была заимствована из Германии, всегда любившей обилие мелких деталей — неспокойных, запутанных линий костюма. Интерес к германской отделке является одним из признаков зарождения новых форм костюма. Короткие упелянды, котарди и ряд других одежд имеют плотную подкладку, которая сохраняет неизменной созданную форму. Шляпы с полями и несколько утрированные шаперон-буреле — основные головные уборы придворных. Особенностью женских одежд является головной убор «труффо-орфовре», составленный из золотой чеканной сетки и двух небольших овальных, подобно рогам, отростков над ушами. На центральной женской фигуре, жене герцога (во втором ряду), надета мантия особого покроя — «сок» на горностае, на голове — труффо-орфовре.

179





вые вырезы, прозванные «адскими окнами», которые давали возможность видеть очертания скользящей талии котт, украшенного низко расположенным поясом из чеканных пластинок. Такое сюрко было во Франции и Англии (ил. 192, 193), но этот вид женской одежды существовал и в других европейских странах (ил. 191). На ил. 194 изображено испанское сюрко подобного фасона. Короткое и тяжелое по пропорциям, оно, вероятно, сложилось под влиянием мавританской одежды (ил. 166). Северным вариантом было шведское королевское сюрко (ил. 197), сверх которого надета мантия, украшенная крупными чеканными пластинками.

В течение двух столетий (XIV—XV века) сюрко оставалось торжественной королевской одеждой.

В XIV веке появляется и женский упелянд — торжественная одежда феодальной знати. Зимние упелянды делали из фландрского сукна на меху, а летние — из шелковых и парчовых тканей (ил. 184). Существовала еще некая разновидность упелянда: свадебное платье (ил. 184) — сюрко с откидными рукавами, переходящими в шлейф.

Изящная простота описанного нами сюрко воплотила эстетический идеал внешнего облика женщины-аристократки своего времени. Но уже в начале XV века появились новые вкусы, новые эстетические запросы, на основе которых формировался женский костюм, женский облик при бургундском дворе. Влияние рыцарства здесь сказывается и в женском костюме — как и у мужчин, он украшен экривиссами (ил. 179). Головной убор и сюрко отделывали множеством полосок, вырезанных



180

180. *Банкет.*
Миниатюра из древних и новых хроник Англии. 1470.
Лондон, Британский музей

Момент раздора между двумя молодыми людьми, участниками интимного королевского застолья, передан художником через эмоциональную реакцию окружающих. Это — одна из немногих попыток передачи душевных движений людей в средневековом европейском искусстве. Двое молодых людей на переднем плане одеты в жакеты с откидными рукавами, у правого — рукава перекинуты на спину и завязаны подобно тому, как это делали леди в Англии (ил. 159). Королевский костюм (правая фигура за столом) состоит из пурпуэна, сок с большим меховым воротником, шапки с розеткой спереди и ювелирным ажурным украшением по борту. Небольшое драгоценное ожерелье надето сверх мехового воротника.

181. *Ланчелот Озерный.*
Миниатюра из книги «Рыцари круглого стола». 1494
Турин, Национальная библиотека

Бургундия, создавшая своеобразный и вычурный костюм готического стиля, теряет свой авторитет «законодательницы мод» у европейских стран уже в период борьбы французского короля Людовика XI с бургундским герцогом Карлом Смелым. Спокойные плавные линии широкой мужской одежды различной длины сменяют асимметричные драпировки, широкие, «вздутые» вверху рукава, подчеркнуто тонкие талии и носки обуви пулэн.



181



Иллюстрация манускрипта романа о рыцаре Ланчелоте показывает нам костюм конца XV века. Широкая, выше колен верхняя одежда Ланчелота — вариант французской верхней одежды «шамарр», получившего большое распространение в XVI веке, имеет овальные, отделанные светлыми отворотами разрезы на внешней стороне широких рукавов. Такие же светлые отвороты на передних полочках шамарра образуют как бы вторую сторону отворота разреза рукавов. Головной убор — «барет» — низкая круглая (четырехугольная у духовенства, членов суда и ученых) шапочка без жесткого борта. Женский костюм — платье (роб) с узким корсажем до талии, спереди законченным небольшим острым углом. Четырехугольное декольте отделано черной бейкой. Рукава расклешены от локтя и внизу подбиты черной тканью. Черный шаперон слабо выраженной конической формы имеет спереди широкий отворот, переходящий сзади в пластрон. Эта форма шаперона в несколько измененном виде в XVI веке станет головным убором горожанок.

по краю острыми фестонами. К одежде пришивали маленькие серебряные колокольчики или прикрепляли их к длинной цепочке, надеваемой сверху через плечо, спускали по спине и т. п. Широкая длинная юбка падала глубокими складками.

Эту раздробленность поверхности костюма начиная с 30-х годов сменяет иное решение, еще ярче воплотившее характерные особенности готического стиля. Костюм по-прежнему воплощает идеал юной девушки, но его общая композиция освобождается от чрезмерного нагромождения деталей и назойливых живописных эффектов. Маленький узкий лиф сюрко теперь имеет узкие длинные рукава, законченные небольшими, опущенными вниз раструбами «бомбард» (ил. 173), зрительно удлинявшими руку. Глубокий треугольный вырез ворота спереди переходит в такой же вырез на спине. Его окаймляют полосой меха или бархата (ил. 195). Расширяющаяся книзу юбка переходит в шлейф, и ее покрой создает впечатление узких бедер. Крупные изломы ткани юбки (а в это время торжественные костюмы делали из парчи с крупным рисунком) создают динамический контраст со спокойной поверхностью лифа и рукавов. Но высокий конусообразный головной убор «эннэн» с длинным легким вуалем в сочетании со шлейфом и остроносой обувью создавал особый характер динамики, как будто уходящей в бесконечность.

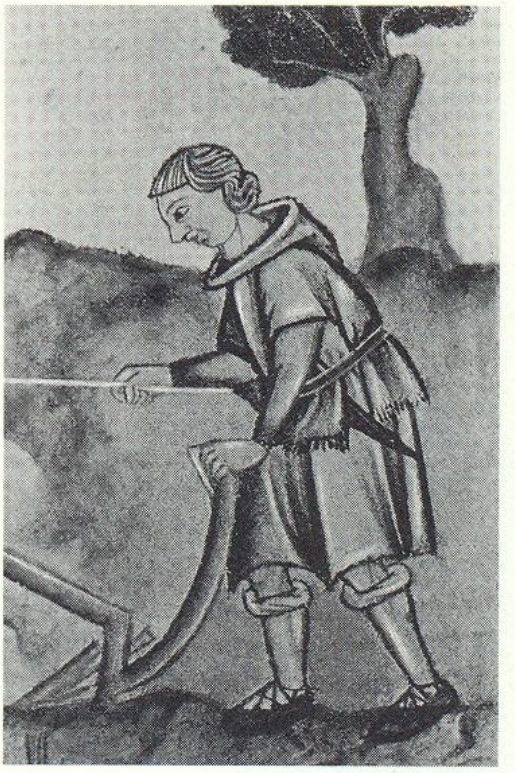
Контрастным было и сочетание фактур и расцветок тканей в женском костюме поздней готики. Если сюрко было одноцветным, то юбку котт делали из ткани с рисунком. Из-под сюрко итальянской пурпуровой с золотом парчи, приподнятом

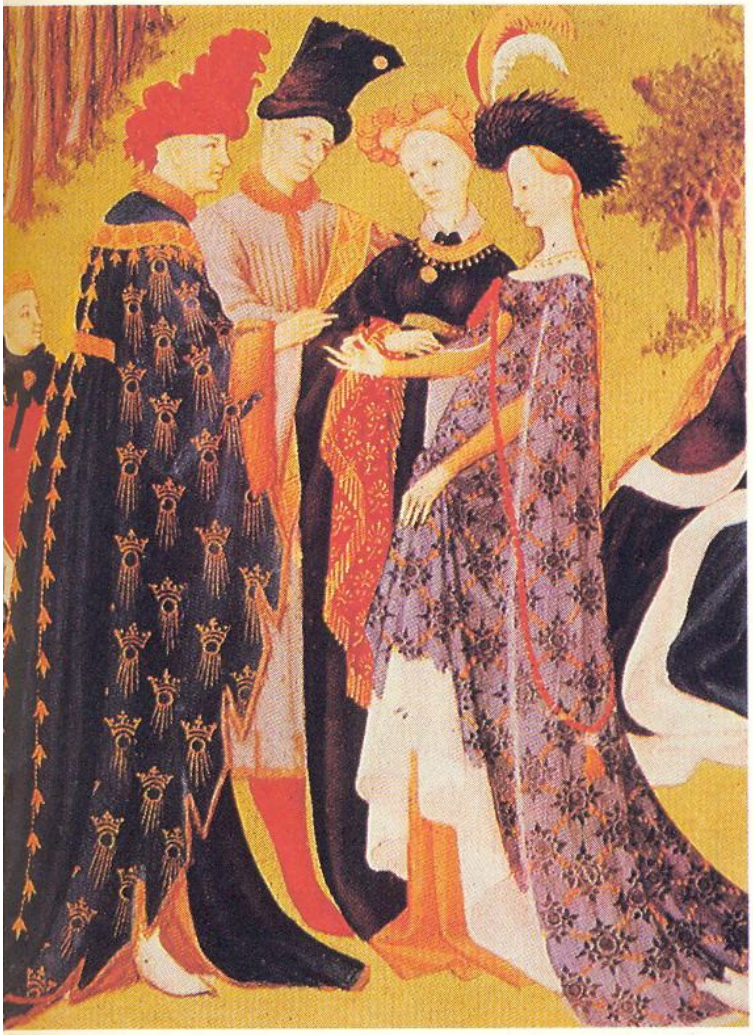


182

182. *Доспехи рядового лучника*

Доспехи рядового аршера состоят из кольчуги, панциря из толстой кожи и шлема.





184

184. *Братья Лимбург.*
Апрель. Миниатюра из «Часослова герцога Беррийского». 1416.
Шантильи, музей Конде

Апрель — месяц любви и свадеб — иллюстрирован братьями Лимбург сценой обручения знатного феодала с молодой девушкой его же круга на фоне весеннего пейзажа. Жених, невеста и их приближенные — свидетели одеты в парадные одежды. Широкий длинный роскошный упелянд жениха украшен на спинке вдоль фалд небольшими золотыми розетками. Его круглая кокетка, от которой спускаются глубокие фалды спинки, переходящие в шлейф, по нижнему краю отделана полосой вышивки золотом. Рукава, умеренной длины спереди (по сгибу руки), по бокам спускаются вдоль спины и как бы сливаются со шлейфом. Их край вырезан крупными фестонами своеобразной, но характерной для XIV века формы. Они расшиты отдельными мотивами стилизованной короны. На голове у жениха шаперон-буреле. На невесте «мантия новобрачной» — узкое вверху и широкое внизу платье из парчи с широкой как плащ спинкой, переходящей в шлейф. Длинные рукава на белой подкладке не имеют шва и зрительно сливаются со спинкой. Низ этого платья вырезан фестонами и обшит широкой полосой белой ткани, из которой сделана подкладка рукавов. Под «мантией новобрачной» на невесте надеты котт и сюрко, узкие рукава которого плотно облегают ее руки. По обычаю того времени корпус невесты слегка отклонен назад и фигура имеет небольшой изгиб, получивший название «готической кривой». Длинная нить кораллов спускается через плечо, подобно перевязи рыцаря. На голове — тюрбан из перьев.

183. *Землепашец.*
Миниатюра из манускрипта «Песенник Альфонса X». XIII в.
Испания. Эскориал, библиотека

Костюм испанского крестьянина. Сверх обычной испанской одежды из двух частей (ил. 165) на крестьянине надета небольшая примитивная по крою накидка из плотной ткани. Это прямой кусок ткани, сложенный в поперечном направлении, и с одной стороны разрезанный от середины (вдоль) до линии сгиба, от которой вниз вырезана горловина. К горловине прикреплен капюшон («капилла»). Боковые стороны не сшиты, пояс придерживает полы и спинку этой одежды. Кальсес спущены и закручены вокруг ног.

рукой дамы, виднелся синий или зеленый котт.

Бургундский костюм распространился во всех странах средней Европы.

В конце XV века, когда остро динамичный женский облик готического стиля утрачивает свою новизну и распространяется итальянское влияние, а при французском дворе Анна Бретонская стала культивировать формы своей местной бретонской одежды, костюм начинает подчиняться новым эстетическим законам. Происходит как бы обратный процесс: устремленность вверх сменяется спокойным движением вниз. Гладкий шаперон покрывает голову и с боков имеет спускающиеся вниз лопасти, рукава расширяются книзу, линия талии опускается, юбка делается без шлейфа (ил. 181).

Костюм горожанок и крестьянок. Значительная часть горожан на какое-то время подчинялась указам, ограничивающим роскошь их костюмов. Но эстетические запросы жен и дочерей, их суетность и страсть к подражанию сказывались в постепенном увеличении роскоши одежды.

Однако в среде горожан складывался и собственный сословный костюм, на который также влиял стиль эпохи. Девушки и женщины носят котт и сюрко узкие вверху, но цельнокроеные, а не с отрезным лифом. В XIV веке появляется фартук — французы его называли «garde robe» «охранитель платья» (ил. 202). Сложившийся в XIV веке обычай носить пояс на котт и к этому поясу прикреплять кошелек и другие мелкие предметы женского обихода широко распространяется среди горожанок различных слоев. Однако высоких головных уборов, золотых се-



185

185. *Жан Буке.*
Людовик XI, учредитель ордена св. Михаила. Собрание капитула ордена.

Миниатюра из манускрипта. 1469—1470. Париж, Национальная библиотека





Появление светских орденов было связано в Западной Европе с процессом централизации феодальных государств. Успехи рыцарских орденов — крестоносцев — показали, какую большую дисциплинирующую силу имеют эти учреждения, сумевшие навести относительный порядок даже среди своевольных рыцарей — участников крестовых походов. Первые светские ордена возникли во второй половине XII века. Наиболее значительными были два испанских ордена: Сан-Яго (основан в 1170 году для уничтожения мавров и охраны паломников по дороге в Галиссию) и Калетравы (основан в 1153 году для защиты страны от сарацин).

Орден Михаила Архангела был основан Людовиком XI в 1469 году. Первыми кавалерами этого ордена были крупные феодалы Франции, в привлечении которых на свою сторону нуждался король. Архангел Михаил — «архистратиг небесных сил» (военачальник небесного воинства) считался покровителем войск. После основания ордена Людовик XI приказал одному из своих придворных художников изобразить себя, первых кавалеров и знаки ордена. Так возникла эта миниатюра и, вероятно, была заглавным листом кодекса ордена Михаила Архангела. Большие белые мантии — сок на подкладке из горностая, застегивались на правом плече и оставляли руку свободной. С левой стороны сок закладывали двумя глубокими складками и поднимали на плечо так, что горностаевая подкладка была видна. По краю сок была вышита знаком ордена (раковины, соединенные между собою веревками), на драгоценной цепи такого же рисунка был подвешен сам орден — Михаил Архангел с мечом и щитом в узорной рамке.

Раковина была символом паломничества в «Святую Землю», (в эпоху средневековья ведь приходилось переплывать море), и впервые была использована крестоносцами. Этот символ затем вошел и во многие другие светские ордена.

Широкая лента на правом плече кавалеров ордена — «этоль» — безусловный отголосок римского консульского и императорского византийского лорума — по краю вышита золотом. Длинная широкая одежда под мантией была синего цвета — цвета неба. Высокие, одинаковые для всех шапки «бонэ» дополняли костюм первого французского ордена.

ток, покрывающих прическу, они не носят не только по причине запрета, но и по свойственной этим людям склонности к разумному образу жизни по средствам. Основным головным убором горожанок был «омюсс» — род капюшона из полотна, с течением времени превратившийся в чепец. Этот чепец имел большое сходство с аристократическим шапероном конца XV века (ил. 181).

Горожанки носили одежду из шерстяных и полушерстяных тканей. Рубашка, омюсс и чепец всегда были из белого полотна.

Постепенно на крестьянский костюм все большее влияние оказывает город, и в феодальной деревне XV века появляется одежда с узким, облегающим фигуру верхом. Но крестьянские котт и сюрко (котт и рубашка) все еще цельнокроеные. Вся крестьянская одежда делалась из тканей собственного производства.

Головные уборы. В период позднего средневековья мужские и особенно женские головные уборы были так разнообразны, что служили одной из главных характеристик костюма. Основным мужским головным убором становится шаперон. На протяжении двух столетий он постепенно увеличивался в размерах и, наконец, превратился в сложно драпированный убор с длинным «хвостом».

Эволюция его такова: в эпоху раннего средневековья это был капюшон, в XIII веке к нему прибавили довольно длинный «хвост», служивший местом хранения различных мелких, но ценных предметов, затем в XIV веке у шаперона стали делать жесткий борт и исчезли части, покрывавшие шею и плечи. Хвост шаперона — «кэ» — получал

186. *Васк де Люсен.*
Переводчик Ломузе Лиеде подает манускрипт герцогу Бургундскому.
Миниатюра

Наследником богатого герцога Бургундского — Филиппа Доброго был его сын Карл Смелый. Он мало ценил роскошь двора своего отца и тайно лелеял мечту овладеть Лотарингией и соседними с ней землями и превратить свои владения в Бургундское королевство. Карл Смелый проявлял интерес к литературе и искусству, что дало повод художнику-миниатюристу Виск де Люсену, воспользовавшись торжественным ритуалом подношения манускрипта герцогу переводчиком Лоизе де Лиеде, создать миниатюру, сверкающую яркими красками, подобными драгоценным камням на переплете манускрипта. Художник не пропустил ни одной детали и подробно изобразил интерьер приемной короля.

В резном кресле на небольшом возвышении сидит Карл Смелый в неполном костюме ордена Золотого Руна — верхняя длинная роб и орденская цепь с орденом. Рукава его роб, узкие внизу, наверху сильно расширены, собраны в небольшие складки, под которые подложены валики — «мауатр». Высокая орденская шапка покрывает голову герцога, среди разноцветных, вычурных по форме

костюмов молодых придворных щеголей одежда герцога выглядит очень скромной.

Чрезмерно широкие плечи, создаваемые рукавами на мауатр (при этом рукава, как правило, разделены на две части — верхнюю, почти шарообразную, и нижнюю — плотно облегающую руку), затянутая, нарочито тонкая талия пурпуэна, короткая, широкая внизу, баска, шоссы из эластичного сукна, обувь с непомерно длинными узкими носами, высокое «боннэ» или шляпа с небольшими полями — все создавало такой вычурный динамичный силуэт, что казалось — человек не может спокойно стоять на одном месте: постоянное, даже непрерывное движение — единственная форма его существования. Люди старшего поколения, некоторые придворные носили длинную одежду, которая полагалась им по должности, но и она подчинялась стилистическим законам готики, где соединялись четкая острая графичность с неуловимыми, постоянно меняющимися живописными эффектами светотеней.

186



самые фантастические формы: то его расширяли внизу, обшивали фестонами и устраивали на голове из него подобие петушиного гребешка (ил. 184), то драпировали как тюрбан и украшали перьями. В 30-х годах XV века жесткий борт стали обтягивать мехом, а длинные кэ спускали на левое плечо.

Наряду с шапероном носили высокие шапки без полей и шляпы с полями и высокой цилиндрической тульей, иногда расширенной кверху. Пожилые люди, как правило, надевали шляпы сверх капюшонов.

На протяжении позднего средневековья сложились три основные формы женских головных уборов: сетка, поддерживаемая полосками ткани (ил. 193), высокий цилиндрический головной убор с различными формами верхушки (ил. 206) и эннен (ил. 208). Все остальные головные уборы были лишь различными вариантами этих трех основных видов. Первые два вида женщины украшали драгоценностями тонкой ювелирной работы и вуалью. Эннен обычно был обтянут парчой и отделан бархатом, его дополняли вуалью — «кувр-шеф», которую или спускали по спине, или туго крахмалили и накалывали в несколько слоев определенным образом (ил. 208).

От рыцарских кольчужных доспехов женщины заимствовали головной убор — «барбетт». Это была повязка из белого полотна, покрывавшая голову, шею, часть груди (ил. 192). Барбетт перешел затем в костюм монахинь.

Обувь была мягкой, ее делали из мягкой цветной кожи, бархата и сукна (ил. 204). Длинные пулэн набивали конским волосом и иногда цепочкой соединяли с браслетом на ноге.



187

187. *Английский крестьянин. Миниатюра*

Одежда английского крестьянина эпохи средневековья долгое время остается неизменной и является самым простым вариантом европейского народного костюма. Холщовая рубашка и сверху суконный или холщовый же кусок ткани с вырезом горловины, надеваемый через голову, подпоясанный по талии, короткие штаны и холщовые чулки, подвязанные под коленом. Обувь — грубые туфли на толстой подошве.

188. *Пир у королевы.*
Миниатюра.
Париж, библиотека Арсенала

Пир у королевы. Благопристойная и принужденно торжественная обстановка царит в пиршественном зале.

Парадный костюм королевы — красный шелковый котт и такого же цвета «королевское сюрко», лиф которого покрыт мехом горностая. Полосой горностая отделан и низ сюрко. Голова королевы увенчана эскофьон-ан-корн из красной с золотом парчи, его боковые части — светлые и сплошь покрыты золотым узором. По верхнему краю эскофьона прикреплено золотое украшение, состоящее из золотого прута с фестонами из такой же проволоки, к выступам фестонов прикреплены просвечивающие золотые розетки с драгоценными камнями. Золотисто-рыжие волосы королевы распущены, спину покрывает мантия, пришитая к сюрко. Дамы одеты по бургундской «моде»: высокие эннен, глубокие вырезы декольте, отделанные мехом в форме воротника, ожерелья из крупных деталей.

Молодые люди, подающие на стол кушанья,— в жакетах с широкими вверху рукавами на подкладках — мауатр. Шоссы, темные и светлые с мягкими короткими башмаками — «пулэн». Жакеты спереди имеют вырез по основанию шеи, а на спине — большим углом (центральная фигура). На молодых людях жакеты или средней длины роб, на пожилых — пелиссоны. Сидящие за правым столом мужчины все в головных уборах.

188





В эпоху средневековья были изобретены деревянные подставки на каблуках с ремнями, они предохраняли обувь от грязи в плохую погоду и назывались «галош».

Украшения ювелирной работы были весьма разнообразными: кольца (с крупными камнями), пряжки для поясов, застежки типа броши (афиш), колье — фигурные цепи и подвески к ним (ил. 207, 208, 209, 210), обручи для прически, кованые сетки для волос, отделанные камнями в оправе, браслеты, оправы-замки для кошельков и пр. Мода на драгоценные камни и их дефицит подсказали предприимчивым людям выход: заняться изготовлением их заменителей. Начиная с XV века в Европе появляются искусственные камни.

Итак развитие производства тканей и улучшение качества их окраски, блестящее использование пластических свойств ткани, построение чертежей кроя и разбивка поверхности одежды на отдельные детали кроя, стилистическое единство в решении облика нового светского человека, появление моды и развитие культа Прекрасной Дамы — вот далеко не полный перечень элементов, вошедших в процесс создания европейского костюма позднего средневековья.

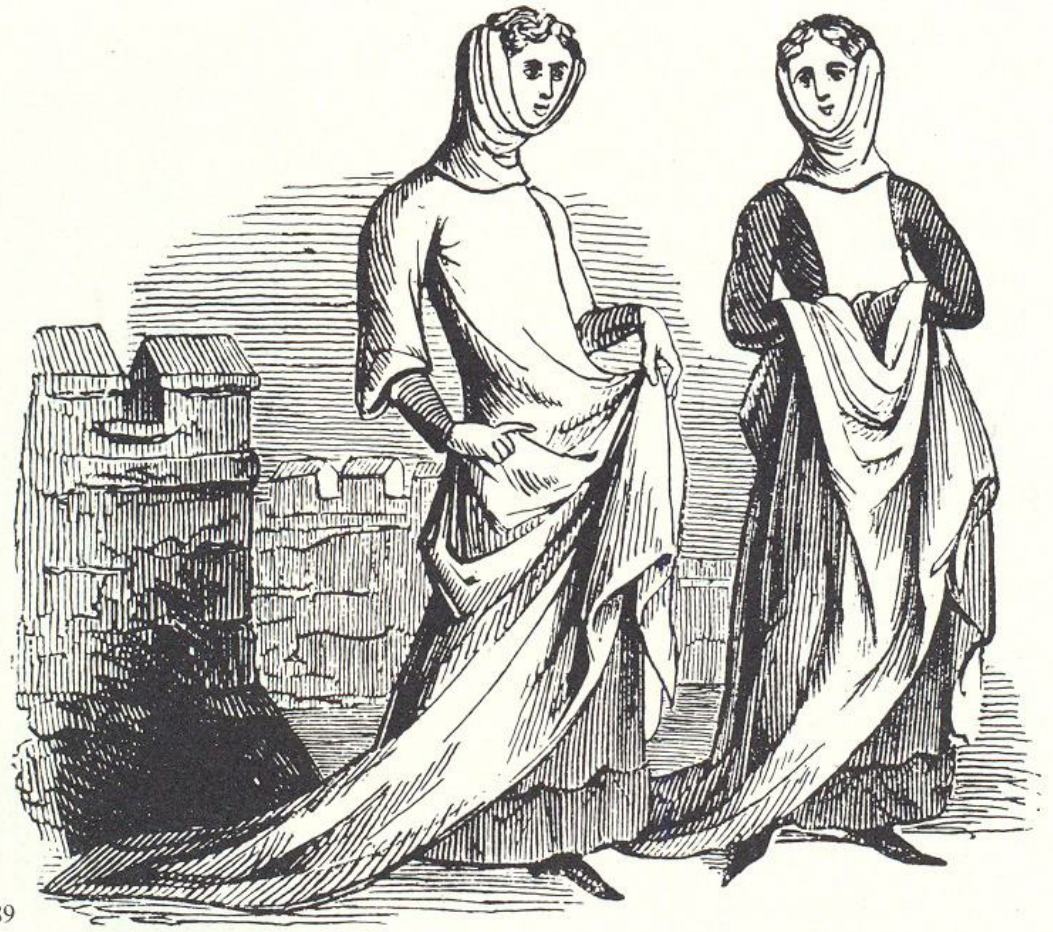
189. *Женская одежда эпохи Эдуарда I. Гравюра с миниатюры манускрипта*

Сюрко в XIII веке не было функционально необходимой частью женского костюма, но играло декоративную роль и служило материалом для сложившейся в то время пластической системы внешнего облика женщины. Динамика линий и объемов, характерная для готического стиля, проявилась в европейском женском костюме может быть раньше, чем в архитектуре. Женский костюм был построен на контрастах — цветовых, пластических. Гладкий узкий лиф цельнокроеного сюрко и узкие (до локтя) рукава сочетались с широкой, свободной (иногда со шлейфом) юбкой. Ткань этой юбки не только отвечала естественным движениям тела женщины, но ее тонкие, пластичные, не знающие тяжелой работы руки, то приподнимая одним жестом, то асимметрично драпируя, то перекидывая с одной стороны на другую юбку сюрко, создавали постоянно новые, трепетно-подвижные группы складок и драпировок, беспокойно пересекающихся изломов ткани, богатых в своем движении почти неуловимыми светотенями.

Мы видим английские женские сюрко в двух вариантах. Головные уборы из белого тонкого полотна — барбетт. Они являются подражанием кольчужному «наголовью» рыцарских доспехов.

190. *Сенокос и рубка леса. Миниатюра из книги «Рустикана». Париж, Национальная библиотека*

В одежде крестьян, занятых рубкой леса и сенокосом, видно уже подражание городскому костюму. Жюпели имеют сходство с жакетами с маленькой баской. Задрапированный на бедрах котт крестьянки обнаруживает под ним плотную юбку со складками, которая должна создавать форму для юбки котт. Ее голова покрыта платком, задрапированным на манер головного убора дворянок — барбетт (см. ил. 189).

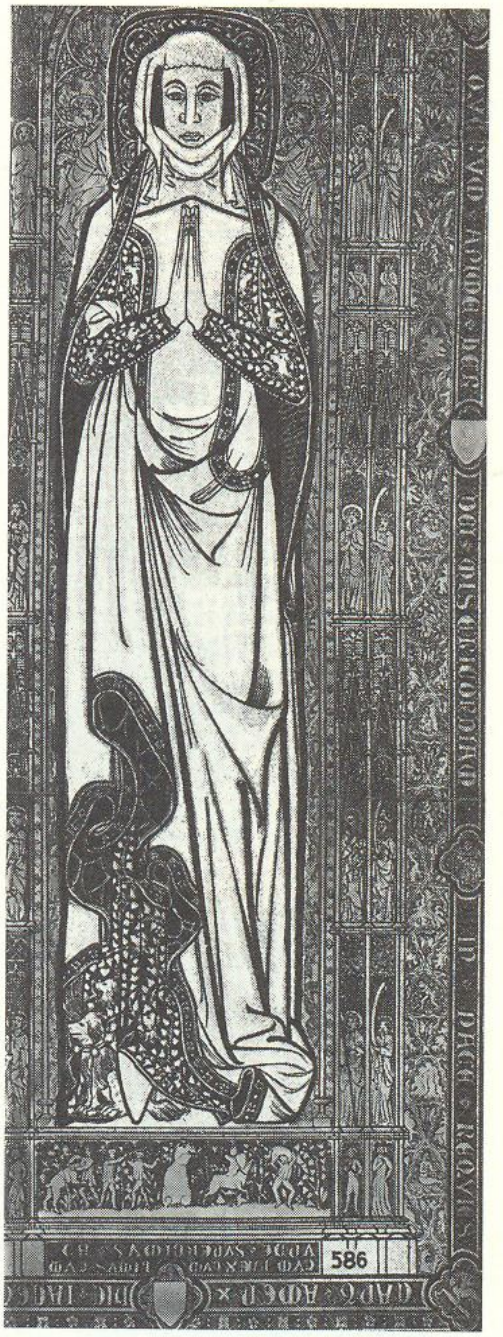


189

190



191



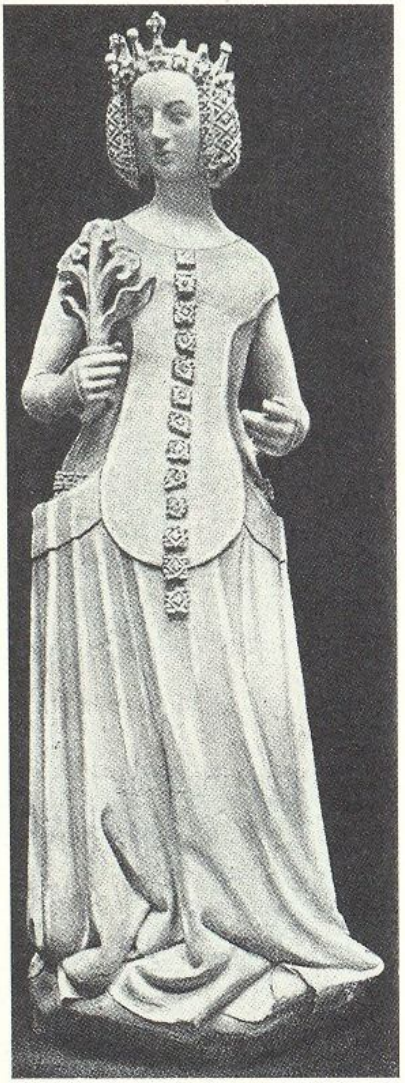
192

191. *Молодая знатная дама.*
Гравюра из Библии Велислава. Ок. 1340 г.
Прага, Государственная библиотека

Женское сюрко, или котарди, существовавшее во Франции, Англии и Германии. Женский костюм Германии отличался особым головным убором: небольшой белый покров из полотна на каркасе прямоугольной формы, обшитый спереди, с боков и понизу плотно пришитыми друг к другу узкими полосками ткани, край которых был вырезан фестонами. Эта отделка называлась «фанфрелюш». В XV веке ею часто украшали вуали головных уборов (эннен, атур-а-корн и др.).

192. *Маргарита де Уолсокни.*
Рисунок с вышивки. 1349.
Норфолк, церковь св. Маргариты

Один из вариантов английского сюрко, очень широкого внизу. Отделка сюрко и отделка манто имеют одинаковый рисунок. Верхняя часть сюрко зрительно объединена с барбетт из легкой тонкой ткани. Узкие рукава котт и его подол вышиты крупным рельефным рисунком.



193



194

193. *Жанна Бурбонская.*
Скульптура. 1360.
Пуатье, Дворец юстиции

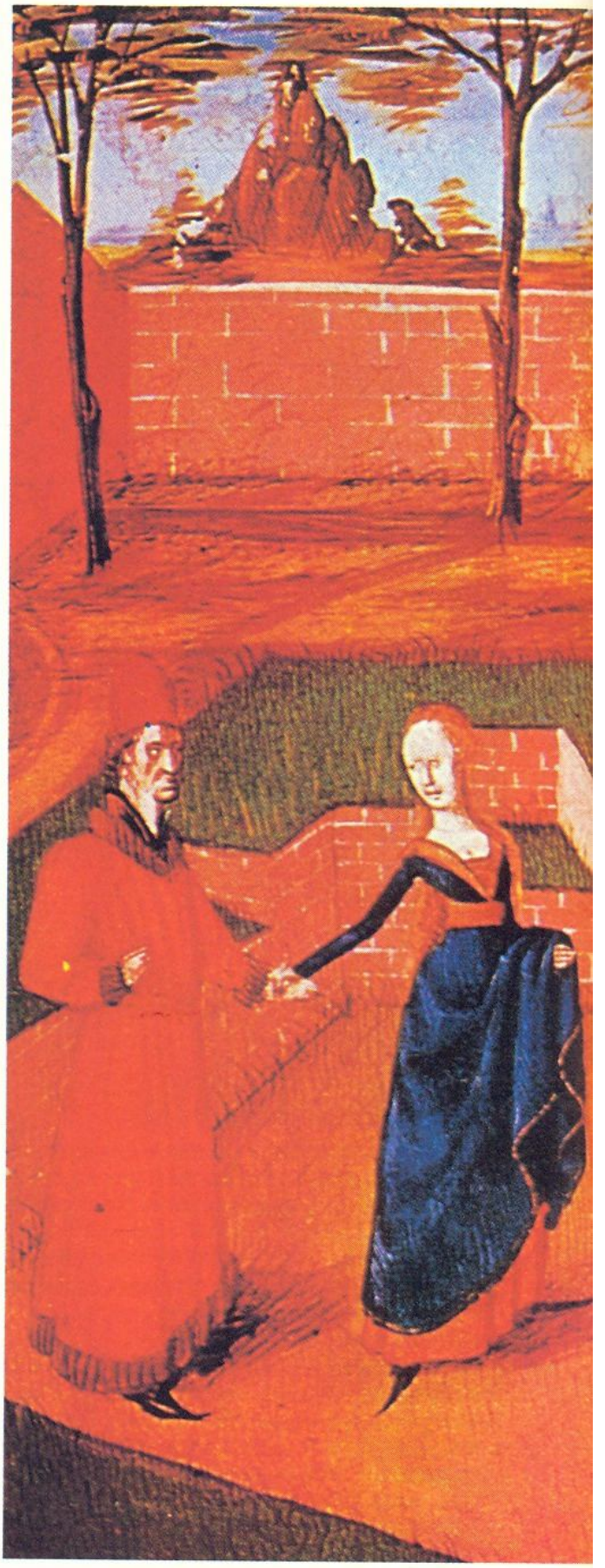
Французское «королевское сюрко». Этот торжественный королевский наряд состоял из котт с длинными рукавами и собственно сюрко — в данном случае верхней одежды без рукавов, несколько сходной с сарафаном. Удлиненный лиф сюрко не имел боковых частей, и украшенный чеканными пластинками пояс, надетый на котт, был хорошо виден с боков. Широкая юбка сюрко имела форму круга, наверху она заканчивалась широкой бейкой. Сзади, от плеч, опускалась длинная мантия, подбитая горностаем. Волосы, заплетенные в косы, закрывали уши и были уложены в золотую сетку. В торжественных случаях сверх сетки королеве полагалось носить корону.

194. *Битва между морисками и христианами.*
Роспись зала в Альгамбре
Фрагмент. XIV в.
Гранада.

Испанское женское сюрко не обладало изяществом линий английского или французского. Оно, по-видимому, вело свое происхождение от мавританской мужской одежды (см. ил. 166) и существовало в Испании в двух вариантах: закрытое и открытое — с боковыми вырезами. Его также носили сверх котт с длинными рукавами, имевшими по локтевой линии шнуровку, сквозь которую была видна белая рубашка.

195. *Танцы в саду.*
Миниатюра. Начало XV в.
Париж, Национальная библиотека

195



Танцы в саду — одно из любимых развлечений средневековой феодальной знати. Миниатюра знакомит нас с характером танцевальной пластики и элементами танца светского феодального общества. Четыре женщины и четверо мужчин образуют круг, что дает нам возможность видеть их костюмы с разных точек зрения. Костюмы женщин: сюрко с отрезным узким лифом и узкими длинными рукавами. Высокая талия подчеркнута широким поясом. Сюрко имеет глубокий вырез углом спереди и на спинке, отделанный полосой ткани другого цвета, о чем можно судить по женщине из левой пары, изящным жестом приподнимающей сюрко. Под сюрко надеты котт из различных, но дорогих тканей. Между сторонами углов выреза сюрко видны котт, образующие как бы вставки в декольте. Эти части котт или вышивали, или прикрепляли к ним специально вышитые вставки, часто из тонкой прозрачной ткани, что вызывало возмущение строгих представителей духовенства. Высокие конусообразные эннен надеты почти вертикально, с них спускаются тонкие прозрачные реймские недлинные вуали.

Мужчины все изображены в верхней одежде роб, отделанной мехом: воротники типа капюшона, манжеты и низ. Головы покрыты высокими шапками — боннэ. Фалды, по обычаю XIV века простеганы на пакле. Расширение в плечах создано прокладками мауатр. Обувь — мягкие башмаки с отогнутыми задниками и длинными носками — пулэн.





196

196. *Святая Валерия.*
Реликварий.
Шамбон сюр Вуез, собор

Реликварий — хранилище мощей — имеет необычную форму: скульптурное, но не портретное изображение св. Валерии, покровительницы города Лимузина. Реликварий сделан в XV веке, вероятно, по обету, так же, как и украшения. В преданиях города Лимузина существуют две версии появления этих украшений. По одной — в 1440 году Карл VII возложил на реликварий венец (трессуар) и колье по случаю сохранения жизни дофина Людовика в битве при Шамбоне; по другой — граф Яков II де ля Марш в 1412 году по выходе из заключения в башне городской ратуши таким образом украсил Валерию.

Однако на колье с правой стороны от центра помещен миниатюрный щит, покрытый эмалью, с изображением гербовых линий французских королей.

197. *Королева Евфимия Датская.*
Надгробие в церкви. 1330.
Дания

Скандинавское (датско-шведское) королевское сюрко является третьим вариантом этой распространенной в Европе торжественной придворной одежды. По середине переда сюрко украшено чеканными пластинками, его расширенная книзу юбка (круг или полукруг) падает крупными фалдами. Королевская мантия покрывает всю фигуру и скреплена спереди большой круглой, богато отделанной драгоценными камнями металлической пряжкой. На верхнюю часть мантии нашиты чеканные металлические пластинки. Заложенные в сетку волосы спускаются на плечи. На голове — корона.

197





198

198. *Лаура.*
Миниатюра из книги Петрарки «Сонеты и канцоны на жизнь Мадонны Лауры». XV в. Флоренция, библиотека Лауренциана

На миниатюре-фронтисписе к канцонам Петрарки мы видим «мантию новобрачной». Несмотря на одинаковый покрой французской (ил. 184) и итальянской мантии новобрачной, последняя производит светлое впечатление покоя и чистоты. Это достигается наивным рисунком на белой поверхности ткани, плавными линиями всей одежды и рисунка фестонов, гладкой прической девушки. Длинные волосы, собранные и свитые в один локон, дополняют и подчеркивают эти определяющие характеристики образа.



199



200

199. *Горожанка из Шалона.*
Рисунок. XIV в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм жительницы г. Шалона мало чем отличается от одежды жены королевского обойщика (ил. 201), хотя расстояние во времени между ними — около ста лет. Свободное сюрко стянуто в талии поясом из чеканных пластинок. Шнур, соединяющий полы манто, перекинут через голову, однако значение этого странного положения шнура нам неизвестно. Сверх барбетт надета шапочка — женский калотт.

200. *Горожанка в костюме для путешествий.*
Рисунок. 1352.
Париж, Национальная библиотека

В плохую погоду или для путешествий к манто женщины пристегивали капюшон, достаточно объемный для того, чтобы его можно было надеть на повседневный головной убор. По обычаю XIV века капюшон имел длинный хвост — кэ.



201



202

201. *Жена королевского обойщика Жака Саразена.*
Рисунок. 1276.
Париж, Национальная библиотека

Жена королевского обойщика изображена в праздничном костюме — подтверждением этому является сумочка, в которую клали молитвенник, когда ходили в церковь. Котт с узкими рукавами и широкой внизу юбкой имеет узкий пояс, застегнутый спереди небольшой пряжкой. Самая богатая часть костюма — манто на меху. Головной убор — один из вариантов барбетт.

202. *Крестьянка, кормящая кур.*
Миниатюра в манускрипте. Ок. 1340 г.
Лондон, Британский музей

Повседневный костюм крестьянки также состоял из котт, сюрко и головного убора, несколько похожего на дворянский барбетт, но вся одежда была сделана из тканей собственного изготовления. На этой миниатюре впервые мы видим фартук как защиту одежды от загрязнения во время работы. Фартук украшен вышивкой чуть ниже пояса.

203. *Мастер жизни Марии.*
Рождество девы Марии.
Фрагмент. XV в.
Монако, Старая пинакотека

Три молодые женщины, занятые подготовкой к омовению только что родившегося младенца,— это три различных оттенка общего эмоционального построения картины: тихой, глубокой и благоговейной радости от появления на свет человека. Движения каждой из них входят в единый ритм пластического рисунка динамики группы. Легкие наклоны фигур, свободные движения изысканно прекрасных рук, складки одежды — все подчинено тонко разработанному ритму, так ярко и проникновенно передающему нам вечную тайну радости материнства. Мягкая цветовая гамма одежд женщин этой группы — сочетание приглушенных тепло-зеленых, серых, чуть розоватых тонов, разделенных золотисто-узорчатой тканью платья средней из них,— гармонично объединяется с эмоционально-пластическим строем картины.

Костюмы женщин — типично немецкие по покрою, но в них отсутствуют навязчивые

203



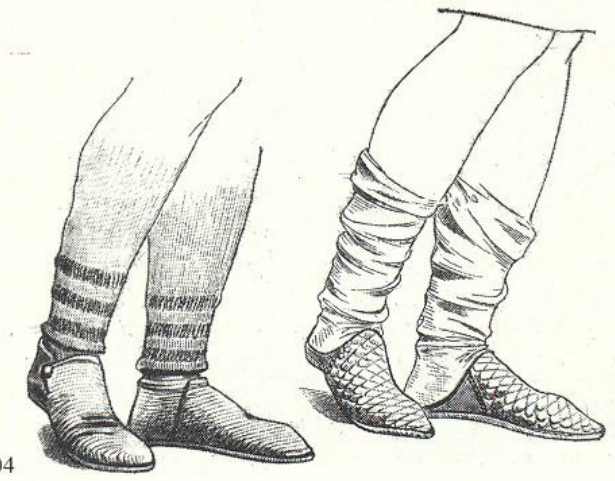
мелкие детали, характерные для всего стиля одежды в целом. Не найдем мы в них и бургундского влияния, так быстро распространившегося во Франции и Англии. Это костюмы людей среднего достатка из добропорядочной бюргерской среды. На всех женщинах надето по три одежды — белые рубашки из тонкого полотна, котт на подкладке (или юбка на подкладке) и сюрко. У первой из них — сюрко, не отрезное по талии, но очень широкое внизу, имеет пояс из изящных металлических узорных звеньев. По немецкому обычаю, он не подчеркивает талию, а спущен слева направо углом. Для





удобства во время предстоящего купания младенца женщина подняла на колени низ сюрко, поэтому видны его подкладка, часть юбки котт из дешевой ткани, но обшитой широкой полосой блестящей серой с розовым отливом материи. На ширину этой полосы и можно было приподнимать сюрко на улице или в каких-либо общественных местах. Узорное золотистое сюрко второй женщины — уже отрезное по талии, при этом лиф плотно облегает фигуру и имеет короткие рукава «фонариком», из-под левого виден рукав рубашки, а правый соединен с длинным узким зеленым «нарукавником», имитирующим рукава котт. Съемные нарукавники или части рукавов давали возможность людям среднего достатка создавать впечатление обилия разнообразных одежд в женском гардеробе.

204. *Обувь средних веков. Реконструкция по миниатюрам*



204

205. *Св. Елизавета.*
Фрагмент статуи. 1490—1492.
Мюнстер, собор

Ряд рельефно обшитых толстыми нитками полос, наложенных одна на другую, обрамляет спокойное молодое лицо статуи св. Елизаветы. Каркас ее крупного разлатого головного убора, распространенного в Германии в конце XV века, покрыт тканью, которая сзади, подобно косынке, свободно спускается на плечи, а с правой стороны переходит в длинный, сужающийся книзу шарф, непринужденно перекинутый на левое плечо.

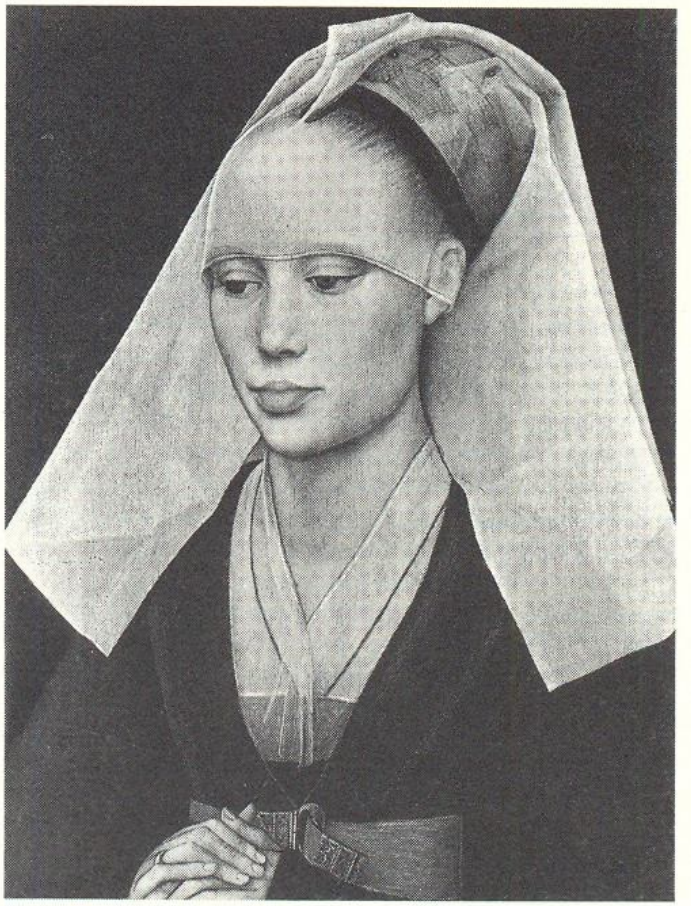
206. *Рогир ван дер Вейден.*
Молодая женщина. 1455—1460.
Вашингтон, Национальная галерея

Волосы молодой женщины зачесаны кверху и уложены в небольшую шапочку, укрепленную на голове специальной арматурой из проволоки. Проволока спускается вдоль уха, окружает мочку и переходит на затылок, где соединяется со второй половиной арматуры (правой стороной). Вуаль, уложенная на шапочке, подобно спущенному знамени, поддерживается обручем, обтянутым черным бархатом. Весь этот сложный головной убор назывался «атур-а-баньер».

205



206





207



208

207. *Неизвестный художник франко-фламандской школы. Изабелла Португальская, третья жена Филиппа Доброго.*

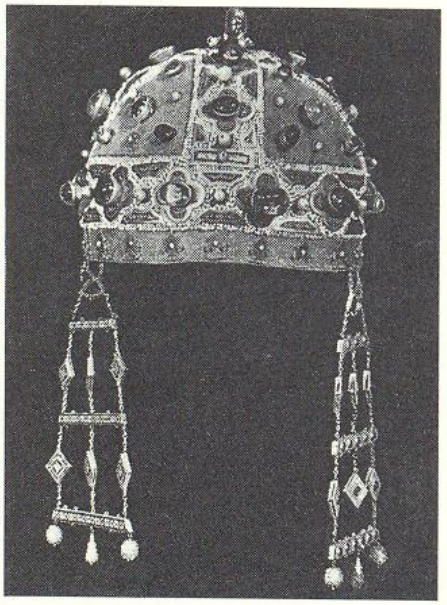
Париж, Лувр

Высокий головной убор из темно-золотистой парчи, покрытой рельефной сеткой, в сочетании с валиком из золотистой парчи с темно-коричневым бархатным рисунком прекрасно гармонирует с бледным продолговатым лицом молодой женщины. Ткань валика спускается на спину, что придает видимую устойчивость всему сложному головному убору, называвшемуся «эскофьон-ан-буреле». Чеканное золотое ожерелье дополняет этот изысканный и строгий наряд.

208. *Гуго ван дер Гес. Триптих Портинария «Поклонение волхвов».*

Фрагмент. Ок. 1440—1482 гг. Флоренция, Галерея Уффици

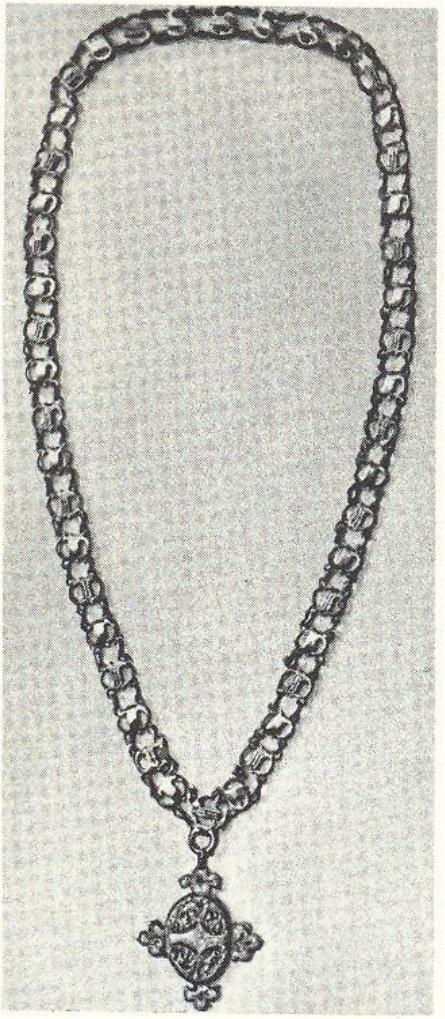
Классическая форма эннена из парчи соединена с частью черного бархатного шаперона. Его отворот спускается по обе стороны лица и ложится на плечи. Тонкая реймская вуаль прикреплена в центре к краю шаперона (в одной точке), а затем к макушке эннена и спущена на спину. Великолепным образцом ювелирного искусства эпохи позднего средневековья является ожерелье — сочетание крупных рельефных форм плетения из круглого золотого прута и розеток с подвесками из драгоценных камней.



209

209. *Корона королевы Констанции Арагонской.*
Конец XII в.
Палермо, ризница собора

210



210. *Золотая цепь XV в.*
Лондон, Музей Виктории и Альберта

211. *Ганс Малер.*
Мария Бургундская. XV в.
Вена, Художественно-исторический музей

Прославленная красавица своего времени, будущая жена императора «Священной Римской империи» Максимилиана I изображена художником не в обычной, сложившейся в XV веке для женского



211

портрета позе (погрудный портрет фас или три четверти), а в энергичном профиле, как бы готовой произнести речь перед большим собранием вельмож. Смелые, решительные жесты, тонкий красивый профиль молодого лица, гордая осанка характеризуют герцогиню Бургундскую, женщину в темном бархатном платье уже новой формы, нового покроя, на основе которых будет развиваться женский европейский костюм XVI века.

Неизменный треугольный глубокий вырез ворота сменился четкой линией каре, линия талии опустилась, рукава по пройме, как и каре, обшиты по краю нешироκой узорной с золотом тесьмой. Узкий рукав с манжетой «бомбард» заменен нешироким, с большим тяжелым отворотом. Единственная деталь — эннен как символ Бургундского герцогства — сохранился в парадном одеянии Марии Бургундской.



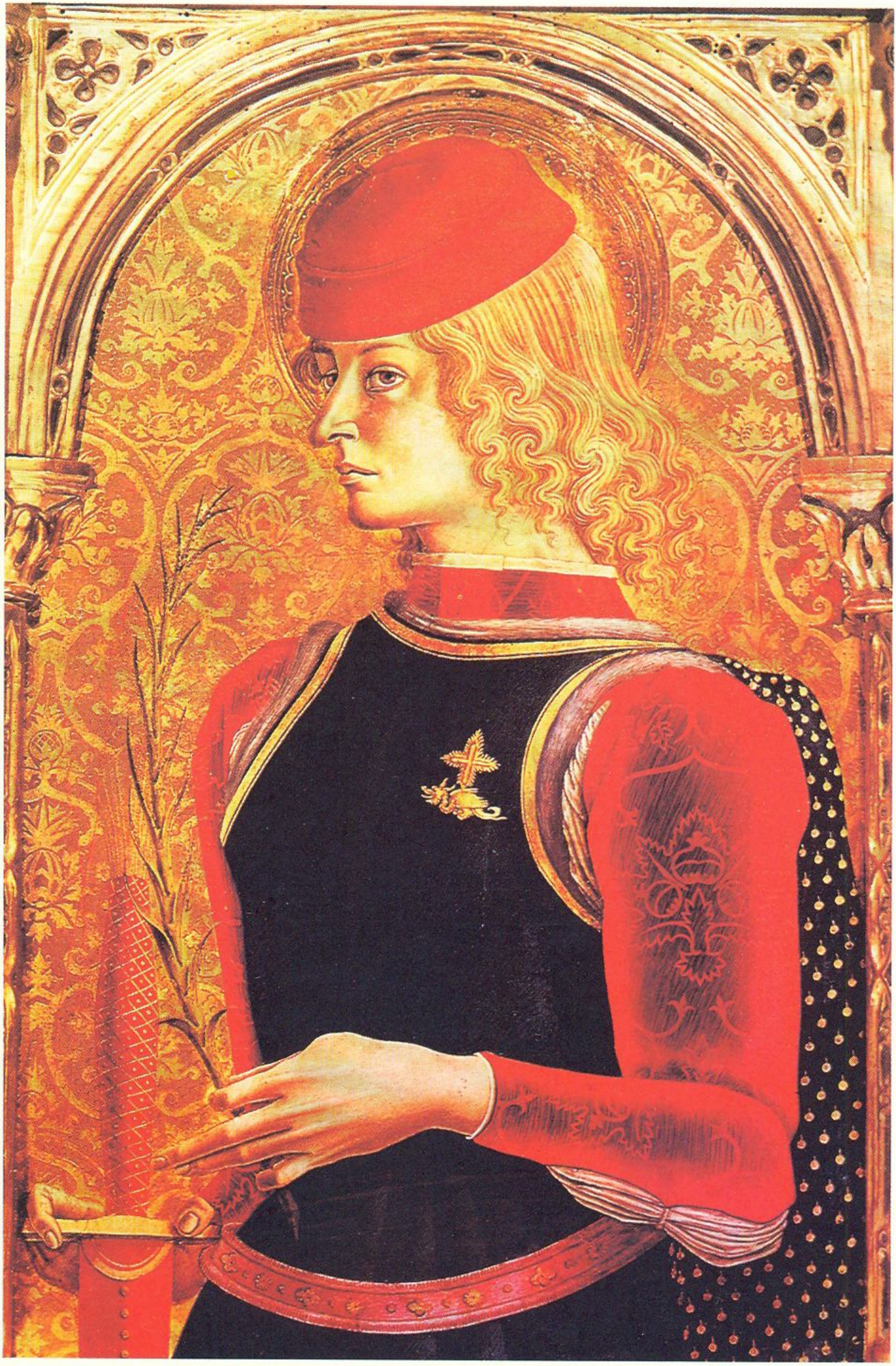
212

212. *Шуты.*
Гравюра. XV в.

Костюмы английского шута и буффонов относятся к более позднему времени. В них сохранены элементы старинных шутовских нарядов и в то же время прибавлены короткие узкие дублеты и высокие шапочки, какие носили в XV веке.

ИТАЛЬЯНСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ





После знаменитого восстания Чомпи (1378 год), во время которого были потрясены основы экономического благосостояния «пополо грассо»*, во Флоренции в начале XV века устанавливается тирания фамилии Медичи — крупнейших флорентийских банкиров. Политика Медичи была направлена на подавление экспансионистских стремлений многих представителей «пополо грассо», разжигавших междоусобную борьбу. Первые действия новых правителей Флоренции были вызваны стремлением завоевать расположение народных масс. Медичи осуществляют во Флоренции большие строительные работы, которые дают заработок городскому населению, несколько уменьшают налоги и на какое-то время создают иллюзию порядка и справедливости.

Обладатели крупнейших банков в различных странах и городах Западной Европы, Медичи имели возможность тратить любые суммы по своему желанию. И, чтобы утвердить свою власть, они стремились прославиться в веках, но не войнами и победами, как короли-феодалы, а как истинные представители нового поколения и новой эпохи — творениями высокого искусства, созданными по их инициативе и под их покровительством. Медичи создают свой двор, с которым не могли соперничать другие королевские дворы Европы. Гениальные художники, философы-гуманисты, блестящие ораторы, тонкие музыканты составляют общество семьи Медичи. Именно здесь, в этой насыщенной творчеством атмосфере созревают планы

213. *Карло Кривелли. Св. Георгий.*
Фрагмент. XV в. Монтефиоре дель Азо. Церковь св. Лучии

Образ молодого человека, совершенного в своей идеальной красоте,— это образ итальянского героя XV века. Мужество, храбрость, бесстрашие в битве с врагом, стремительность в действиях — вот качества,

* Пополо грассо (popolo grasso) — в буквальном переводе «народ тучный» (или жирный) — народное прозвище богатых в Италии XIV века.

будущих шедевров архитектуры, скульптуры и живописи. Как умные и ловкие дельцы, Медичи умели не только совершать выгодные финансовые операции и получать большие прибыли, но и распространять славу о своих деяниях.

Как всегда, слава, пришедшая откуда-то издалека, обрастает легендой. Интересным кажется все, что связано с жизнью двора Медичи, и особенно быт этого двора и сложившийся там костюм. Ведь стать похожим на флорентийца из окружения Медичи было легче всего с помощью костюма. Поэтому в феодально-аристократической среде многих европейских стран прежде всего рождается подражание итальянскому костюму, иногда превращающееся в карикатуру.

Несмотря на общее типовое сходство костюма, сложившееся в эпоху средневековья, в итальянской одежде существовал ряд особенностей, характерных именно для данной страны. В итальянском костюме XIV века проступают черты античности. Они прежде всего сказывались в мягкой пластичности одежды, ее простоте, в любви к свободно падающим складкам и легким драпировкам. Эти черты давали внешнему облику итальянцев то особое благородство простоты, которое получило у них национальную окраску. Едва ли влияние соседних стран было так велико, как считают некоторые историки костюма (например, Франсуа Буше). Тем более, что характерные особенности женского костюма поздней готики — высокие головные уборы, готическая кривая изгиба тела, асимметричные драпировки и т. п.— в Италии не были распространены. В то время как простота и мягкая плавность костюма особенно ценимые в условиях итальянской жизни XV века, и художник наделяет ими св. Георгия, победившего, по преданию, чудовище — дракона. Его костюм великолепен по форме и контрастен по цвету. Сверх ярко-красного соттовесте из шелкового штофа надета темно-синяя бархатная «претина», отделанная золотым позументом и узкой полоской серого меха. Боковые швы претины не сшивали, и темно-розвый пояс, расположенный несколько ниже талии, соединял и поддерживал всю переднюю и боковые части этой одежды, подчеркивая стройность фигуры. Широкая спинка претины, подобно плащу, свободно спускалась, образуя фалды. Боковые части ее иногда отгибали вверху и прикрепляли к плечевому шву, выставляя напоказ подкладку. Кривелли изобразил изысканную подкладку из той же ткани, что и верх, но украсил ее вышивкой отдельными, свободно висящими на небольших золотых стержнях крупными жемчужинами. Рукава соттовесте пришиты только вверху, и белое полотно рубашки видно в боковых частях проймы, а также от локтя по боковому шву. Эта часть шва скреплялась в нескольких местах шнурком, а из заложенной в мелкие складки ткани рукавов рубашки сделаны небольшие буфы. На груди с левой стороны вышита эмблема Георгия — золотой крест и под ним дракон. Маленькая красная фетровая шапочка покрывает золотистые кудри этого идеального героя.



214

214. *Витторе Карпаччо.*
Жизнь св. Урсулы. Гондольеры.
Фрагмент.
Венеция, галерея Академии

Костюм гондольера. Узкая маленькая соттовесте без рукавов видна из-под шнуровки «гавардины» — короткой курточки, спереди доходившей только до талии, а сзади, начиная от боков, имевшей небольшую баску. Рукава гавардины скорее были лишь нарукавниками, прикрепленными только к проймам спинки. Кальце из тонкого сукна. Спереди гондольеры носили сумку из кожи, в нее клали деньги, полученные за проезд, которые должны были сдавать хозяину. Шапки были у них небольшие, иногда украшенные пером.

XIV века сыграли большую роль в становлении его новых форм в XV столетии.

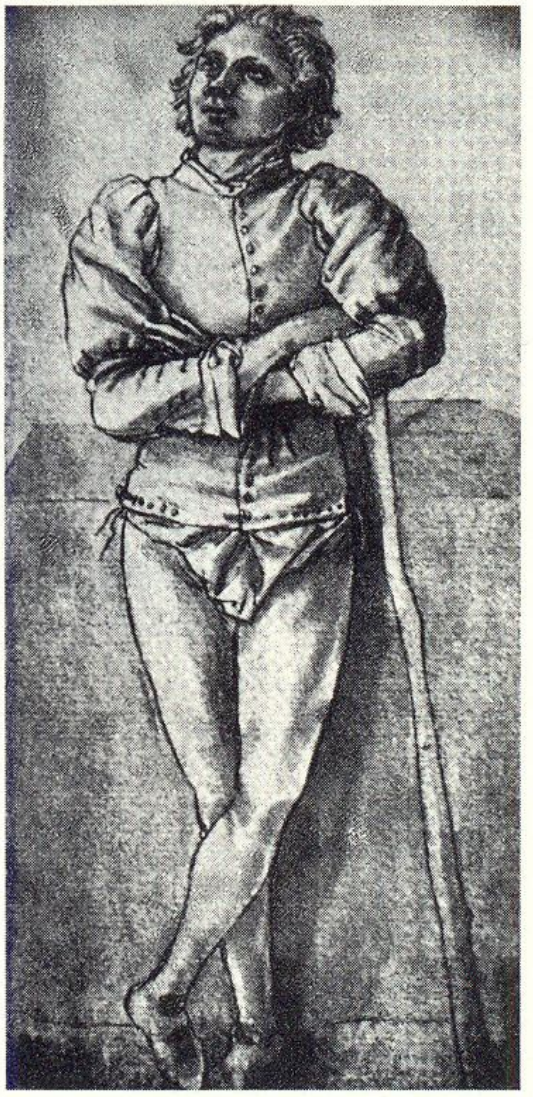
Мужской костюм. Нижняя одежда итальянцев состояла из «камичи» — рубашки, «кальцони» — разъемных узких штанов-чулок и «соттовесте» * — узкой безрукавки или куртки с рукавами, к которой привязывали тесемками кальцони.

Разнообразная верхняя одежда была свободной, ее основа — плащ, мягко покрывающий тело человека. И, если лиф — «джорне» у молодых людей красиво облегал фигуру, то откидные рукава самых причудливых фасонов (ил. 216, 230) создавали ту пластическую красоту, которая так выделяла итальянский костюм. Джорне по существу представляет собой итальянский вариант общеевропейского упелянда средней длины, который носили молодые люди. Сочетание свободно падающей ткани рукавов, заложенных складками по пройме и иногда выкроенных в форме полного круга (ил. 217, 231), отделанных понизу цветной полосой ткани, экревиссами, перьями (ил. 217) или дорогим мехом, с четкой формой стана джорне, перетянутого в талии поясом,— создавало богатые живописные эффекты. В такой одежде мужчина выглядел особенно молодым. И действительно героем, идеалом в это время становится молодой человек, почти юноша. Мировоззрение людей новой эпохи складывалось среди молодежи и исторически было предназначено ей, и не случайно итальянские гуманисты уделяли так много внима-

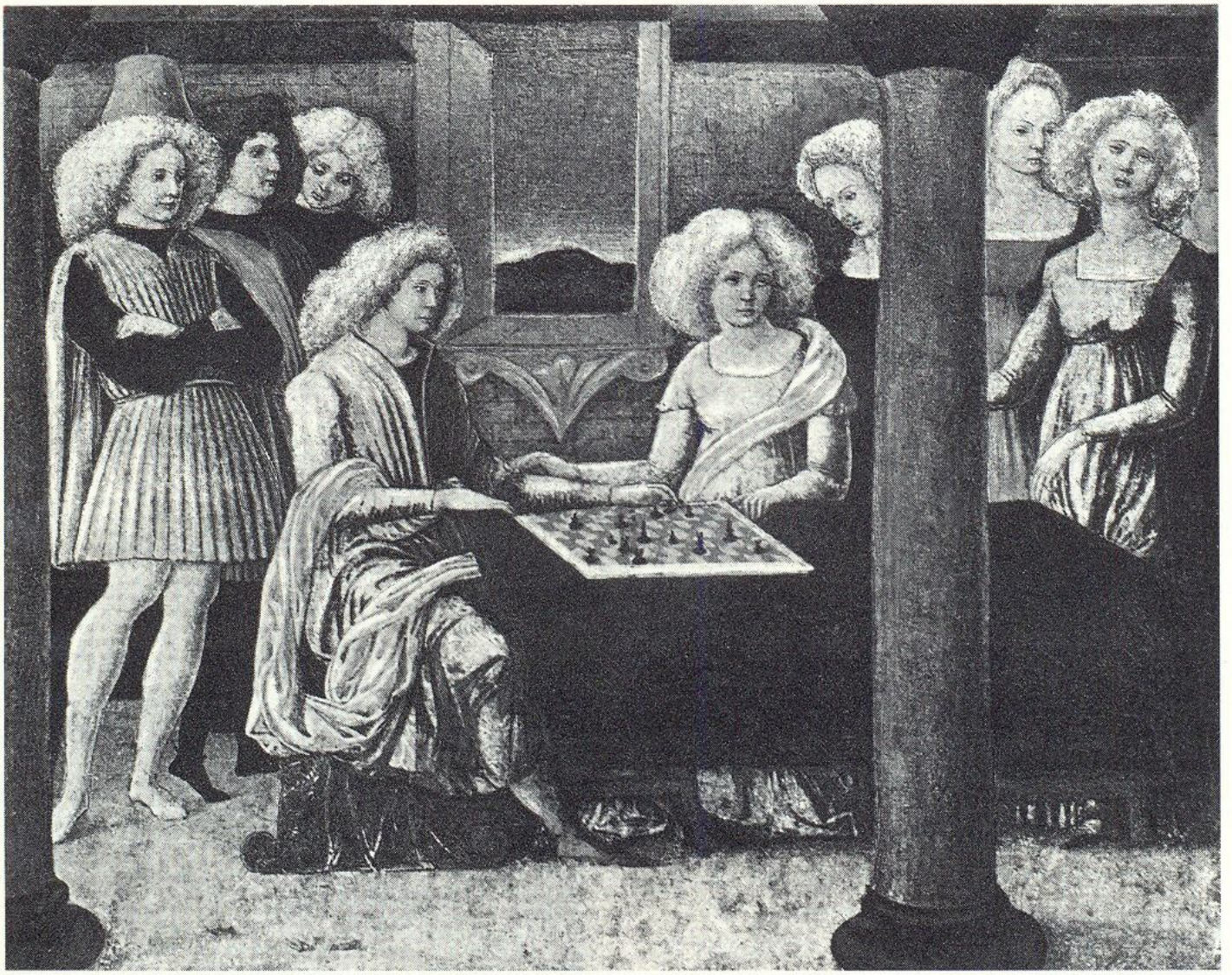
215. *Художник флорентийской школы. Юноша. XV в.*
Флоренция, Галерея Уффици

Нижняя мужская итальянская одежда: рубашка — камича, разъемные штаны-чулки — кальце, куртка или безрукавка — соттовесте или «фарсетто».

215



* Некоторые авторы «соттовесто» называют «фарсетто».



216



216. *Франческо ди Джордано. Игра в шахматы. XV в.*
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Костюм жителей Сиены имеет ряд местных особенностей. Так, джорне получила у них более жесткую форму и узкие откидные рукава. Женские же одежды значительно более простые и мягкие, талия высокая, рукава узкие, вырез ворота глубокий. Но что особенно выделяет внешность жителей и жительниц Сиены — это очень светлые завитые и пышно взбитые волосы.

ния светскому воспитанию молодого поколения.

Юность облика мужчины подчеркивается полудлинными волосами, завитыми и пышно взбитыми на концах, тщательно выбритым лицом. Стройные ноги обтягивают узкими кальцони, которые часто, по традиции средневековья, делают асимметричными по цвету (ил. 218).

В это время, то есть в XV веке, богатые парадные одежды уже носят из дорогих шелковых тканей с цветным или парчовым (с металлическими нитями) рисунком. Богатство стремится заявить о себе и внешним обликом пополо грассо.

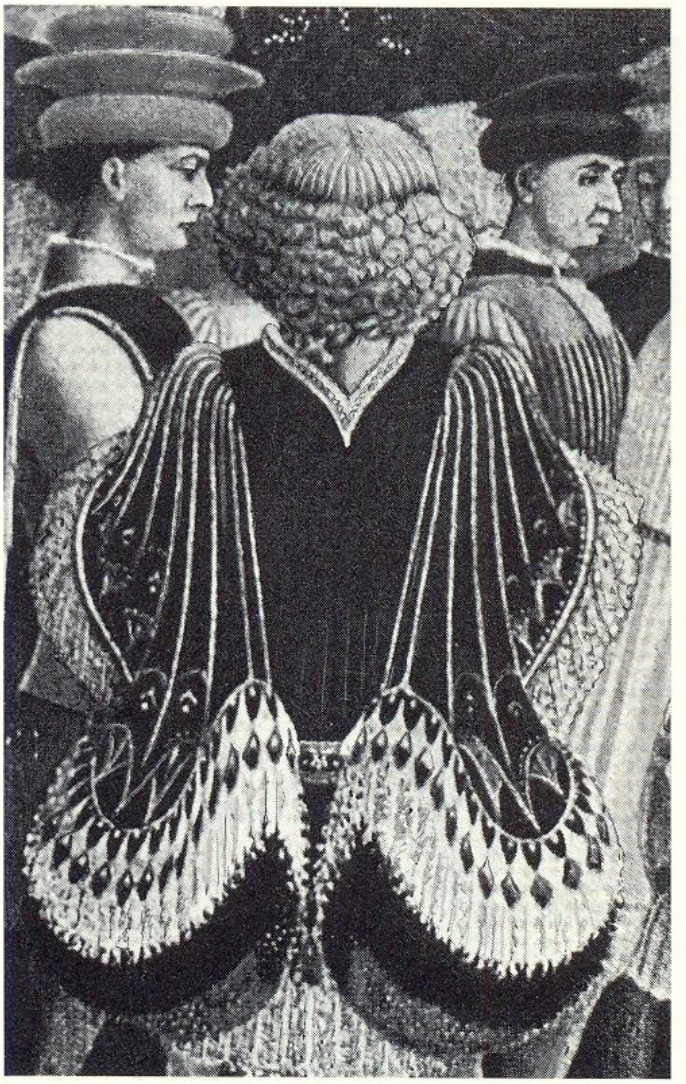
Брачные союзы герцогов Италии с семьями владетельных особ Германии и Бургундии привносят иногда те или иные элементы костюмов этих стран. Примером этому могут служить экривиссы, первоначально появившиеся в Германии, затем в Бургундии и завезенные в Италию немцами в период сватовства Фридриха III к Элеоноре Арагонской.

Но, как и в изобразительном искусстве, итальянцы сохраняют самостоятельность художественной интерпретации, используя эти элементы лишь для бóльшего разнообразия декоративных решений костюма.

Наряду с джорне молодых людей существовали и длинные одежды пожилых итальянцев (ил. 228). Длинными были и многие торжественные одеяния, особенно у венецианских патрициев, среди которых существовал такой обычай: после 14 лет юноши должны были носить тогу (длинную широкую одежду с широкими рукавами) для того, чтобы выработать красивую, плавную походку и избавиться от присущей юности стремительности или даже суетливо-

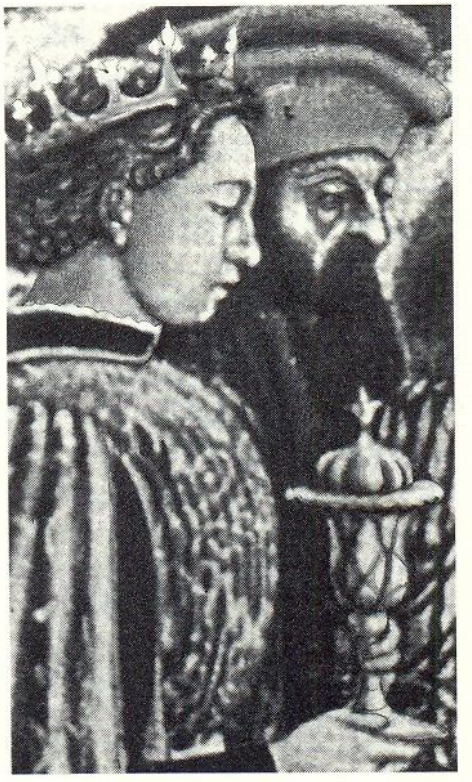
217. *Доменико Венециано. Поклонение волхвов. 1434. Берлин, Городской музей*

Тема «Поклонения волхвов» послужила художнику предлогом для изображения пышного придворного шествия итальянского «нобиле». Два молодых человека на переднем плане одеты в роскошные джорне. На левом — бархатная джорне с открытыми





217



рукавами в форме полного круга. Их край обшит многослойными рядами узких экревиссов, сверху пришиты бубенчики. Иногда такие рукава отделывали понизу мехом. На втором — джорне из парчи. Складки простеганы на плотной прокладке. Широкие внизу откидные рукава сосборены на узкую манжету и имеют форму мешка. Длинные волосы молодых вельмож круто завиты на концах.

сти. Но, по-видимому, обычай этот далеко не всегда исполнялся, потому что молодые люди в длинных одеждах встречаются сравнительно редко (ил. 231). Как и в других странах Европы, длинную одежду носили должностные лица, ученые, духовенство, монашество (ил. 247, 251). Незнатные юноши, к которым, конечно, принадлежали гондольеры, носили только короткую одежду (ил. 214).

Расцвет культуры эпохи Возрождения падает на вторую половину XV — начало XVI века. Увлечение искусством, по свидетельству современников, носило массовый характер. Строительство соборов — мест, где происходили массовые сборища людей,— интересовало всех, а фрески храмов рассказывали о жизни таких же простых людей, о милосердии, добре или муках, утешали видом цветущих детей и нежных сильных матерей, радовали гармонией ясных и звучных красок, тающими далями родных ландшафтов. Доступное всем искусство действительно воспитывало людей, формировало их вкус, и образы прекрасного почти незаметно входили в их жизнь.

Но это была лишь одна сторона жизни, которая помогала людям эпохи Возрождения чувствовать себя хозяевами своей судьбы. Существовало еще много мрачного и тяжелого: бедность, страшные болезни, неутихающая вражда между различными социальными слоями и борьба между городами, военные набеги соседей. Заботы молодости отходят на второй план. Только зрелый ум взрослого человека способен разобраться в сложных жизненных вопросах. Изменяется, становится старше отвлеченный идеал эпохи, который всегда присутствует во внешнем облике людей того времени.



218

218. *Неизвестный художник. Свадьба Бокаччио Адимари. Роспись на свадебном ларе. XV в. Флоренция, Академия*

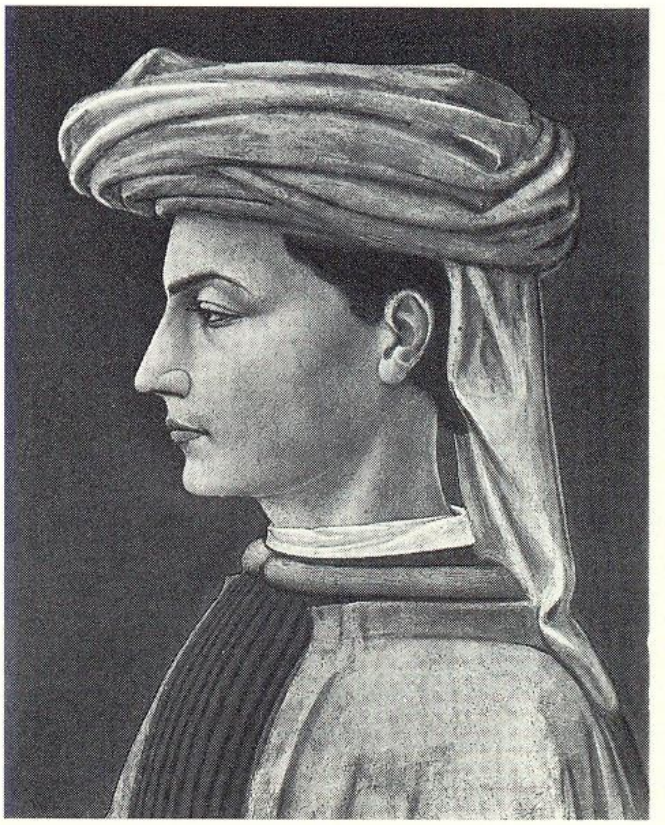
Роспись кассоне — богатого сундука, в котором хранилось приданое невесты, знакомит нас с одним из моментов свадебного празднества. Присутствие музыкантов дает основание предполагать, что художник изобразил танцы. Две сидящие женщины (слева направо) одеты в гамурры и симары. Молодая женщина в первой паре — в парчовой гамурре, а сверху у нее — женское джорне. Большая шляпа в виде круга вся покрыта перьями павлина.





На молодом человеке красное джорне на пестрой подкладке, темные кальце и головной убор, сохранившийся от эпохи средневековья среди модников XV века — «шаперон а гюлерон», то есть с жестким бортом. Вторая пара, по-видимому новобрачные, отличается тем, что у молодой женщины головной убор «по французской моде» (sella francese); он прекрасно сочетается с плавными линиями «чоппы» — верхней одежды с откидными рукавами. Ее юный избранник одет в золотистый парчовый фарсете и бархатную претину. Правая сторона его кальце красная, левая составлена из двух половинок — черной и белой. Костюмы последующих пар в разных сочетаниях повторяют предыдущие.

Во внешнем облике итальянцев постепенно исчезают юношеские черты — стройный стан, тонкая талия, завитые волосы. Но бороду и усы в конце XV — начале XVI века все еще бреют. Широкие верхние одежды из тяжелых тканей, их пышные рукава создают впечатление массивной фигуры, твердо и прочно стоящей на земле. Это впечатление усиливается низким головным убором «беретто» и обувью, хотя и мягкой, на мягкой подошве без каблуков, но с широким квадратным носком, прозванной современниками «медвежьей лапой». Таким образом, в композиции мужского костюма начинает доминировать горизонталь. Наряду с широкой верхней одеждой, называвшейся «роба», существовал и ряд других разновидностей, которые можно уподобить современному пиджаку. Вечеллио * называет такую одежду «джуббоне» и на протяжении XVI века его форма видоизменяется несколько раз. Джуббоне начала XVI века сложился под немецким влиянием. Вражда между городами приводит к тому, что наемные войска (а значительная часть наемных войск в Европе состояла из немцев и швейцарцев) наводняют Италию, и их костюм привлекает внимание итальянцев. Но джуббоне значительно отличался от немецкого фальтрока изысканностью пропорций, сдержанной гаммой цветов и отсутствием многочисленных разрезов. По-видимому с первого десятилетия XVI века джуббоне становится самой распространенной одеждой. Его делают с очень открытым квадратным воротом и сочетают



219

219. *Паоло Учелло.*
Молодой человек. 1440.
Шамберн, Музей истории искусств

Различные способы драпировки так называемого «хвоста» шаперона существовали в Италии. На данном портрете драпировка сделана вокруг жесткого, но плоского борта. Материал — тонкое сукно.

220. *Джироламо Романино.*
Фрагмент фрески «Се человек». 1519.
Кремона, собор

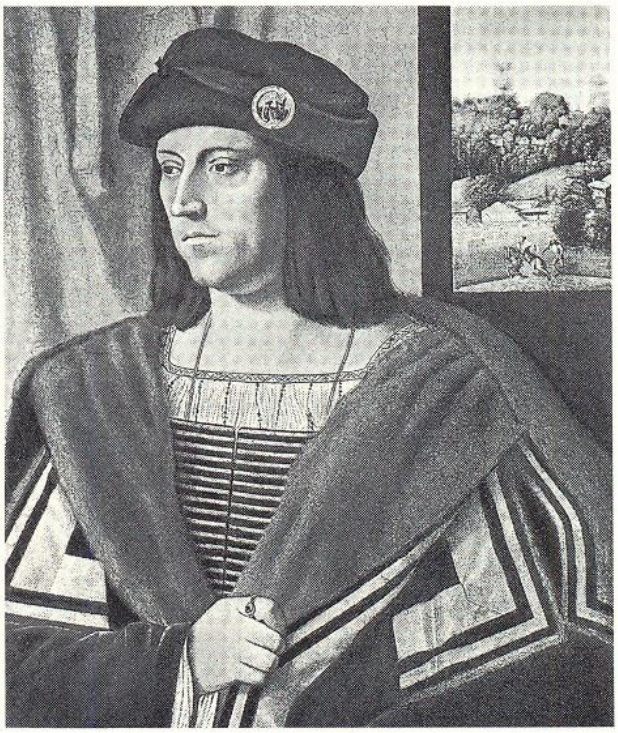
Редкое изображение верхней мужской одежды, описанной Вечеллио под названием «лукко». Это была соправерсте различной длины, на кокетке, с большим количеством складок и отложным воротником,

* Вечеллио — дальний родственник Тициана — собрал, нарисовал и издал альбом современных ему костюмов, бытовавших в Италии (см. стр

переходящим в полочки. Боковые швы не были сшиты, а только скреплены в нескольких местах. Лукко чаще всего делали из тканей темных цветов. По словам Вечеллио, лукко во Флоренции, как официальную длинную одежду, носили члены магистрата, лейтенанты и великий герцог.

220





221

221. *Бартоломео Венето. Дворянин. 1530.*
Вашингтон, Национальная галерея

Костюм итальянца 20-х годов XVI века. Широкая роба на плотной подкладке как бы прочерчена светлыми по бортам и рукавам строгими полосами с узкими промежутками основной ткани, зрительно организующими объем этой одежды. Большой отложной меховой воротник подчеркивает «объемность» робы. Между боковыми частями мехового воротника видны джуббоне, вышитый ворот рубашки и обнаженные шея и грудь зрелого и сильного мужчины. Густые слегка завитые (внутрь) на концах волосы спускаются на плечи. Беретто с отогнутым бортом украшен металлической чеканной пряжкой.

с закрытым воротом рубашки (ил. 225). Многие щеголи носили такой джуббоне с рубашкой из тончайшего полотна, заложенной в мелкие складки. Из этой же ткани делали воротник-стойку. Рубашку украшали вышивкой. Иногда складки ворота сплошь зашивали плотным цветным узором, окаймленным тонкой черной нитью. По свидетельству Вечеллио, джуббоне 10—20-х годов XVI века носили вместе с головным убором «бальцо», но всеобщим головным убором оставалось беретто в различных вариантах.

В XVI веке постепенно изменяется и гамма цветов итальянского костюма. Разнообразные по рисунку и фактуре ткани, светлые или яркие, так хорошо гармонировавшие с общим характером костюма XV века, сменяются все более сдержанными, затем темными и, наконец, черными. Это исчезновение жизнерадостных тонов из итальянского костюма, с одной стороны, тесно связано с испанским влиянием, с другой — с историческим крахом Италии. Италия превратилась в легкую добычу и этим, в первую очередь, воспользовалась Франция (в 1494—1559 годы — завоевательные войны в Италии), правда, без крупных окончательных результатов. Самый же страшный удар нанесла Испания, которая к 1529 году фактически овладела Италией (мир в Камбрэ). С этого времени в стране началась феодально-католическая реакция.

Власть испанцев приводит к постепенной деградации итальянской культуры, но феодальная реакция лишь усугубила процесс, начавшийся в период расцвета. Индивидуализм Возрождения, так обогативший европейское общество на заре зарождения капиталистических отно-



222

222. *Карло Кривелли.*
Мария Магдалина.
Фрагмент. XV в.
Монтефиоре дель Азо. Церковь св. Лучии

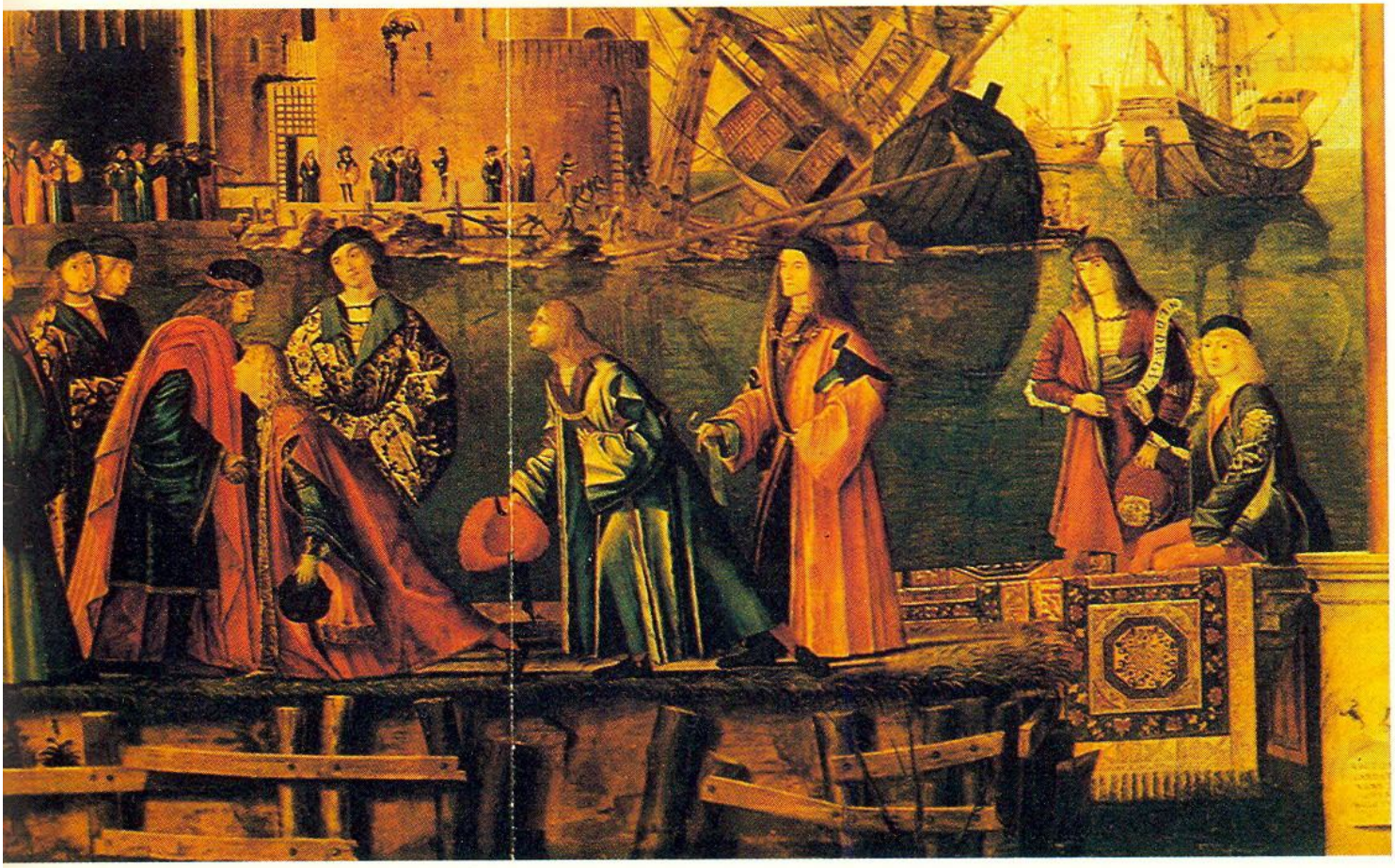
Юная девушка в расцвете своей привлекательности и обаяния послужила Кривелли моделью для образа Марии Магдалины — одного из излюбленных образов западного искусства эпохи Возрождения. Манерная и несколько жеманная, она лукаво смотрит полуопущенным взглядом на зрителя и невольно волнует затаенной напряженностью своего внутреннего мира. Это не соучастница Голгофы, а еще незрелое существо, полное разнообразных наивных и коварных замыслов, перед которым вот-вот должен раскрыться необозримый мир. Ее костюм утонченно-изыскан и может служить

образцом высокого уровня итальянского искусства в создании внешнего облика женщины. Золотистый плотный лиф — корсаж вышит рельефным золотым узором. Спереди он имеет шнуровку на крючках, под нее подложена вставка из жесткой прозрачной ткани. Шнуровка прерывается под грудью, ее края расходятся, и... возникает тревожное соблазнительное ожидание, на которое и рассчитывал автор костюма. Тонкая прозрачная рубашка с изящно вышитым краем целомудренно закрывает грудь почти до горла, но на спине образует глубокий вырез. Золотистый корсаж художник сочетает с зеленовато-серыми рукавами, украшенными вверху сложной рельефной аппликацией, по рисунку и форме прекрасно гармонирующей с рельефной вышитой полуфантастической птицей. По локтевому шву, как и у св. Георгия, из рукавов рубашки выпущены буфы. Блекло-желтоватая юбка заложена небольшими складками. Длинные золотистые волосы собраны на затылке и перевязаны прядью. Маленькая наколка из прозрачной ткани облегает голову и закрывает лоб. К ней прикреплена и спущена на лоб нитка жемчуга с одним крупным рубином. Ярко-красный плащ на травянисто-зеленой подкладке служит фоном.

223. *Витторе Карпаччо. Жизнь св. Урсулы.*
Фрагмент. 1490-е гг. Венеция, галерея Академии

Представители посольства, отправляемого из Венеции в Иерусалим, изображены в длинных одеждах разнообразных видов и покроев. Это торжественное официальное одеяние людей, не находящихся на службе у республики, имело лишь отличия, принадлежащие данному роду.

223



шений, превратился в гнусные формы эгоцентризма, считавшего дозволенными все средства для достижения любой цели. Результатом этого было чудовищное падение нравов среди нобилитета (знатных слоев), связанная с этим потеря национального самосознания, так ярко прозвучавшего в итальянской жизни XV века. Итальянец, вызывавший преклонение и зависть у других европейцев в XV веке, в XVI веке становится синонимом предательства, коварства, продажности и тонко скрытого злодейства.

Изменяется и внешний облик итальянца. Подражание испанцам, сосредоточившим в своих руках власть почти во всей стране, доходит до простого копирования. Лишь в северной части Италии, сохранившей самостоятельность, особенно в Венеции, продолжает развиваться итальянская культура, и расцветает искусство в его новых пленительных формах.

Наряду с тем, что в жизнь Венеции проникает влияние так называемых «испанских мод», венецианский костюм сохраняет много местных особенностей, отвечающих эстетическим вкусам ее обитателей. Если Флоренция при Лоренцо Великолепном славилась своими празднествами, торжественными публичными аллегорическими шествиями, которыми руководили и которые оформляли крупные художники, то в Венеции, в силу ее природных особенностей, даже встреча двух-трех человек на небольших пространствах суши уже была событием для обывателей. Общаясь друг с другом вне дома, венецианцы были «как на выставке». Эта особенность их быта сказывалась в декоративности их костюма, в его ясно выраженной репрезентати-

224. *Джакомо Жакерио.*
Рыцари и рыцарские добродетели в образе прекрасных дам.

Фрагмент фрески в Баронском зале. XV в. Пьемонте, дворец Манта

Костюм жителей Италии отличался значительными местными особенностями. Так, в Пьемонте большое влияние имели бургуно-французские моды. Это видно и на фреске в Баронском зале (дворец Манта), прославляющей рыцарство, его подвиги и добродетели.

На взятом нами фрагменте итальянский рыцарь изображен в декоративных доспехах художественной работы. Сверх лат надет кот д'арм из светлой ткани, покрытой системой крестов (спереди и на рукавах),







224

обозначающей, вероятно, участие предков рыцаря в крестовых походах. Рукава и низ кот д'арм обшиты отдельными полосками, близко расположенными друг к другу. Края полосок вырезаны «по немецкой моде» мелкими фестонами. Головной убор — шапо-де-флер.

Изображение дамы из Пьемонта в парадном упелянде свидетельствует о том, насколько был распространен этот вид одежды среди феодалов Европы. Поверх упелянда перекинута через плечо золотая цепочка с маленькими колокольчиками. Она спускается почти до земли. Головной убор составлен из буреле, то есть плотного валика, хорошо пригнанного по голове, к которому прикреплен каркас из проволоки или пластинок. Эта арматура сверху покрыта полосой ткани с фестонами, соединенной с донышком.

вности. Прежде всего, венецианский костюм был более крупных объемов, чем костюмы других местностей Италии. Затем в Венеции чаще носили длинные и широкие одежды. На картинах Тициана («Мадонна Пезаро», «Семейство Вендрамини» и др.) образ венецианского сенатора неразрывно связан с «симарой» из тяжелой венецианской парчи с крупным рисунком или из не менее дорогого бархата. Мех, слегка видный внутри широких рукавов, позволяет думать, что вся симара была на меховой подкладке, а, может быть, только изнутри оторочена широкой полосой. В подобных симарах или тогах Маттео Паган изобразил итальянских патрициев (ил. 251[в]).

Пышный, сравнительно длинный джуббоне (ил. 232, 234) во второй половине XVI века сменяется узким, с выпуклым «брюхом» и небольшой баской (ил. 227), но и в это время в Венеции были распространены джуббоне более мягкой формы с баской, закрывавшей бедра (ил. 237).

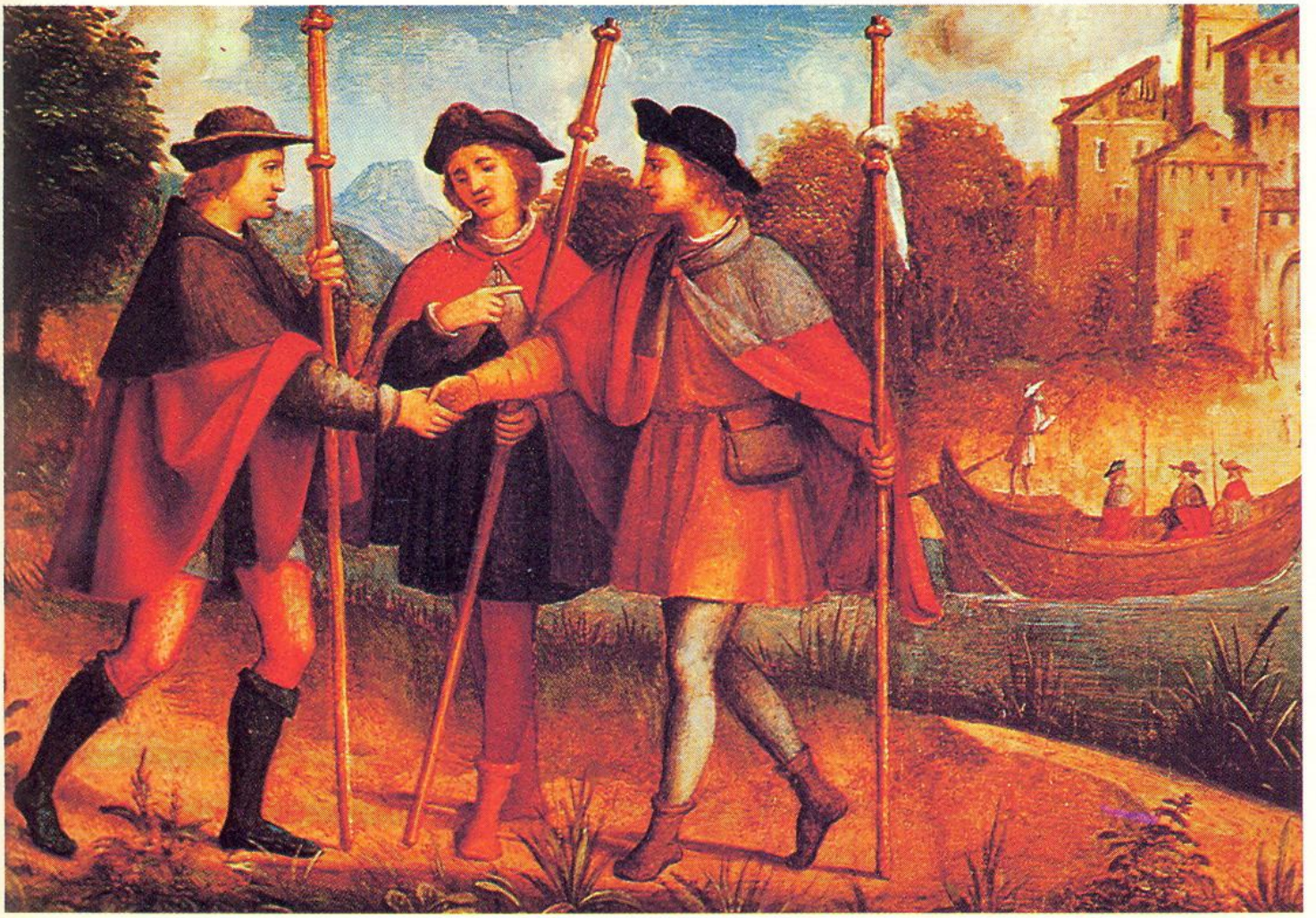
Своеобразной, характерной именно для Венеции была красочная гамма костюма. В то время как почти вся Италия по примеру Испании одевалась в темные сумрачные тона, и общее разорение страны, падение производства знаменитых флорентийских сукон сильно ухудшило качество тканей, а следовательно, и красителей, венецианцы носили много светлых и ярких одежд. Наиболее часто встречались тогда красные одежды разных оттенков, от цвета зерен граната до пламенеющих лепестков мака, зеленые, подобные мху, или водам Адриатики, золотистые, как мед, или темно-коричневые, как тельце шмеля, голубые, как венецианское небо, или дымчато-голубовато-серые как переливы



225

225. *Бартоломео Венециано. Мужчина в красном. XVI в. Частная коллекция*

Яркий образ современника запечатлел Бартоломео Венециано на портрете неизвестного — «Мужчина в красном». Крупные черты его энергичного лица, значительно более резкие, чем мы обычно видим на портретах итальянских художников первой половины XVI века, могут быть признаком того, что в жилах его текла и восточная кровь. Его яркий костюм, сочетание чепца, уже близкого по форме к бальцо, с большим беретто, поля которого отогнуты, по-особому характеризуют его как профессионала — военного, служившего интересам сеньоров Италии и феодалов других европейских стран.



226

226. *Бернардино Луини.*
Клятва друзей из Валь ди Нон.
Частная коллекция

Костюмы для длительных пеших путешествий. Удобные и практичные одежды этих путешественников сохранили простые формы XV века.



227

227. *Джованни Баттиста Морони.*
Мужской портрет. 1565.
Брера, музей

Портрет мужчины в красном джуббоне и темной ропе с мехом.

халцедона и, наконец, синие и белые самых разных оттенков. Верхней одеждой служит короткий плащ в двух вариантах: без рукавов, или с широкими короткими рукавами — его носили только накинутым на плечи. Подобная одежда, но несколько иного покроя, существовала в Испании. Низкий беретто с маленькими полями сохранялся в официальном или полуофициальном костюме (ил. 251[д]) небогатых и незнатных слоев горожан. В конце же столетия в крестьянском костюме появился беретто с отогнутыми полями, какой носили феодалы еще в XV веке (последнее десятилетие). Модным головным убором у мужчин в последней четверти XVI века становится высокий ток, заметно отличавшийся от испанского (ил. 237, 241, 242). Полностью изменяется обувь: «медвежью лапу» сменяют мягкие туфли, украшенные разрезами.

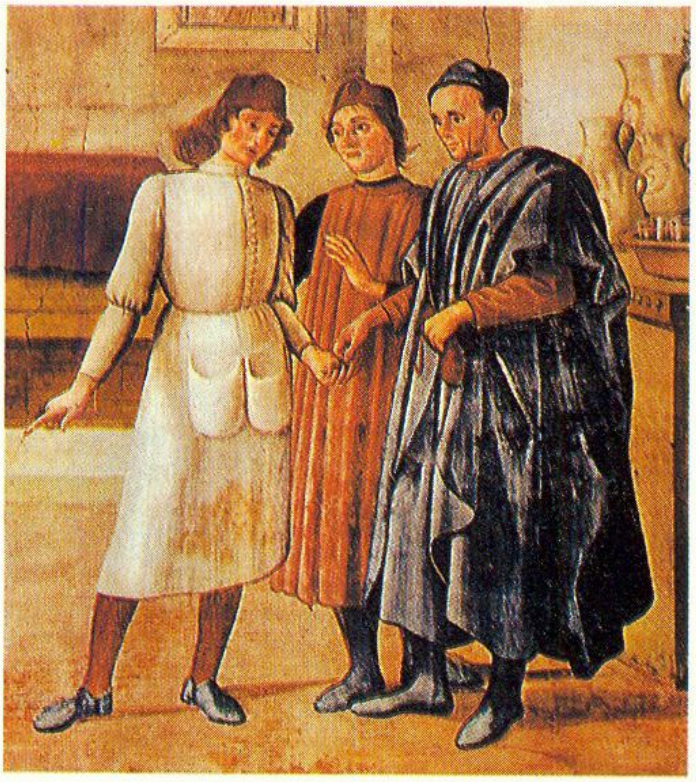
В XVI веке разрезами украшали все части одежды. Во второй половине XVI века особенно распространились небольшие разрезы различной формы, обшитые по краям цветными нитками или узким кантом из ткани. Они покрывали всю поверхность мужского костюма и были широко использованы как определенный художественный прием, создающий новую фактуру и разнообразные интересные цветовые сочетания (подкладку под разрезами всегда делали другого цвета).

В жизни Венеции можно было наблюдать, как причудливо сочетались и сосуществовали старые и новые формы одежды. За длинной одеждой сохранилась традиция торжественного одеяния (ил. 251[б]) или официальной формы должностных лиц (ил. 251[в]). В то же время длинная одежда своеобразных покроев

228. *Неизвестный художник. Деяние св. Мартина. Фреска*
Флоренция. Церковь св. Мартина

Тема этой фрески — эпизод из легенды о жизни св. Мартина. Еще в эпоху средневековья раздача милостыни бедным считалась одним из главных видов служения людям. Мартин исполнял эту обязанность при странноприимном доме для паломников в Святую Землю. Даже скудное количество денег при раздаче милостыни никогда не уменьшалось в его руках. Художник изобразил момент передачи состоятельными гражданами Флоренции в руки Мартина нескольких монет для раздачи бедным. Внешний вид флорентийцев обычен для людей их положения. Костюм же св. Мартина — неизвестная нам специальная одежда служителей странноприимного дома. Она может служить прообразом рабочей одежды медиков XIX века.

228





229

229. *Доменико Каприола. Автопортрет. 1512.*
С.-Петербург, Государственный Эрмитаж

Наряду с костюмом, сложившимся под влиянием германского, существовали одежды, открывающие нам чисто итальянское понимание облика человека XVI века. В крупных формах этого костюма большую роль играла их живописная трактовка. Она сказывалась не только в необычных формах покроя рукавов, обилии фалд спинки робы, как на данном портрете молодого человека, но и в сочетании тканей различных цветов, в расчете на восприятие этого костюма на расстоянии. Общественное значение личности человека в жизни Италии утверждалось его внешним обликом.

бытовала и среди горожан среднего достатка (ил. 249, 250).

Несколько изображений рабочего и бедного люда Италии дают нам вполне ясное представление о характере их костюма XIV—XVI веков (ил. 254—257). На протяжении этих двух столетий изменение покроя, объема и пропорций, ширины и длины их одежды происходило медленно, но все же и во внешнем облике бедняков и ремесленников сказывались черты стиля эпохи Возрождения.

Женский костюм. Облик итальянок эпохи проторенессанса может восприниматься нами как явление недалекого прошлого, настолько прост и конструктивен был итальянский женский костюм этого времени (ил. 262, 263). В нем также сказывалось влияние далеких античных традиций в широком понимании этого слова. Более сложным становится женский костюм в XV веке, особенно в периоды, когда в северные районы страны проникло влияние Франции, Бургундии и Германии. К таким видам одежды относился и упелянд — торжественное верхнее одеяние богатых женщин. Однако в Италии упелянд получил своеобразные формы и вскоре превратился в чисто итальянскую одежду — женскую симару (ил. 260, 261). Высокая талия упелянда сохранилась, но громадные, достигавшие пола рукава слились со спинкой, которая превратилась в мантию. Затем перестали сшивать боковые части и перед симары придерживали высоко расположенным поясом, оставлявшим спинку свободной. Когда женщина шла, то перекидывала через руки край спинки-мантии, создавая таким образом красивые драпировки. По-



230

230. *Пьетро Перуджино. Чудо в Аквиле.*
Фрагмент. XV в.
Перуджиа, Национальная галерея



Центральной фигурой на этом фрагменте является пожилой знатный итальянец в костюме не только богатом, но поражающем обилием одежд. Сверх бархатного одноцветного брагони или джуббоне на нем надета длинная, заложенная в крупные трубчатые складки соправесте из парчи с бархатным рисунком, опушенная по остроугольному (на спинке) вырезу ворота, низу рукавов и подола полосами дорогого меха — куницы или бобра. Кроме того, фигуру знатного итальянца окутывает еще большой прямоугольный плащ золотистого цвета на коричневой подкладке, по краю отделанный узкой полосой вышивки. Плащ задрапирован по образцу древнегреческого гиматия, и его тяжелые складки спускаются на спину с левого плеча. На голове — шаперон с жестким бортом.

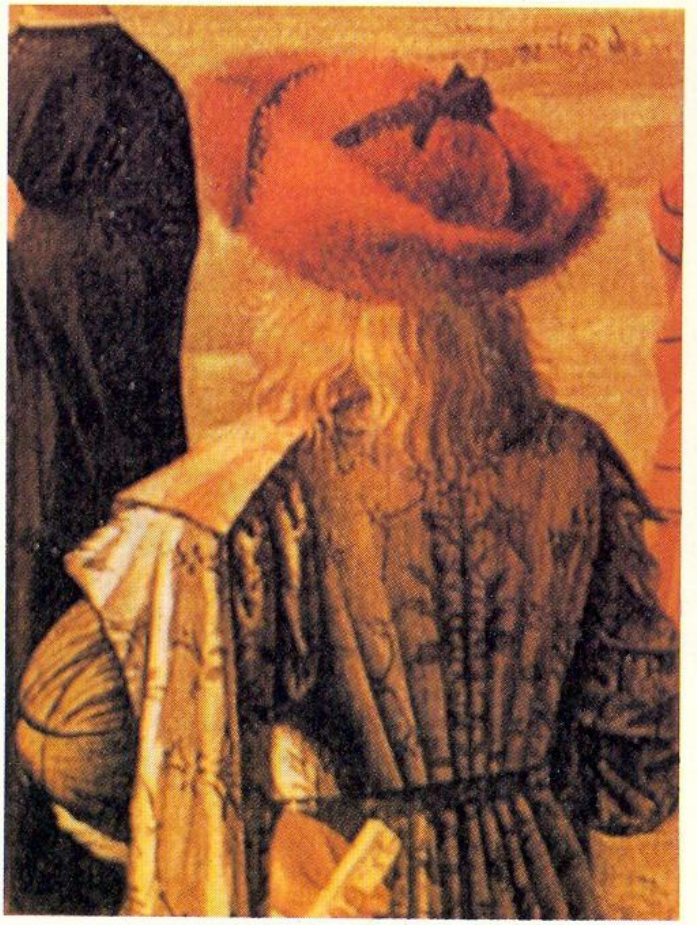
На юноше парчовое «мантеллино» с откидными рукавами и поясом. Костюм другого юноши (на переднем плане), подчеркивающий совершенные формы его фигуры, прост и изящен — красные кальце, черный брагони с узкими рукавами и традиционным разрезом по локтевому шву, и светлая красная узкая претина, перетянутая в талии пояском-шнурком.

движная пластичная симара, подобно античному гиматию или палле, создавала величественный облик женщины. Но, несмотря на ясно выраженную античную традицию, в этой одежде было больше динамики, сообщавшей женской фигуре легкость и некоторую стремительность, свойственные людям новой эпохи. Симара не была повседневной одеждой. Как торжественное одеяние она изображена на известной фреске Пьеро делла Франческа «Посещение Соломона царицей Савской»: несколько женщин из свиты царицы — в симарах. Основной же женской одеждой в XV веке становится платье. Напомним, что в XIV—XV веках походившей по покрою на современное платье была котта. В Италии также существовала «котта». Но по поводу ее вида и назначения существуют разногласия, так же, как и относительно итальянского платья с отрезным лифом (XV век), называемого некоторыми «гамурра» *.

Для нас важным является то, что отрезной, довольно узкий лиф и юбка в сборку или складку широко распространяются в Италии в XV веке. Покрой и вид такого платья видоизменялся на протяжении XV века (ил. 290) и у различных социальных слоев оно выглядело по-разному (ил. 292). Великолепный образец этой одежды мы находим на известной фреске Д. Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» (в церкви «Санта-Мария Новелла» во Флоренции), где художник изобразил итальянок, вернее — флорентинок, различных социальных кругов. Скромные, но изящные платья простых горожа-

231. *Витторе Карпаччо.*
Жизнь св. Урсулы. 1490-е гг. Приезд английских послов.
Венеция, галерея Академии

Фрагмент сцены на площади св. Марка показывает нам кусочек жизни Венеции XV века. Трое молодых людей на переднем плане в костюмах хотя и одинаковой длины, но различных по видам одежды. На крайнем (левом) юноше короткий плащ, откинутый на спину, и прямая, не слишком широкая соправеде с откидными длинными рукавами,



почти до локтя вышитыми золотым узором. Светлый отложной воротник и такие же края полочек выделяются на темном фоне ткани. Волнистые длинные светлые волосы придают облику молодого человека юношеский вид. Стоящий в центре венецианец одет значительно

* C. Fr. Boucher «Histoire du costume» Paris, 1965, M. Gutkowska Ruchlewska «Historia ubiorow» Wroctaw, 1968.



231

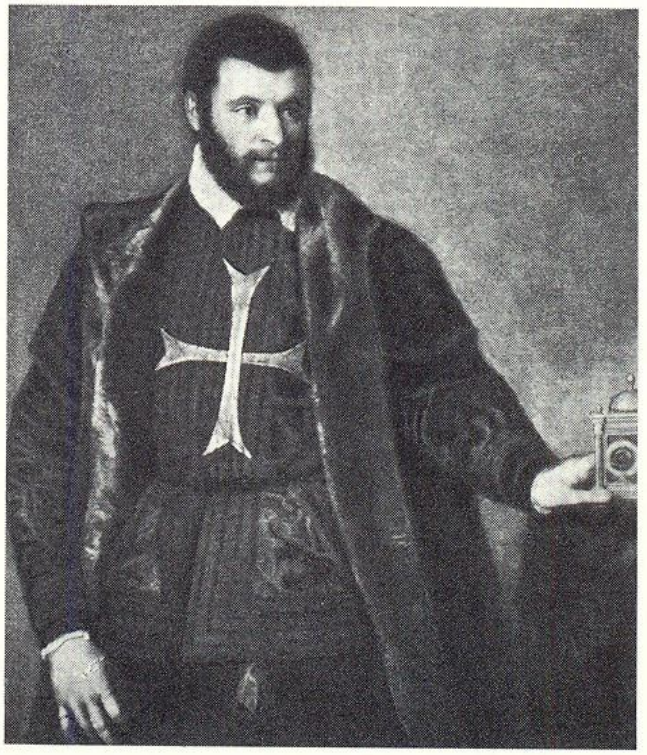
скромнее — накинутая на левое плечо одежда типа «табарро» не имеет украшений. На голове у него скромная маленькая шапочка — ранний вариант беретто. Особенно интересна джорне на третьем молодом человеке. Она сделана из светлой парчи с крупным рисунком, прорисованным темными линиями. Пояс расположен и на спине, а откидные рукава не широкие, но падающие фалдами, имеют необычную форму. Шапка с отогнутыми меховыми полями, может быть, характеризует владельца как жителя холодных стран, нарядившегося в венецианскую одежду.

нок, принимающих участие в уходе за роженицей и новорожденным, и роскошное, из дорогой парчи одеяние невесты на знатной флорентинке (художник изобразил дочь богача Тарнабуоне), навещающей мать и младенца, создают разительный контраст. Жесты, одежда, облик горожанок живы, пластичны и эмоциональны, молодая Тарнабуоне застыла в своем показном величии — тяжелые складки ее одежды падают прямо, роскошная голубая парча с золотом окружает фигуру тяжелым футляром. Одежда сопровождающих женщин сложна и многослойна. Головной убор старшей — «куффья» — ритмически объединяется с драпировками плаща «мантелло».

В тяжелой застывшей форме одежды Тарнабуоне уже проступают характерные черты женского европейского костюма XVI века.

В XV веке возникало иногда увлечение костюмами народов других стран. Обычно это было связано с каким-нибудь событием — женитьбой кого-либо из итальянских владетельных князей или проездом иностранной невесты через Италию и т. д. Так, на одном из известнейших «касоне» (свадебный сундук, в который клали приданое невесты), расписанном сценами свадьбы Боккаччо Адимари и Лизы Нагаролли — изображено несколько женщин в довольно высоких французских «атур-а-буреле» с короткой вуалью (ил. 218 б, 218 в).

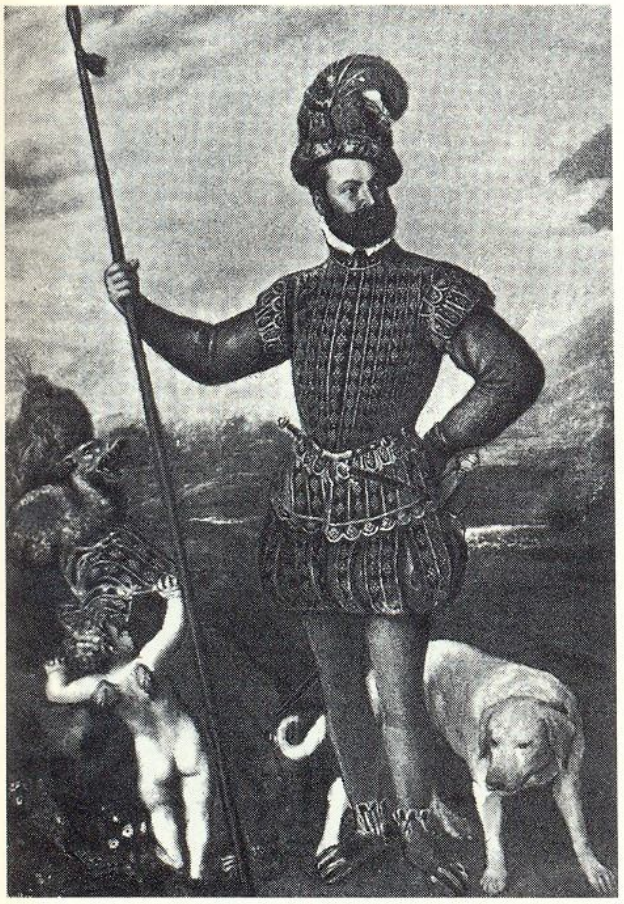
Свадьба же Фридриха III и Элеоноры Португальской (Арагонской) послужила художнику Пинтуриккьо сюжетом для одной из фресок в библиотеке Пикколомини. У невесты и у ее подруги испанские головные уборы «трансадо» (ил. 264), заимствованные итальянками (ил. 265).



232

232. *Тициан.*
Рыцарь Мальтийского ордена. 1550.
Мадрид, Прадо

По портрету рыцаря Мальтийского ордена можно судить о том, как изменился итальянский мужской костюм к середине XVI века. Ансамбль одежд остается тот же, но объем почти каждой из них заметно уменьшается. Робу делают с короткими неширокими рукавами, уменьшают ширину полочек и спинки. Отделка полочек мехом сохраняется, но у воротника изменяют форму и размер. Джуббоне, все еще мягкий и пластичный, уже не имеет длинной юбки — ее заменяет баска, едва закрывающая бедра. Кальцони — широкие вверху и более узкие внизу — становятся защитной частью костюма, и итальянцы включают их в систему ритма цветов одежды. Сопоставление фактур тканей: бархатные полосы на парче, атласные на тафте и других шелковых тканях по-прежнему применяется итальянцами как один из художественных приемов в композиции костюма.



233



234

233. *Тициан.*
Джованни Франческо Аквавива, герцог Атри. Ок. 1550 г.
Кассель, музей

Военный костюм Франческо Аквавива — герцога Атри, создан по испанскому образцу, богато декорирован вышивкой и отличается от испанского не только более изящными формами, но и ярким цветом — красным. Высокая, довольно объемная шляпа украшена перьями и не имеет сходства с испанскими головными уборами. Коротенькие красные сапожки, отделанные вышивкой, разрезами и фестонами, вероятно, плод фантазии и вкуса самого герцога.

234. *Тициан.*
Альфонс I, герцог Феррарский. 1536.
Флоренция, галерея Питти

В конце 30-х и в 40-е годы XVI века мужской итальянский парадный костюм еще сохраняет крупные объемы, незначительно изменяются лиф и рукава джуббоне. Ворот делают закрытым с неширокой стойкой, из-под которой выпускают узкую белую полоску воротника рубашки, застежку делают или боковую глухую, или посередине переда. Юбка джуббоне остается почти без изменений. Робу продолжают отделывать мехом, но рукава теперь состоят из двух частей: верхней — очень широкой, сосборенной внизу, украшенной накладными полосами и различными аппликациями, и нижней — длинной узкой манжеты.

В течение двух первых десятилетий XVI столетия итальянская женская одежда сохраняет мягкие формы, сочетание различных цветов, игра светотени делают ее чрезвычайно живописной, но крупные объемы, сложные линии разрезов и складок (особенно на рукавах) утяжеляют костюм. Он теряет ту изысканную пластичность, легкость и динамичность, которые были присущи ему в середине и начале второй половины XV века. Это изменение женского костюма происходит одновременно с мужским. Иным становится облик итальянок. Одним из первых воплотил этот новый облик Пальмо Веккио в своей картине-портрете «Три сестры». Но и Рафаэль на прославленной «Донна Велата» запечатлел образ цветущей женщины с округлыми формами и гладкой шелковистой кожей.

Женщины Пальмо Веккио воспринимались современниками как идеал красоты, особенно увлекались ими венецианцы.

Одновременно с мужским джуббоне с пышными вверху рукавами и бальцо у женщин появляется платье, весьма близкое по покрою к этому джуббоне (ил. 268). Сходство еще больше увеличивалось головным убором — женщины носили бальцо самых разнообразных видов (ил. 297). Пышные, громадные, широкие вверху рукава украшают всевозможными разрезами, которые заполняют тканью белой рубашки (ил. 270). Пышность и декоративность костюма итальянских патрицианок во многом была обусловлена образом жизни их общества. Если двор Лоренцо Великолепного славился на всю Европу своими празднествами, то после кратковременного существования республики



235

235. *Джованни Баттиста Морони. Портрет дворянина. XVI в.*

Милан, пинакотека Амброзиана

Костюм итальянского дворянина представляет собой итальянскую интерпретацию испанской моды. Как и в испанском костюме, короткая широкая роба имеет меховую подкладку, но атласный джуббоне сохраняет мягкую форму и, по итальянскому обычаю, украшен бархотками, нашитыми крупными клетками. Кальцони не подбиты большим количеством волоса и мягко спускаются на черные кальце. Обувь итальянская — мягкая, с широким носком. Головной убор — низкий мягкий беретто с очень маленькими полями.

236. *Джованни Баттиста Морони. Кавалер в розовом. (Портрет Джиана Джироламо Грюмелли). 1560.*

Бергамо, дворец Морони



236

Костюм Дж. Грюмелли («Кавалера в розовом») отличается большей степенью подражания испанскому. Сверх соттовесте с рукавами из розового атласа надето фарсетто из той же ткани, обшитое узкой бархатной полосой. Они имеют припуск на выпуклость — «панча» (живот), хотя и незначительный, и маленькую баску. Поверх стояче-отложного воротника соттовесте выпущен белый воротник рубашки. Кальцони состоят из двух частей: нижних, довольно узких до колен (сверх них натянуты чулки, закрывающие колени), и верхних — широких атласных, на каркасе из ткани, подбитой конским волосом. Они покрыты полосами той же розовой ткани, но вышитой сплошным сложным рисунком. Подвязки чулок завязаны бантом с пряжкой. Обувь — туфли с узкими носками.

Саванаролы во Флоренции (1494—1498 годы), когда под влиянием покаянного настроения, а иногда и страха, публично сжигали женские наряды и украшения, вакханалия роскоши не имела предела. Изобретательность и вкус итальянок и итальянцев соревнуются в новых выдумках, в создании все новых и новых костюмов. По свидетельству современников, мода менялась почти каждый день. Конечно, нет достаточных оснований понимать столь быструю смену костюма, как действительную смену мод. Традиционность внешнего облика человека, его одежды были настолько присущи феодальному обществу, что появление новых деталей отделки, украшений уже воспринималось как серьезные изменения в костюме. Особенно славилась своей изобретательностью и страстью к новизне Лукреция Борджиа. И, хотя головной убор Лукреции как будто уникален (ил. 269), общий характер костюма не выходит за пределы принятого (конец первого — начало второго десятилетия XVI века). Отличительной же особенностью платья Лукреции является лиф, более узкий и более жесткий, чем у большинства итальянок, что касается юбки, то, возможно, она на каркасе. Слух об этой новинке, появившейся в Испании в 1468 году, мог дойти и до двора Борджиа. Однако испанские «вердугос» появились и распространились в Италии значительно позже.

По-своему складывался венецианский женский костюм. В конце XV века платья женщин у Карпаччо имеют очень высокую талию, такую же одежду зарисовал и Дюрер во время своего пребывания в Венеции.

Венецианской женской одежде XV века также были свойственны

237. *Чезаре Вечеллио.*
Костюм придворного из свиты дожа.
Гравюра. XVI в.

В Венеции, в придворной среде, то есть в свите дожа, бытовал костюм, соединявший венецианские и испанские элементы. На изображенном здесь принце широкий массивный джуббоне уже имеет спереди небольшую подложенную прокладкой выпуклость. Типично испанский воротник «горгера» придает торжественность облику принца. Низ джуббоне оторочен полосой темного бархата. Таким же бархатом отделана роба из светлой парчи с крупным рисунком. Беретто с маленькими полями также сделан из темного бархата. Композиционный прием использования отделки как средства объединения был широко распространен в эпоху Возрождения.



237



238

238. *Санти ди Тито.*
Николо Макиавелли.
Флоренция, галерея Уффици

Человек, обладающий ясным и острым умом, великой способностью синтезировать результаты своих аналитических исследований в четкую и ясную систему, первый сформулировал основы политики властителей и государственного строя своего времени. В историю он вошел как олицетворение хитрости, коварства и лицемерия XVI века. Правда, Николо Макиавелли был всего лишь главным секретарем «Совета десяти», то есть человеком, не имевшим реальной власти, но благодаря своему выдающемуся уму часто исполнял сложные дипломатические поручения. Санти ди Тито изобразил Макиавелли в его официальном костюме — красном длинном джуббоне с отрезной, заложенной складками «юбкой» и небольшим стоячим воротником и черной накидке с открытыми боками и широкой спинкой, по форме несколько сходной с монашеским скапулярием.

мягкость и пластичность, но высокая талия и маленький лиф, сильно обнажавший шею и грудь, рукава с фигурными разрезами были ее отличительными особенностями. В начале XVI века, когда в Италии появляются широкие пышные рукава, и в Венеции начинают носить подобные — очень длинные и широкие внизу, похожие на рукава тоги дожа и названные поэтому «догалинео».

Ко второй половине века венецианский женский костюм становится особенно пышным и декоративным.

Прославленная промышленность Венеции удовлетворяет любые требования самого прихотливого вкуса. За венецианскую парчу с крупным декоративным рисунком платят большие деньги и торжественные одежды королевских дворов Европы делают из этой ткани.

Плоскостной декоративный характер рисунка венецианской парчи находился в прямом соответствии с главной художественной идеей венецианского женского костюма — он создавал и усиливал впечатление особенно крупных форм, увеличивал масштабы фигуры. Такое решение костюма могло бы исказить пропорции, но на помощь приходит обувь на высоких подставках — «цокколи» и женщинам уже не грозит превращение в низеньких толстушек. Высокие, величественные, они плавно выступают в своих тяжелых роскошных платьях, обильно украшенных кружевами. А производство кружев в Венеции в XVI веке создало ей не меньшую славу, чем изготовление тканей и зеркал. Эти плотные рельефные кружева с четким геометрическим рисунком придавали особое великолепие венецианскому костюму. Секрет их производства тщательно



239

239. *Джованни Баттиста Морони. Джан Федерико Мадруццо. 1560.*
Вашингтон. Национальная галерея

Федерико Мадруццо — доктор, дипломат и губернатор Павии — изображен художником в необычном костюме. Сверх длинной «соттаны» на нем надета цветная, неизвестная нам одежда типа рабочей блузы. Массивная длинная соправерсте имеет рукава, характерные для 40-х годов XVI века. Такое сочетание одежд свидетельствует об особых привычках Мадруццо и о его любви к привычным вещам.



240



241

240. *Чезаре Вечеллио.*
Домашний костюм знатного венецианца.
Гравюра. XVI в.

Короткий джуббоне и свободные кальцони, закрывающие колени, с узкими манжетами внизу, часто делали из ткани, покрытой маленькими правильными разрезами. Сверху носили халат с откидными рукавами. Голову покрывали бархатной шапочкой, напоминающей по форме турецкую феску. К этому костюму полагались туфли без задников.

241. *Чезаре Вечеллио.*
Траурный костюм.
Гравюра. XVI в.

Траурный мужской костюм состоял из черной тоги с узкими рукавами и большим четырехугольным капюшоном — «каппуччо», который обычно носили откинутым на спину, а также черного высокого тока. Траурный костюм дополняли узкий плоеный белый воротник, такие же манжеты и черные перчатки.

охранялся, а единственным инструментом, с помощью которого они выделывались, была обычная игла.

Считается, что новый венецианский костюм сложился под влиянием испанских мод, потому что и тот и другой делались на каркасе.

Но испанский каркас женского костюма — металлический корсет и юбка вердугос с металлическими обручами — были иной формы. Испанский корсет сдавливал фигуру, делал ее плоской, венецианский же был достаточно свободным и создавал впечатление крупного тела, даже если женщина была худощавой. Форма юбки у испанок была правильно воронкообразной, она точно повторяла силуэт вердугос. Юбки венецианок всегда имели сборки и свободно лежали на нижней одежде.

Но самым важным и убедительным является полярность образного решения костюма испанок и венецианок. Венецианский костюм — это своеобразный гимн цветущей, земной женской красоте (ил. 276). Низкий вырез лифа, кружева, тончайшее полотно рубашки, открывавшей шею и грудь, жемчуг — все оттеняло тонкую кожу или создавало впечатление таковой, окружало лицо сиянием, блеском, придавало внешности женщины оттенок возвышенной чувственности. В строгом графическом силуэте испанского костюма с его закрытым воротом и туго крахмаленным плоеным воротником мы видим иные идеалы и иное понимание женской красоты. Эти идеалы, эти эстетические требования сложились не под влиянием итальянского гуманизма, а, скорее, под воздействием католичества и Востока с его жестокими требованиями изоляции женщин.



242

242. *Паоло Веронезе.*
Молодой охотник.
Фрагмент фрески виллы Барборо. XVI в.

Охотничий костюм венецианского дворянина. Голубовато-сероватый брагони имеет ясно обозначенное испанское «панча» и вышитые рукава. Все брагони прострочено горизонтальными полосками. Кальцони, изображенные на этом охотнике, получили в XVI веке название «венецианских». Бархатный ток испанского образца.



243

243. *Аньоло Бронзино.*
Людовико Каппони. 1550.
Нью-Йорк, коллекция Фрик

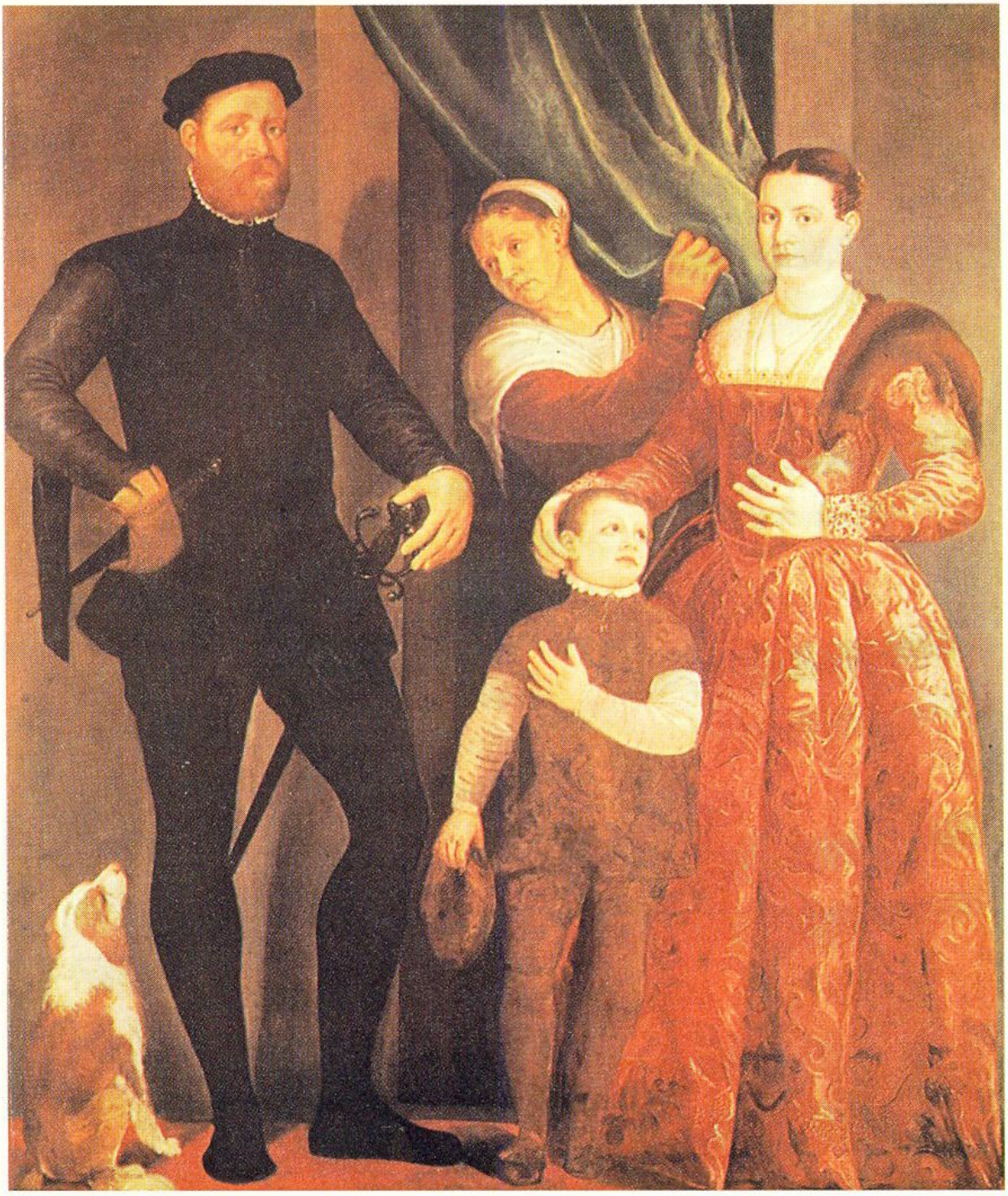
Изменения облика молодого итальянского нобиле, внесенные бурной эпохой Возрождения, особенно ярко выражены с этом портрете Людовико Каппони. Красивое, гордое, умное и холодное лицо этого юного венецианского аристократа полно внутренней сдержанности, сознания собственного превосходства, честолюбивых замыслов, уже заполнивших его воображение и ум. Внутренний мир Каппони, может быть, уже формируемый по им самим созданной программе, требует каких-то внешних ограничений, необходимых ему для выявления своей личности. Его костюм прост и элегантен, и хотя в нем уже видно влияние Испании, однако итальянские принципы композиции еще сохраняются. Лиф джуббоне сохраняет мягкость, это просто облегающая фигуру одежда с небольшой баской; каркасная основа, характерная для испанского «хубона», отсутствует. Маленькие рукава плотно облегают плечо, длинные рукава, пришитые или привязанные к фарсетто, покрыты небольшими разрезами в виде узких лепестков, обметанных нитками по краю. Эти съемные рукава можно было менять и составлять с тем же джуббоне новое сочетание цветов. Стоячий бархатный воротник и низ рукавов фарсетто обшиты узким белым рюшем. Кальцони покрыты небольшими продольными разрезами и сделаны из той же ткани, что и рукава.

Итак, в середине XVI века в венецианском женском костюме происходят следующие изменения: короткий лиф удлиняется и делается на каркасе, догалине больше не носят — их заменяют узкие рукава с небольшим буфом вверху, часто украшенные мелкими разрезами (ил. 283). В платье такого покроя Тициан изобразил «Даму в белом». На этом портрете, а также на картинах Веронезе («Мадонна с семейством Куччини» и др.), относящихся к 60-м годам, ясно видно, что женский венецианский костюм не имел каркаса для юбки. В это же время венецианки начинают носить верхнюю распашную одежду с короткими рукавами или буфом, известную во всей Европе как «марлотт», а в Италии — симара. Подобную одежду, но с колоколообразными рукавами Вечеллио называет гамурра. В Венеции симара испанского образца появилась как дань испанской моде, но и здесь она органично слилась с венецианским платьем — была широкой, но довольно прямой и имела стоячий вееробразный воротник (ил. 275). Головным убором венецианок для улицы были различные покрывала (ил. 279, 280). (А домашние головные уборы во второй половине века венецианки уже не носят).

Разнообразные варианты венецианского костюма и других местностей Италии изображены Вечеллио в его знаменитом труде («Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo» Venezia, 1598), являющемся одной из первых работ по истории костюма. Вечеллио уделяет внимание не только парадной и повседневной одежде богатых венецианок (ил. 277, 279), но знакомит нас и с обликом венецианок средних слоев (ил. 280).







244

244. *Паоло Веронезе.*
Семейный портрет. 1558.
Сан-Франциско, дворец Почетного легиона

Этот групповой портрет вводит нас в круг обеспеченной семьи. Темный однотонный костюм отца делает его почти незаметным, нейтральным, и хотя в центре картины помещен сын, но по освещенности и смыслу главное место занимает мать. Ее платье сделано из дорогой ткани, но очень умеренно и скромно декорировано — только отложные манжеты и обшивка по краю лифа из венецианского кружева. Скромное ожерелье и цепь украшают шею и грудь этой молодой и стройной женщины. Между матерью и отцом помещена няня, своей любовью и человечностью как бы объединяющая эту молодую семью.

Однако и на картинах Тициана мы видим женщин из народа в простых и изящных платьях, сохранивших стилистическую общность с одеждами их предшественниц XV века. Именно в этой среде дольше всего сохранялись традиции костюма Высокого Возрождения, частично перешедшие в народный крестьянский костюм более позднего времени.

У Вечеллио есть несколько изображений крестьянок различных местностей. Характерной особенностью их костюма является отрезной узкий лиф, носимый сверх рубашки, и широкая, но не длинная юбка. Эти элементы и силуэт сохраняются в костюме многих европейских народов вплоть до конца XIX века.

245. *Морони Джованни Баттиста. Дворянин. 1576.*
Бостон, частная коллекция

Дворянский костюм 70-х годов почти полностью повторяет испанский. Только лишь в джуббоне еще сохраняется характерная для итальянцев мягкость формы. Поэтому они никогда не имели той чопорной неподвижности и скупости жестов, которые характерны для испанских аристократов.

245



246



246. *Джироламо Совольдо.*
Молодой человек на фоне пейзажа. XVI в.
Флоренция, частная коллекция

Молодой, сильный, здоровый, он привлек внимание художника не классической красотой, хотя черты его лица правильны и привлекательны, а выражением темных глаз, с затаенной тревогой смотрящих в будущее...

Его опрятная одежда — белая рубашка, вестина из красного сукна и короткий, с небольшими рукавами кожаный фарсетто — защита от дождя — свидетельствуют о том, что это не бродяга, не нищий, а «человек из народа», интерес к которому в европейском искусстве займет значительное место в XVII веке. Как у всякого странствующего человека, к его поясу привязана фляжка для воды. Шляпа с изящной линией слегка пригнутых полей предохраняет голову и затеняет лицо от палящих лучей итальянского солнца. Простая палка, может быть, недавно вырезанная в лесу, через который он проходил в поисках новой жизни, служит ему опорой и защитой.

247. *Чезаре Вечеллио.*
Капитан венецианской полиции.
Гравюра. XVI в.

Костюм капитана венецианской полиции состоял из длинной вестины с застежкой восточного образца и соправесте с полукороткими рукавами. В боковых частях соправесте помещались специальные вставки, на которых было расположено по три завязки с кистями — знак занимаемой должности. На вставке с левой стороны имелась прорезь для оружия (кинжала или шпаги).



247



248

248. *Чезаре Вечеллио.*
Костюм адмирала.
Гравюра. XVI в.

Костюм венецианского адмирала. Верхняя традиционная длинная одежда (тога) с откидными рукавами обязательно из лилового сукна. Под нее полагалось надевать соттану красную или лиловую — выбор цвета зависел от вкуса адмирала — с бархатным поясом, украшенным серебряной пряжкой. Головной убор адмирала ничем не отличался от шапочки нобилей. Чулки — красные.

249. *Чезаре Вечеллио.*
Костюм венецианского гражданина в Сирии.
Гравюра. XVI в.

Костюм венецианского купца или гражданина Венецианской республики, проживающего в Сирии, является интересным примером «провинциализма» во внешнем облике человека, жизнь которого протекает вдали от родины. За исключением обуви, весь его костюм сохранил покрой и форму начала XVI века, в то время как рисунок был сделан Вечеллио в конце XVI века.



249



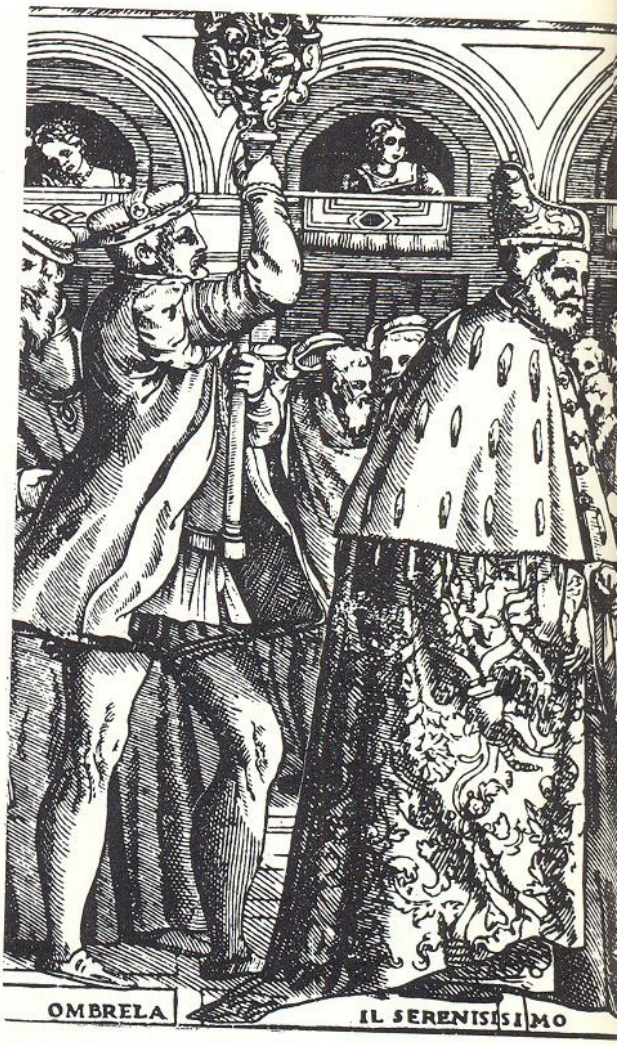
250

250. *Чезаре Вечеллио.*
Костюм лавочника.
Гравюра. XVI в.

Костюм венецианского лавочника своеобразен и наряден. В нем явно сказываются восточные и испанские влияния. Длинное соправесте имеет восточную застежку и типично восточные петлицы на боках. Сверху накинут испанский капито, который сочетается с плоеным испанским воротником. Необычная форма беретто подчеркивает своеобразие этого цехового костюма.



251а



251б

251—251 а,б,в,г,д,е,ж. *Маттео Паган. Процессия венецианского дожа в Вербное воскресенье на площади Сан Марка в Венеции.*

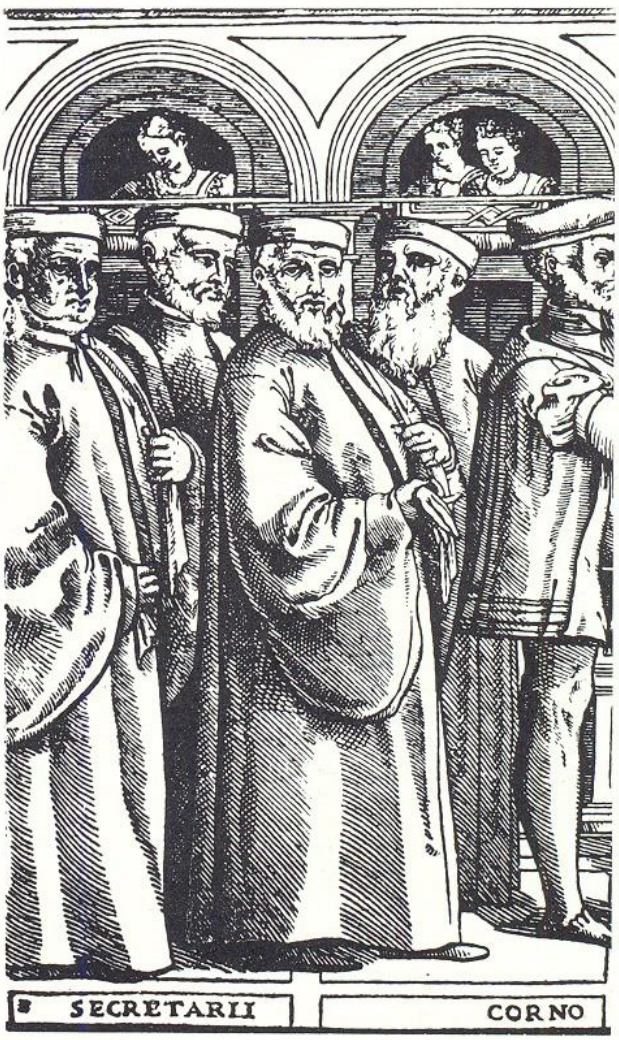
Гравюра. XVI в.

Один из торжественных моментов в общественной жизни Венеции — «Процессия венецианского дожа в вербное воскресенье на площади Сан Марка» — знакомит нас с официальными костюмами дожа, его свиты, сенаторов, членов магистрата («Совета десяти»), секретарей, оруженосцев, служащих посольств.





251в



251г

а) Церемониальный зонтик венецианского дожа.

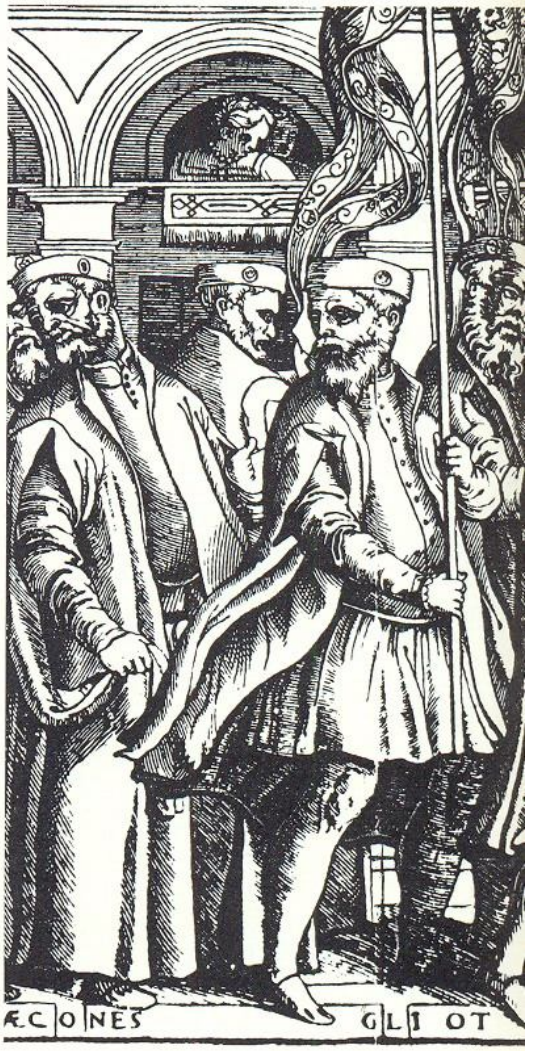
б) Официальное торжественное одеяние венецианского дожа. Сверх симары надевалась мантия из самой дорогой венецианской парчи. Мантия имела пелерину из горностая, отделанную горностаевыми хвостиками. Спереди пелерина застегивалась на крупные пуговицы ювелирной работы. К официальному костюму дожа относилась и шапка своеобразной формы, надеваемая на чепец из ткани.

в) Торжественная одежда — тога венецианского сенатора. Она сделана из венецианской парчи с крупным рисунком. На правом плече сенатора лента — «этоль» — знак должностных лиц. Верхняя официальная одежда — «авангадори» — председателей «Совета десяти». Она делалась из сукна красного цвета. На левом плече члены Совета носили этоль.

г) Костюм секретаря дожа. Официальная тога с широкими, закругленными внизу рукавами, этоль на левом плече, низкая цилиндрическая шапочка и перчатки. Такой костюм надевали многочисленные секретари дожа во время торжественных приемов или процессий.



251д

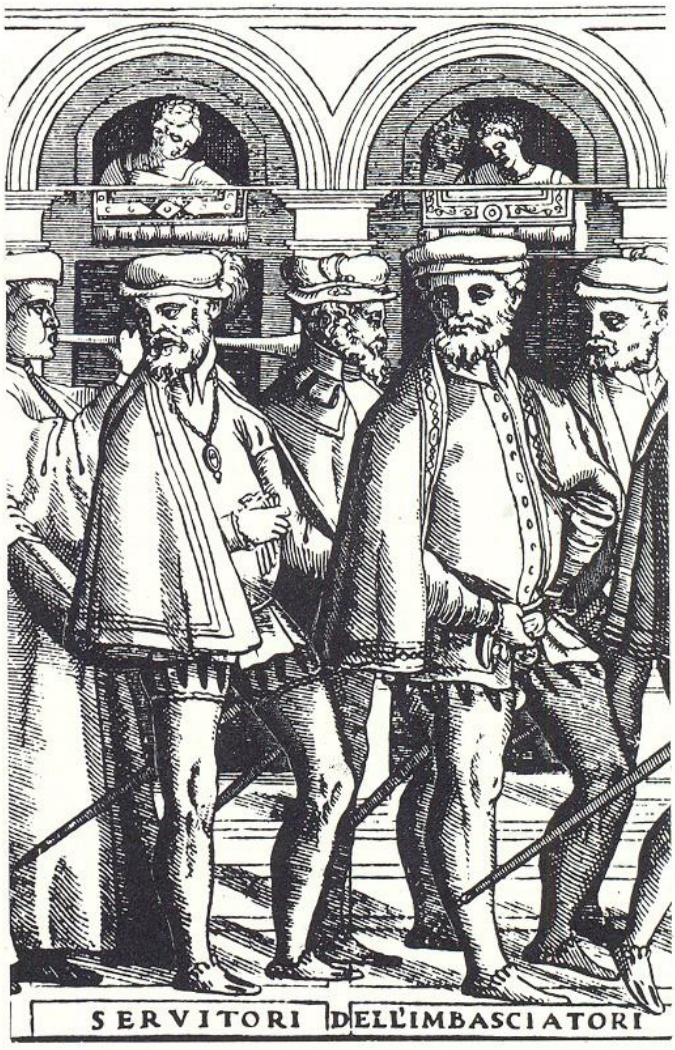


251е

д) Костюм «комендатори» (comendatori). Комендатори обязаны были следить за порядком этого торжественного шествия. Венецианцы особенно почитали этот праздник, связанный с воспоминанием о детях, встречавших Христа.

е) Костюм знаменосцев дожа. Короткие, не слишком широкие кальцони и длинные кальце из сукна. Сверх облегающего фигуру джуббоне надета короткая роба с откидными фальшивыми рукавами. На голове беретто испанского образца.





251ж

Костюм знаменосцев сохраняет формы, сложившиеся еще в начале XVI века. Откидные рукава, высокие воротники на каркасе подчеркивали постоянство формы верховного правления дожа.

ж) Костюм служащих (членов) посольств. Во второй половине XVI века, когда по всей Европе распространилось влияние Испании, костюмы членов посольств, судя по этой гравюре, были сделаны по испанскому образцу, хотя и без утрировки форм.



252

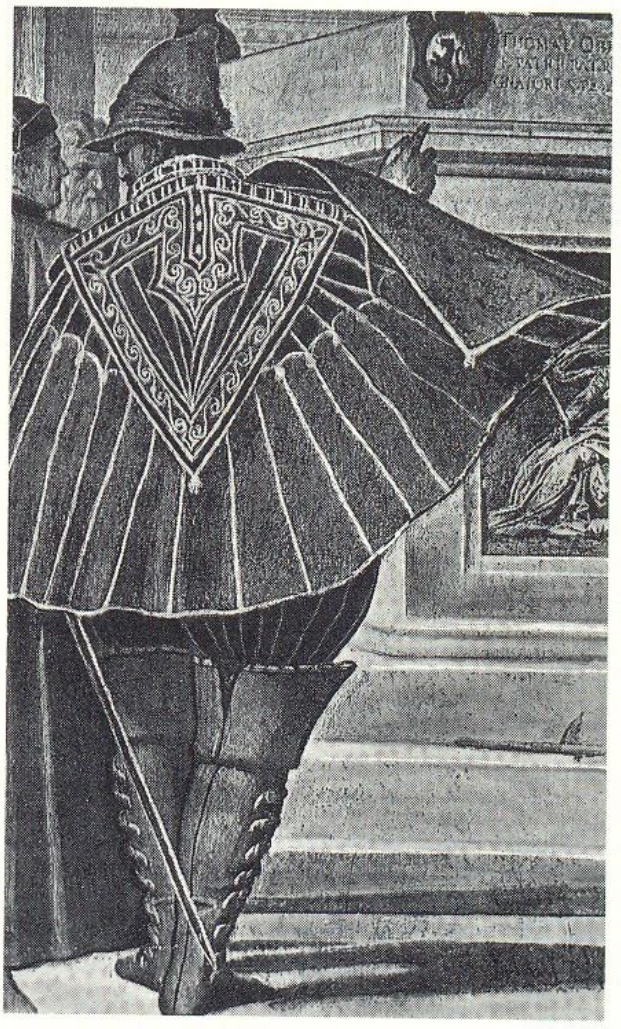
252. *Неизвестный художник.*
Венецианский купец.
Гравюра. Ок. 1460 г.

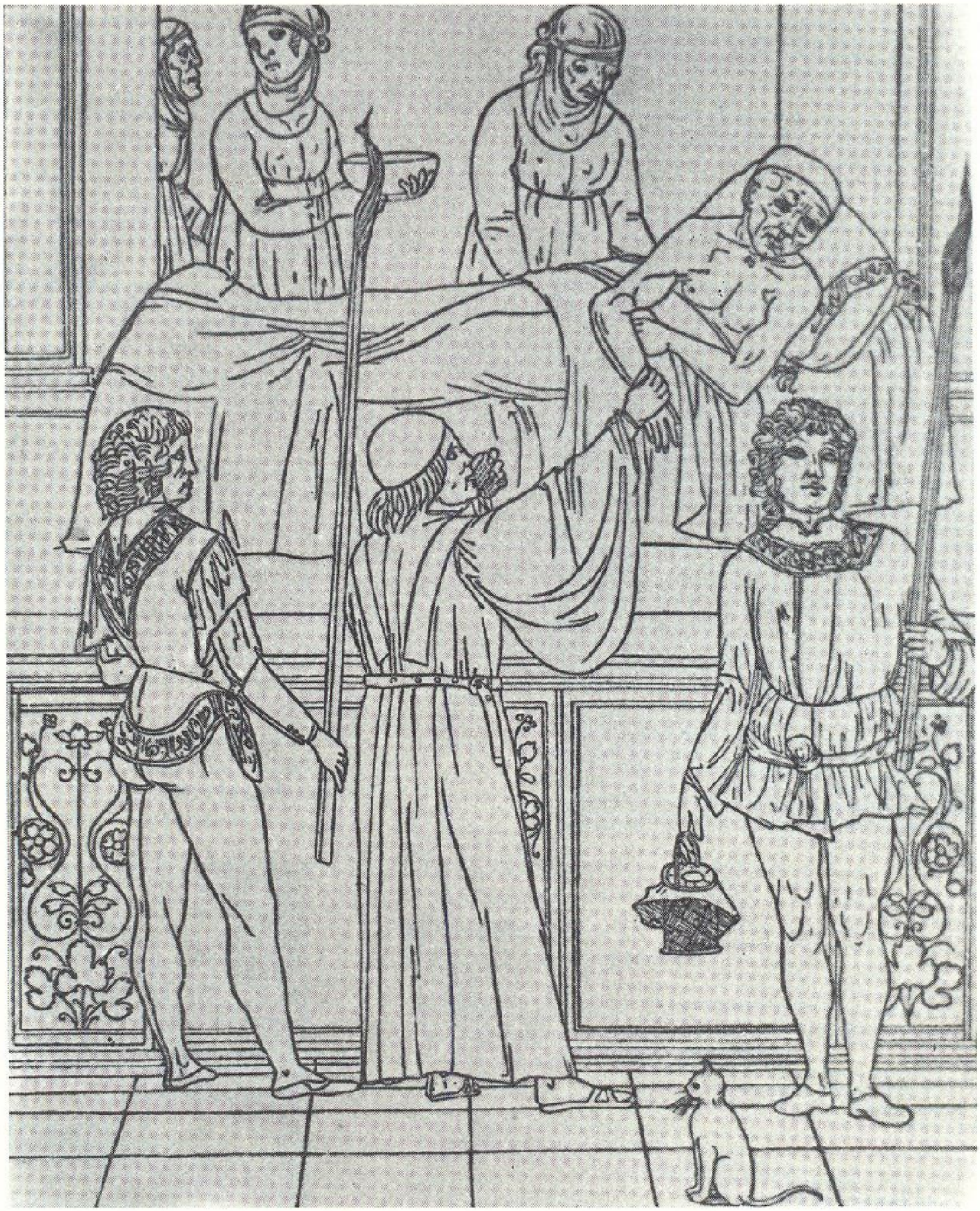
Костюм итальянского купца во второй половине XV века. Широкая длинная соправесте имеет небольшую кокетку, от которой полочки и спинка заложены складками. В талии складки перетягиваются узким поясом, ниже они постепенно расходятся. Широкие рукава внизу собраны на узкие манжеты. Головной убор — общеевропейский «шаперон а корн» с жестким бортом (гюлероном).

253. *Пелотти.*
Фреска виллы Обиццы.
Фрагмент. 1571—1572.
Италия, Катайо

Костюм военного. Плащ из толстого сукна или кожи и откидной капюшон, своеобразно орнаментированный. Сапоги с широкими раструбами и боковой застежкой не имели еще толстой подошвы и каблуков.

253





254

254. *Неизвестный художник.*
Врач у постели больного, зараженного чумой.

Гравюра из венецианского трактата. 1493.

Костюм медика. Врач у постели зараженного чумой одет в профессиональную одежду — тяжелую суконную соттану с широкими рукавами (внизу на узких манжетах) и маленькую фетровую шапочку, долго сохранявшуюся в костюме медиков как отличительный знак профессии.
В качестве предупредительной меры против заразы использовался огонь (у прислужников в руках факелы) и дым от сгорания смол и различных целебных трав. Юноша, стоящий справа, держит в руке жаровню — кадильницу с этими веществами.



255

255. *Неизвестный художник.*
Лавка портного.
Фрагмент фрески. XV в.
Пьемонт, замок Иссонь

Костюм портного (вероятно, владельца мастерской) является одним из образцов того, как одевались состоятельные ремесленники в Италии в конце XV — начале XVI века. Кальце из сукна и небольшая курточка — «вестина» — с коротким лифом и трубчатой баской, отделанная по всем швам темной бейкой, привлекают внимание своей четкостью, конструктивностью. На голове у портного беретто с отогнутыми полями.

255а. *Неизвестный художник.*
Приготовление шелковой ткани: окраска нитей.
Трактат об искусстве приготовления шелковой ткани. XV в.
Флоренция, библиотека Лауренциана

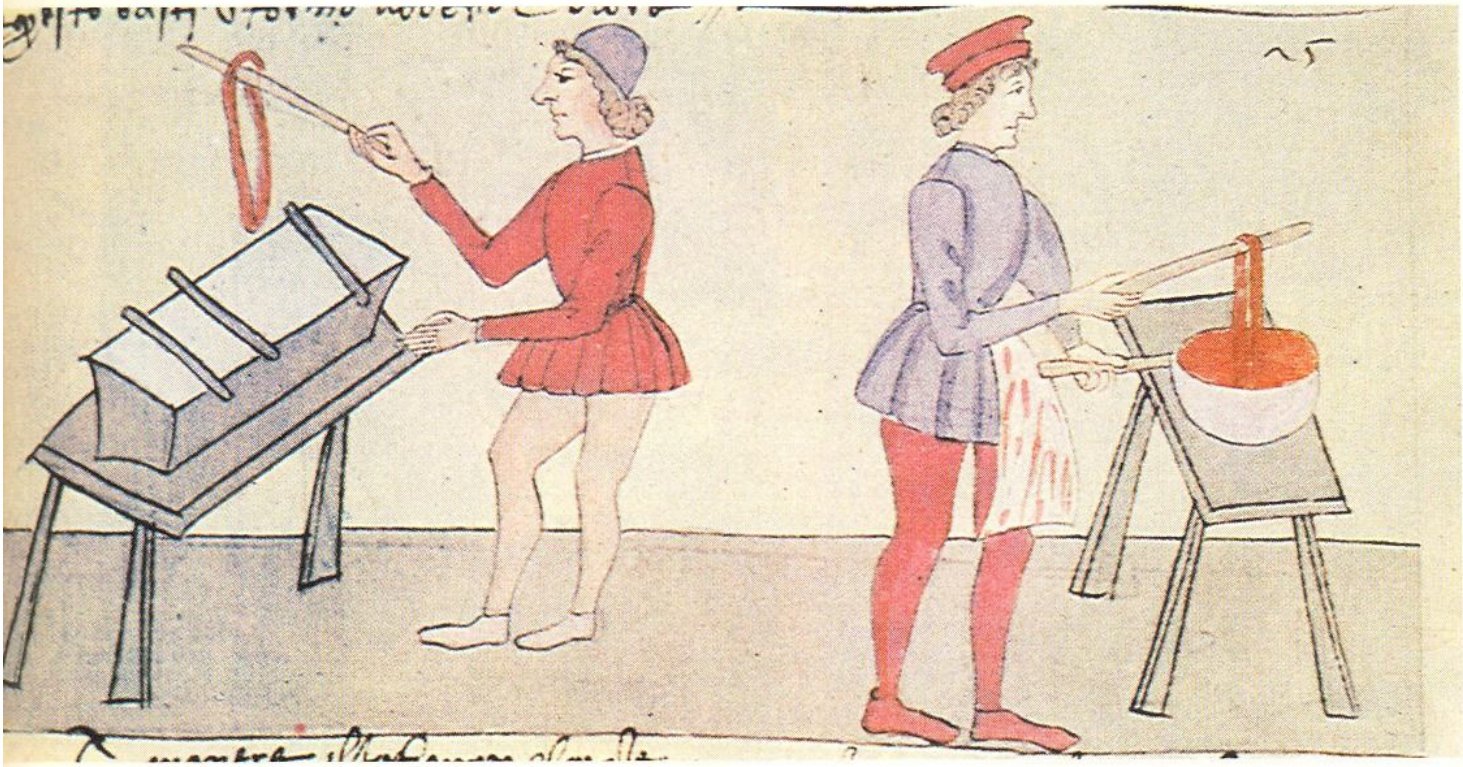
Костюм красильщиков шелка (нитей для ткани) по покрою подобен костюму портного (ил. 255), но их вестины не имеют оторочки по швам, так украшающей одежду портного, непосредственно имеющего дело с заказчиком. Красильщики же во время работы общаются лишь с мастерами и хозяином предприятия.

256. *Эстамп.*
Париж, Национальная библиотека.

Всегда при торговле большую долю барыша получал продавец. Это видно во всем облике торговца, поспешно идущего с большим количеством бокалов, предназначенных для какого-то пиршества.



256



255a

257



257. *Неизвестный художник.*
Мужчина со ступкой.

Фрагмент росписи.
Пьемонт, замок Иссонь

Скудная одежда, превращенная в лохмотья, указывает на положение слуги аптекаря в эпоху Возрождения.



258



260



259

258. *Неизвестный художник Флорентийской школы. Юноша.*

Рисунок. XV в.
Флоренция, Галерея Уффици

Верхняя одежда простолюдина.

259. *Чезаре Вечеллио. Носильщик.*

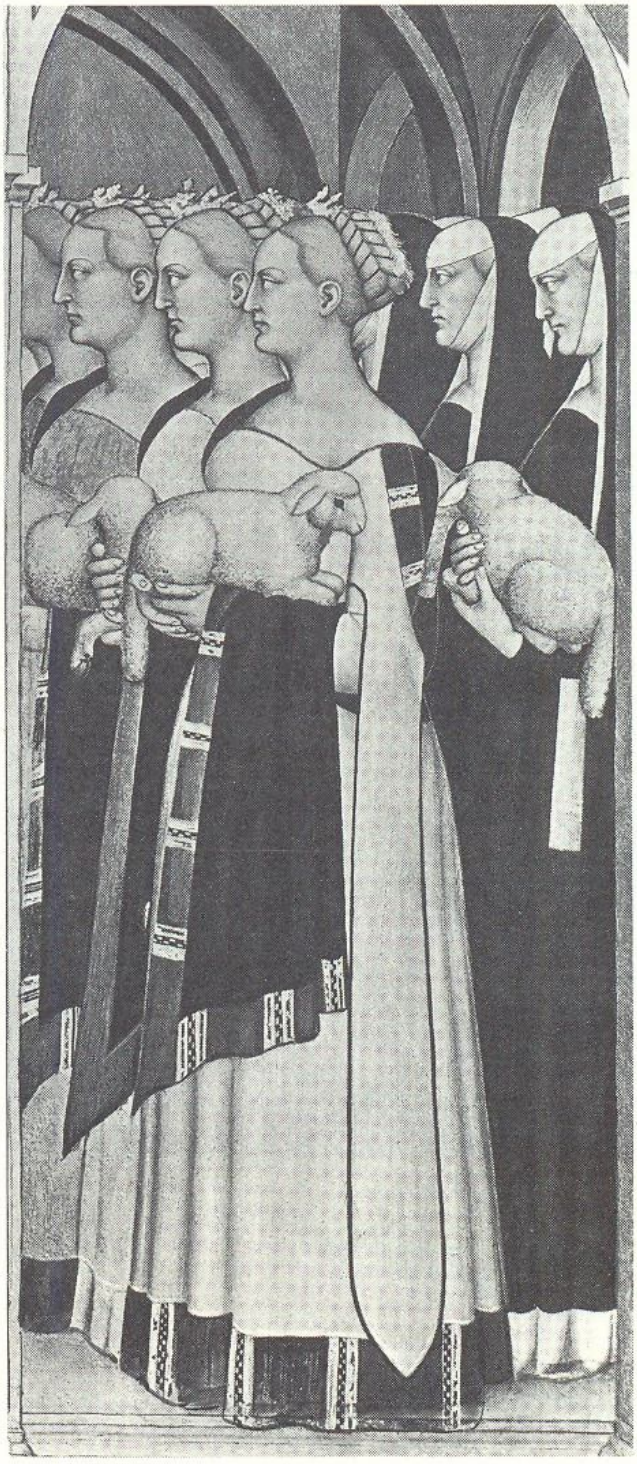
Гравюра. XVI в.

Костюм носильщика. Сверх вестины из грубой шерстяной ткани надета холщовая блуза — древнейшая спецодежда рабочих всех европейских стран. Кальцони из шерстяной ткани закрывают колени. Вместо чулок на ногах у носильщика гетры, доходящие до щиколоток. Обувь — закрытые туфли из грубой кожи.

260. *Амброджо Лоренцетти.*
Танцы.

Фрагмент фрески «Доброе правление». 1337—1339.
Сиена, Палаццо Пубблико

Рисунки мягких и пластичных тканей для итальянской женской одежды XIV века отличались простотой, изысканностью и богатством фантазии. Примером может служить котта из сиренево-сероватой материи с рисунком из летящих стрекоз и небольших геометрических фигур. Котта имеет боковые разрезы, и при движении в танце видна однотонная темная ткань нижней одежды. Белокурые волосы танцующей жительницы Сиены заложены в валик и обвязаны темной лентой.

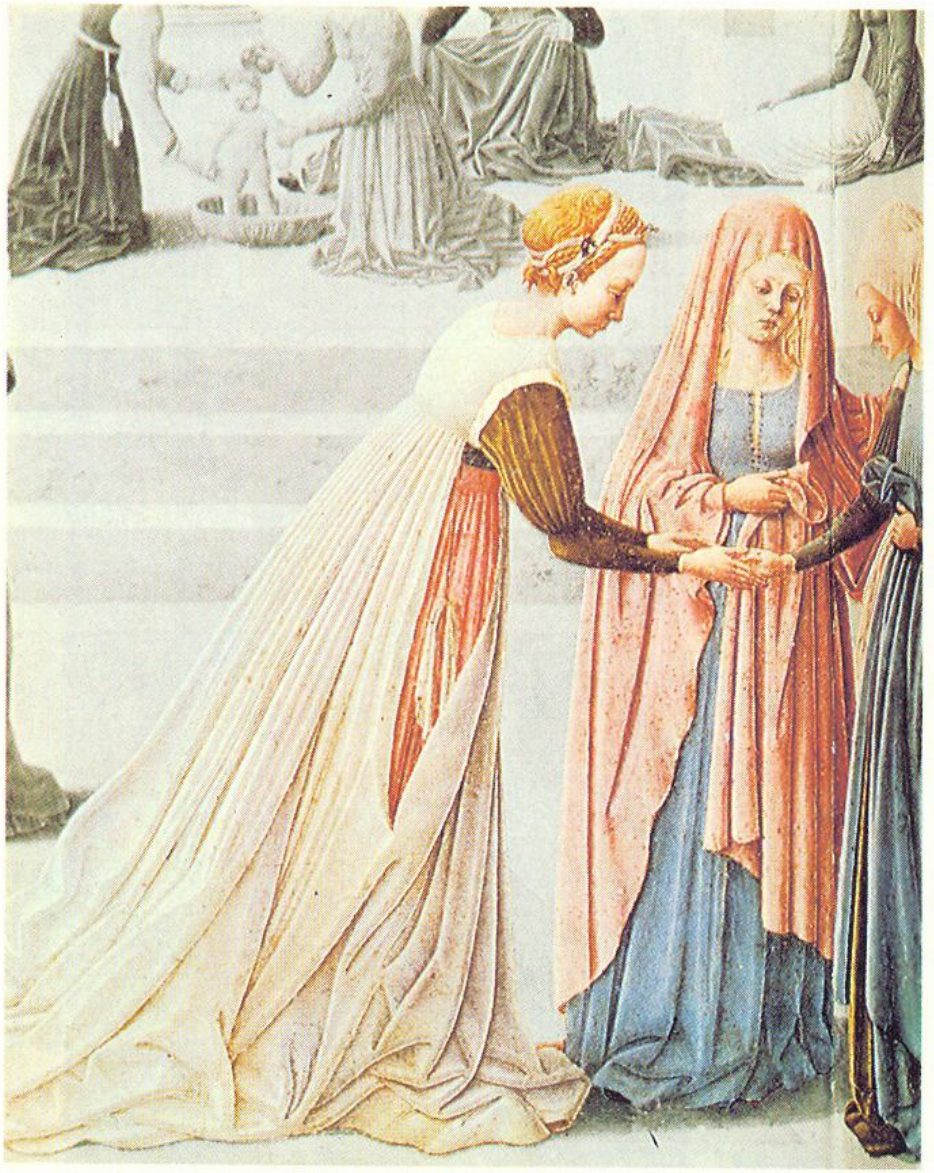


261

261. *Джованни да Милано.*
Поругание Иоакима.

Фрагмент фрески. 1365.
Флоренция, капелла Рапуччини, церковь Санта Кроче

Костюм женщин Флоренции заметно отличается от костюма жительниц Сиены тем, что он значительно ближе к французскому. На взятом нами примере котта по покрою повторяет французское котарди с его плотно облегающим фигуру лифом до талии, но внизу она значительно уже. Рукава котты, как это было принято во Франции и в Германии, от локтя откидные и превращены в длинные полосы с черной окантовкой, законченные углом. Композиция этой простой по покрою одежды интересная и довольно сложная. Она построена на сочетании и ритмическом чередовании двух тонов — светлого и темного, но они даны в определенной взаимосвязи. Полосатая ткань составлена из светлой и темной материи. Ею обшит низ котты и края двух трапециевидных пластронов, асимметрично прикрепленных — правый к лифу, левый к рукаву. Они со спины перекинуты на руки, и на них женщины держат жертвенных ягнят. В свободном виде эти пластроны спускаются вдоль спины, образуя некоторое подобие крыльев или рукавов джорне. Сравнительно небольшие по площади, они создают эффектный контраст с основным цветом котты.



262



262. *Фра Карновале.*
Рождество Марии.
Фрагмент. 1467.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Мягкая пластичная симара с отрезной короткой спинкой и глубокими складками, головное покрывало, без которого не выходили на улицу итальянские горожанки,— все это следы античных традиций, вошедшие в жизнь итальянского народа и сохранившиеся в XIV—XV веках.



263

263. *Джованни да Ваприо. Игра в тарроки.*
Фрагмент фрески. 1440. Милан, дворец Барромей

Парадные костюмы сидящих за столом женщин сделаны из тканей без рисунка. У крайней левой — светлая одежда (чоппа) с высоко расположенным поясом из той же ткани. На фоне откидного рукава чоппы виден узкий рукав котты. Гладко зачесанные наверх и даже подбритые на лбу волосы (в то время чрезмерно высокий лоб считался признаком красоты) покрыты громоздким жестким головным убором, сходным с германским «кугельхаубе». В центре стола — совсем юная женщина в симаре на светлой подкладке. Ее головной убор еще более громоздкий и несколько разлатый. Крайняя слева женщина тоже одета в симару — очень широкую и очень длинную, на светлой подкладке. Головной убор состоит из декоративной косы, обвернутой в два ряда вокруг цилиндра, прикрепленного к ее волосам.



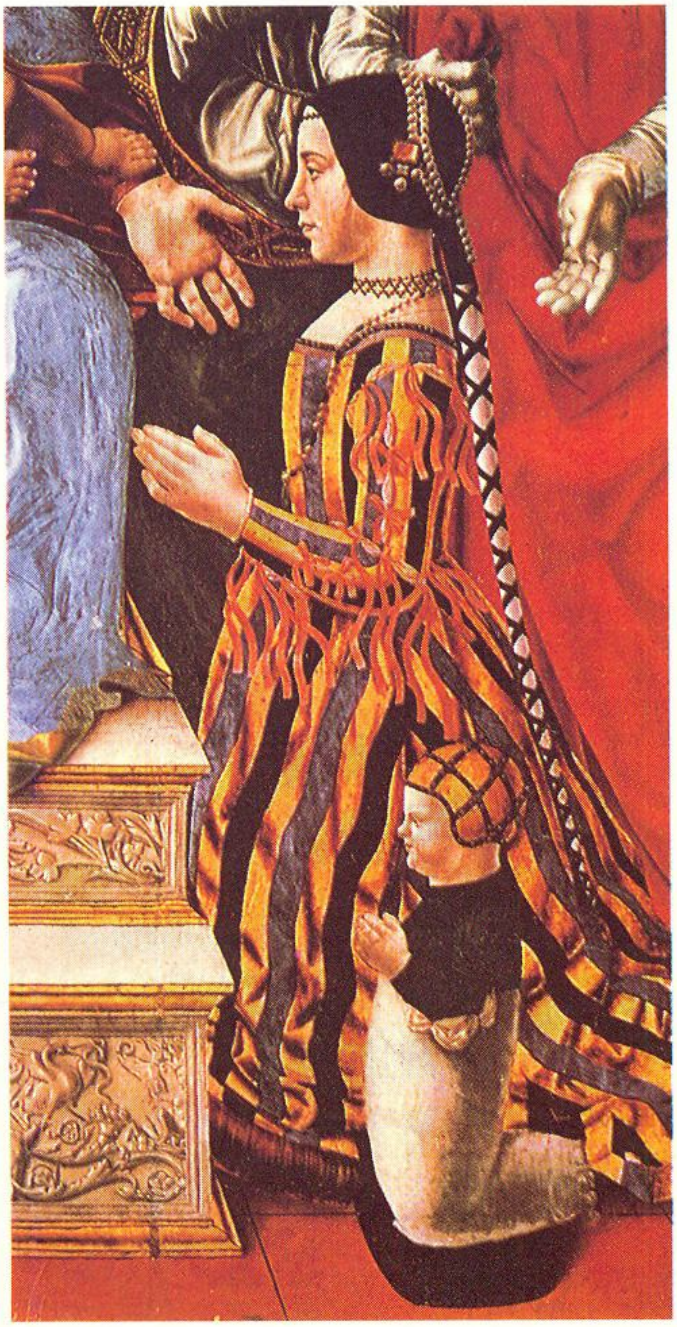
264

264. *Бернардино Пинтуриккьо.*
Сцена из жизни Энея Сильвио Пикколомини. Эней Сильвио представляет Фридриху III его невесту Элеонору Португальскую.

Фрагмент фрески. 1505—1508.
Сиена, библиотека собора

Торжественный костюм Элеоноры Португальской (Арагонской) ослепляет сиянием золота: парчовое платье, парчовая мантия... И только лишь белоснежная ткань рубашки целомудренно покрывает грудь до основания шеи и выпущена сквозь разрезы рукавов многочисленными буфами. Она

умеряет это сияние, образует некую художественную паузу для того, чтобы красота невесты выделялась среди роскоши ее наряда. Затылок Элеоноры покрыт небольшой повязкой, которая переходит в футляр для длинной косы. Это испанский головной убор «трансадо». Он хорошо виден на девушке из свиты инфанты, поднявшей край своего плаща на руку. Костюм Элеоноры является примером того, как итальянцы свободно заимствовали элементы одежды других народов.



265

265. *Бернардино дей Конти. Беатриче д'Эсте. 1494.*
Милан, пинакотека Брера

Строгое по форме платье Беатриче д'Эсте, жены Людовико Моро, украшено по проймам рукавов, вдоль их внешнего разреза и по талии многочисленными бантиками из узкой ленты с длинными концами. Положение полос ткани на юбке указывает на ее покрой. Головной убор — подражание испанскому трансадо, но вместо маленькой повязки вокруг затылка Беатриче проложено два ряда крупного жемчуга, соединенного с косой и трансадо.

266. *Бартоломео Венето.*
Лукреция Борджиа. 1500—1502.
США. Индиана, Университет Нотр Дам



266

Не только костюмы иностранных гостей были источником подражаний или заимствований каких-то деталей. В Италии были и местные знаменитости из аристократии, создававшие «моду». Среди женщин первое место (как уже было сказано) занимала Лукреция Борджиа, которая славилась красотой, своими похождениями и пороками. Молодая Лукреция изображена в костюме не совсем обычном, но все же позволяющем определить время его создания. Это первое десятилетие XVI века. Однако вместо принятого тогда выреза каре у Лукреции продолговатое декольте, полностью обнажающее плечи. Его граница — узкая вышитая полоска, скрепляющая сборки тонкой белой рубашки. Темные бантики неправильной формы не только привлекают внимание к необычной линии декольте, но вызывают скрытый, не всегда даже осознанный элемент беспокойства, как бы своеобразного раздражения (если закрыть эти бантики, то впечатление резко меняется). Ниже проложена вторая полоса вышивки, и от нее внизу, на равных, хорошо рассчитанных расстояниях, узкие вышитые вертикальные полоски. Это вступление — наивное и очень юное. Лиф, рукава и юбка из плотного темного бархата отделаны горизонтальными и вертикальными полосами тяжелой парчи. По обычаю того времени, рукава широкие, имеют несколько продольных разрезов, скрепленных такими же бантиками, какие украшают декольте. Сопоставление легкого и «заманчивого» верха и тяжелого роскошного платья создавало иллюзию чистоты, но с пряным оттенком жемчужины в богатом обрамлении. Платье это, по-видимому, имело какой-то особый успех: почти через двадцать лет Лукреция повторила его в новом варианте.

267. *Лоренцо Лотто.*
История жизни св. Варвары.
Фрагмент фрески. 1524.
Италия. Тресконе, капелла

Платья с короткой талией и широкими пышными рукавами до локтя на длинных узких манжетах получили распространение среди различных слоев жительниц итальянских городов. На фрагменте фрески Лотто, изображающей истязания Варвары палачами на рыночной площади, мы видим группу из трех молодых и одной пожилой



267

женщины. Легкость, почти воздушность тканей одежды молодых женщин с особой наглядностью передана в моделировке пышной части рукавов. Но они не имеют баллонообразной формы, которую создавали для рукавов из парчи или бархата. Место наибольшего расширения расположено несколько выше локтя, поэтому собранная в месте соединения с манжетой ткань образует постоянно меняющиеся живописные складки. Лиф платья довольно закрытый, и небольшая полоса рубашки с круглым воротом служит ему отделкой. Юбка заложена небольшими свободно падающими складками, несколько расширяющимися книзу. Силуэт этого варианта итальянской котты был значительно более легким и изящным, чем у ее прототипа, созданного в кругу знатных и богатых патрицианок. Прически молодых женщин покрыты плетеными узорными сетками («ретикуль» или «ретичелла») из толстых, иногда разноцветных нитей. Они были предшественницами бальцо, однако в средних слоях, у людей небогатых, сохранялись долго и существовали наряду с бальцо.



268. *Лоренцо Лотто.*
Портрет дамы.
Ок. 1533 г.
Лондон, Национальная галерея

Что было необычного, тайного в жизни этой молодой и красивой женщины? Что заставило Лоренцо Лотто придать ее портрету особый аллегорический смысл? Кто была она?.. Почему в левой руке она держит лист бумаги с беглым наброском обнаженной женской фигуры, на столе же лежат полоска бумаги со странным изречением, и увядший цветок?.. Молодая красавица одета богато, ее яркое платье сделано из шелковой ткани двух контрастных цветов, несколько золотых цепочек с дорогим украшением из одного крупного драгоценного камня в узорной оправе и нескольких жемчужин почему-то небрежно засунуты за низкий вырез корсажа. Во всем непонятная тайна. Но костюм ее с пышными и тяжелыми рукавами, ее бальцо с маленькими золотистыми спиральками, ее спокойное лицо создают ясное представление об итальянском идеале цветущей женской красоты, описанном Фиренцуоло.

269. *Неизвестный художник.*
Лукреция Борджиа. XVI в.
Венеция, частная коллекция

Прихоти пресыщенного вкуса постаревшей, но все еще жадной до наслаждений женщины возвращают Лукрецию Боджиа к воспоминаниям о ее молодости, о ее знаменитом костюме с обнаженными плечами (ил. 266). И создается новый вариант его. Сохраняется, но уменьшается часть рубашки вверху лифа с теми же вертикальными вышитыми тесемочками, почти таким же остается узкий лиф, законченный вверху золотой узорной полосой. Но изменилось, стало жестким и холодным лицо, исчезла плавная линия плеч, шея стала короткой, тело грузным. Материально воплощенные воспоминания создали пышный, вышитый золотом между рядами драгоценного позумента и украшенный большим количеством маленьких бантиков костюм. Его колоколообразная юбка без единой складки сохраняет форму потому, что покоится на жестком каркасе. Драгоценные розетки скрепляют разрезы рукавов. Черные блестящие волосы Лукреции теперь потускнели и покрыты золотой сеткой с алмазами и жемчугом. И все это великолепие, богатство и пышность, вся строгая согласованность отдельных частей костюма в целом не смогли воссоздать образ той чарующей и соблазнительной женской прелести, так искусно раскрытой Лукрецией в костюме с бантиками более пятнадцати лет тому назад.

269



270. *Пармиджанино.*
Изабелла д'Эсте. XVI в.
Лондон, Хемптон Корт

Изобретательность итальянцев XVI века в создании новых фактур, казалось, не имеет предела. Всевозможные разрезы, вышивки, аппликации на поверхности ткани становятся элементами заурядными, и возникает мысль использовать прием плетения. Из бархатных лент с золотыми закраинами сплетают причудливый узор, превращая это плетение в подобие ткани. Под нее подкладывают светлую блестящую материю и из этой своеобразной комбинации поверхностей создают платье для Изабеллы д'Эсте, герцогини Падуанской. Новая фактура показалась настолько интересной, что против обыкновения платье не имеет никаких драгоценных украшений. Большое декольте закрыто рубашкой с вышитым узким воротом. Модный головной убор бальцо завершает парадный костюм герцогини.

271. *Пармиджанино.*
Дама с мехом. XVI в.
Неаполь,
пинакотека дель Каподимонте

В 30-е годы XVI века происходит постепенное изменение объема и силуэта женского костюма. Платье молодой девушки еще сохраняет короткий лиф и широкую юбку, но верхнюю буфонообразную часть рукава значительно уменьшают, однако сам рукав еще не имеет четкой формы. Вышитый белый передник, заложенный в мелкую складку,— деталь, заимствованная у германских женщин. Шкурка соболя оттеняет блеск и колорит ткани.

270



271





272

272. *Тициан.*
Катарина Корнаро. 1542.
Флоренция, галерея Уффици

Костюм Катарины Корнаро — еще один пример индивидуального вкуса. В нем все необычно, но владелица его не ставит перед собой примитивную задачу — соблазнять, а хочет создать какое-то сказочное, легендарное впечатление необычной, никогда еще не виданной женщины, даже обладающей потусторонней силой. Ей нужно, чтобы образ ее в какой-то мере сливался с образом ее небесной патронессы — мученицы Екатерины, имя которой она носит. По преданию, Екатерина в философском споре победила собрание мудрецов. Не эта ли слава желанна Катарине? Ведь Тициан еле заметной линией провел нимб вокруг ее головы... Однако костюм не историчен, он не имеет никакого отношения к началу XVI века, но его необычная для начала 40-х годов XVI века форма, обилие драгоценных украшений, невиданный венец — шедевр ювелирного искусства, высоко раскинутая белая вуаль, спускающаяся на спину,— все способно создать образ женщины, вышедшей из легенды.



273

273. *Тициан.*
Дама в красном платье. 1550.
Дрезден, Национальное собрание

Металлический «корсе» на шарнирах в 50-х годах заключает стан итальянских женщин в негнущийся футляр. По нему кроился и на него надевался лиф платья с чуть опущенной талией, спереди законченный довольно широким углом. Грудь сплющивалась корсе, и поэтому перед — от соединения с рукавами — представлял собою большой треугольник. Прямоугольный вырез и вставка сохраняются. Теперь вставка уже не имеет вида рубашки и ее маленький стоячий воротник с отогнутыми под углом кончиками — та новая деталь, которой суждено было развиваться в последующие пятьдесят лет. При графической четкости лифа и расширяющейся книзу юбки, создавших определенный силуэт, уже не могло быть больших, расплывчатых по форме буфов на рукавах. Они остаются как «воспоминание», как характерная декоративная деталь времени и также изменяются на протяжении второй половины XVI века. Пояс из различных по рисунку металлических ювелирных деталей сохраняется. Бальцо и других головных уборов больше не носят. При выходе на улицу на голову накидывали вуаль.



274

274. *Аньоло Бронзино.*
Лукреция Пантиатичи. 1540.
Флоренция, галерея Уффици

Об изменении силуэта, о новых пропорциях женского костюма 40-х годов XVI века можно судить по этому портрету работы Бронзино. Художник не открывает нам интимный мир отношений юной матери и маленького сына. Его интересует передача красоты молодой женщины, ее костюма, украшений. Жесткий лиф ее платья на каркасе (но еще не на металлическом корсе) достигает естественной линии талии. Он покрывает часть плеч и образует спущенную пройму. Буфы на рукавах сохраняются, но их сильно уменьшают в объеме, и теперь они имеют более четкую, хотя и дробную форму. Неизменным остается вырез лифа каре, однако рубашку заменяют вставкой, которую теперь часто украшают узкими кружевами, мелкими рюшами или мельчайшими буфами. Прическа остается гладкой, с прямым пробором. Сохраняется и бальцо, но его делают небольшим, с симметрично расположенным рисунком, и теперь он воспринимается как своеобразное обрамление, подчеркивающее красоту лица молодой женщины.

275. *Парис Бордоне.*
Венецианка. 1560-е гг.
Генуя, дворец Россо

Свободная распашная верхняя женская одежда с короткими рукавами «фонариком» распространилась в Западной Европе почти одновременно с каркасным испанским костюмом. В ее названии «марлотт» сказывается восточное происхождение. Каждая страна по-своему интерпретировала эту одежду. Венецианки часто делали сбернию со стоячим, веерообразным воротником, как на данном рисунке. Широкий металлический корсет, увеличивающий объем фигуры, и отсутствие каркаса для юбки позволяют создать более прямой силуэт сбернии.

275





276

276. *Джованни Антонио Фазоло. Венецианка. 1560.*
Дрезден, Национальное собрание

Враждебное отношение венецианцев в последние тридцать лет XVI века ко всему испанскому влияло на формирование венецианского костюма того времени, особенно женского. Это сказывалось не только в отсутствии каркаса для юбки (исп. вердугос), но и в ином, противоположном решении лифа. В 60-х годах изменяются пропорции лифа платья (соответственно другим становится и корсе). Традиционная вставка из прозрачной ткани удлиняется приблизительно на одну треть, и поэтому зрительно лиф кажется небольшим, что делает костюм менее громоздким. Знаменитое венецианское кружево — слава и гордость Венеции — занимает теперь основное место в декоративном решении костюма. Расположение декора остается неизменным, но буфы, даже самые маленькие, на дорогих платьях заменяют кружевными оборками, которые как бы прикрепляют и поддерживают ювелирными розетками, рюши внизу рукавов — отложными манжетами, обшитыми кружевом. Но самым большим нововведением был изобретенный венецианцами большой стоячий гофрированный кружевной воротник. Не только своей формой он был противоположен испанской «голилье», но в сочетании с кружевами на рукавах, с тонкой прозрачной вставкой этот воротник создавал особую пространственную декоративную среду, неизвестную до сих пор в искусстве европейского костюма. Окружая голову и грудь женщины трепетным, пронизанным тенью сиянием, отраженным в мерцании жемчуга, блеске золотых цепочек и драгоценных камней, это кружевное обрамление было лучшим гимном женской красоте, цветению ее прекрасной плоти, и безмолвное, но зримое — могло соревноваться даже с лирическими произведениями итальянских знаменитостей того времени.



277



278

277. *Чезаре Вечеллио.*
Знатная венецианка в зимнем костюме.
Гравюра. XVI в.

Зимний костюм знатной венецианки. Под платьем из плотной парчи носили теплую юбку, иногда даже на меху. В обширных сырых покоях венецианских дворцов зябкие руки женщин нуждались в муфте, которая и была в то время изобретена ими. Спускающееся с прически покрывало окутывало всю фигуру женщины, когда она выходила на улицу.

278. *Чезаре Вечеллио.*
Венецианская невеста.
Гравюра. XVI в.

Костюм венецианской невесты. На следующий день после обручения невеста посещает друзей и родственников в специально приготовленном для этого костюме. Его отличительной особенностью было покрывало «фаццуоло» из черного шелка, очень тонкое и прозрачное, украшенное золотом и жемчугом. Лиф платья и рукава делали цветными, но чаще всего — из белого шелка, широкую, с небольшим треном юбку — из черной материи. Корсаж зашнуровывали золотым шнуром, под ним была белая вставка. Пояс из золотой цепи спускался почти до земли.



279



280

279. *Чезаре Вечеллио.*
Знатная молодая венецианка в трауре.
Гравюра. XVI в.

Траурный костюм (малый траур) знатной молодой венецианки был достаточно изыскан. Черное платье с гладким белым воротником, белыми манжетами и белой бейкой по низу лифа сочеталось с большим траурным покрывалом из черной прозрачной ткани и черным веером с белой ручкой.

280. *Чезаре Вечеллио.*
Венецианская горожанка.
Гравюра. XVI в.

Повседневный костюм венецианок средних сословий состоял из платья с узким лифом (но не на корсете), с застежкой спереди и широкой длинной юбки. Удлиненное декольте отделывали рюшью. Неизбежное покрывало из плотной ткани, а чаще всего из черной тафты, окутывало всю фигуру женщины, когда она выходила из дома. Венецианки носили обувь на толстой деревянной подошве (цокколи).

281. *Джакомо Франко.*
Кавалер и дама.
Гравюра. XVI в.

Изображение венецианского костюма сохранилось и на рисунках второй половины XVI века, часто несколько карикатурных.

Костюм кавалера — собрание частей одежды разных европейских стран. Его джуббоне с выпуклым отвислым передом — подражание французскому пурпуэну, введенному в моду Генрихом III, откидные рукава сделаны по испанскому образцу, но как бы являются разрезными кальцони. Сами же кальцони — подражание испанским кальсес 30-х годов XVI века. Шляпа — ток придворного Генриха III.

Женский костюм почти полностью совпадает с описанным выше, но далек от художественного образа, созданного Фазоло. Утрированной является и форма прически, появившаяся у венецианок в 60-х годах.

281





282

282. *Паоло Веронезе.*
Прекрасная Нани. 1560.
Париж, Лувр

Молодая женщина, златоволосая венецианка — «Прекрасная Нани» — один из обаятельнейших женских образов, созданных итальянскими художниками второй половины XVI века. Богатый и изысканный костюм создает лишь раму для ее красоты, полной внутреннего содержания, а не является самоцелью, выставкой, выражением скудного смысла жизни, как это бывало и бывает у многих. Лиф бархатного сине-фиолетового платья натянут на знаменитый венецианский металлический корсет корсе, обшитый замшей или плюшем. Он не повторяет формы тела, а создает искусственный футляр для него. Все платье и держится на этом корсе. Лиф спереди закончен длинным и острым углом, выделенным массивным специальным драгоценным украшением, соединенным с поясом из отдельных чеканных розеток с драгоценными камнями. Узкая как стрела светлая вставка по центру переда лифа наверху закончена кружевным узорным фестоном. Такие же, но более мелкие фестоны пришиты к верхнему краю лифа и по боковым частям, соединенным с рукавами. Узкие рукава сделаны из парчи или атласа с крупным бархатным рисунком цвета платья, внизу обшиты сосборенной полоской кружев. Темную гамму платья смягчает и придает особую, чарующую нежность молодой девушке тончайшая прозрачная белая накидка (косынка), свободно лежащая на плечах. Массивные золотые ювелирной работы пряжки с крупными жемчужинами фиксируют на плечах легкие драпировки накидки. Небольшое ожерелье из крупных жемчужин выгодно оттеняет юную кожу лица и шеи.



283

283. *Паоло Веронезе.*
Дама с собачкой. 1550.
Мадрид, Прадо

Спокойная непринужденная поза женщины, удобно расположившейся в кресле, подтверждает, какое большое значение придавали венецианки привычному ощущению комфорта. Некоторые элементы отделки, указанные нами в предыдущих примерах, сохранились и не изменились. Узкая белая вставка посередине переда лифа расширилась, усложнилась и узким белым рюшем связана с белым стоячим, почти веерообразным воротником, обшитым в два раза более широким рюшем. Небольшие буфы из той же белой прозрачной ткани, сложенной в несколько рядов, украшают верх рукавов и слегка закрыты узким эполетом, вшитым в пройму. Плавно суженные книзу рукава также закончены рюшем. Эта скромная отделка прекрасно сочетается с золотистой парчой элегантного платья, покрытой коричневато-вишневым рисунком.

284. *Буассар.*
Венецианские дамы.
Гравюра. 1581.

Костюмы новобрачной, знатной венецианки и придворной дамы, изображенные Буассаром в начале 80-х годов, отличаются от предыдущих изменением формы лифа, отсутствием веерообразных воротников и расширением юбки в бедрах, что достигалось специальными подкладками. В костюме придворной больше заметно испанское влияние — более закрытый ворот, откидные рукава, но силуэт платья очень далек от испанского. Интересной подробностью венецианского костюма 80-х годов является головной убор — итальянский вариант французского «аттифэ», вошедшего в историю как головной убор Марии Стюарт.



284



285

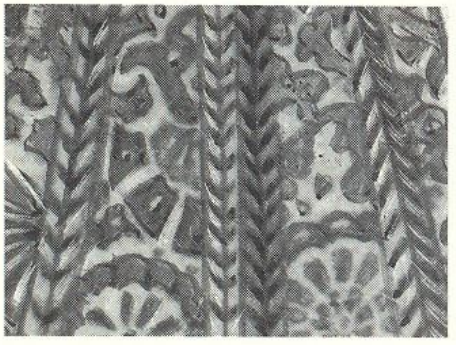


286

285—286. *Дамы из Неаполя.*
«Аугсбургские модные картинки». 1580.
Рисунок с гравюры

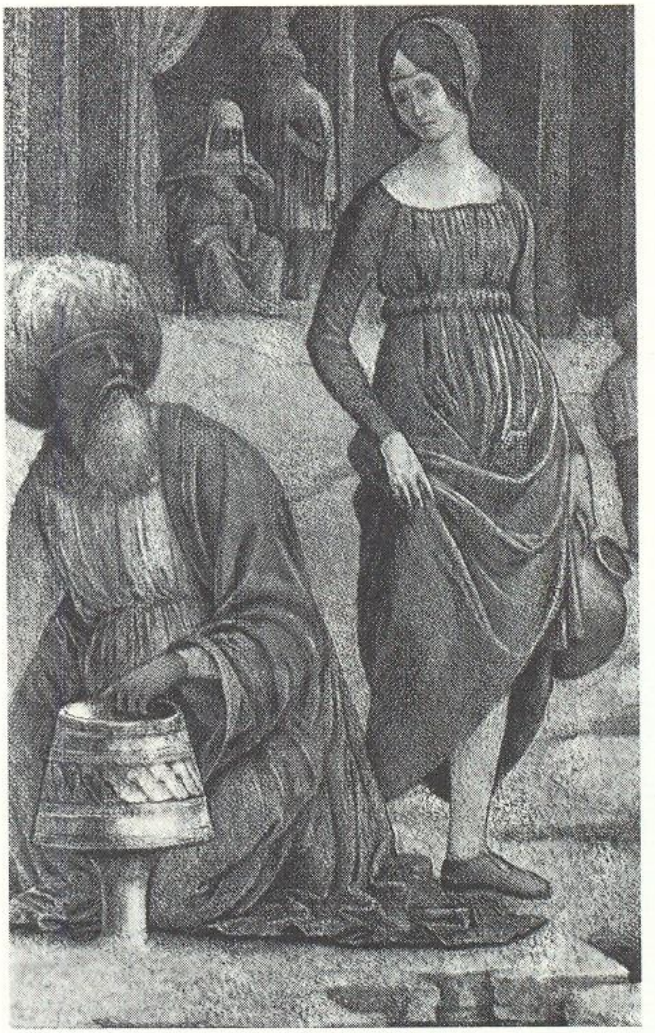
Интересным и своеобразным в 80-х годах был костюм неаполитанских женщин. Только в этой части Италии вместо длинной сбернии или наряду с ней носили короткую сильно расклешенную верхнюю одежду с небольшими рукавами «фонариком». Рукава платья были узкие. Одновременно с «круглой» юбкой, то есть без разреза спереди, были и распашные. Такая верхняя одежда существовала и в России, но не в XVI веке, а позже под названием «коротена».

Рисунок ткани.





287



288

287. *Беноццо Гоццоли.*
Св. Моника.

Фрагмент фрески. XV в.
Сан Джиминьано, церковь св. Августина

Костюм итальянских женщин среднего достатка, многочисленных горожанок — участниц различных событий, изображаемых художниками Возрождения, прост, но по стилистическому решению далеко не всегда отличался от обычного костюма нобиле. Высокая талия, широкая юбка, заложенная вокруг ровными складками, длинные рукава — общие признаки для женского костюма Италии XV века. Обычно такие горожанки сами шили свою одежду, проявляя в ней свой художественный вкус. Так Беноццо Гоццоли зафиксировал особый декоративный прием соединения юбки в складку с гладким лифом. Этот ряд ровных узких валиков подчеркнут узорным пояском. Прозрачная косынка оттеняет простое и привлекательное женское лицо. Одежда ребенка повторяет костюм взрослых.

288. *Эрколе дей Роберти да Феррара.*
Сбор манны.

Фрагмент. 1482.
Лондон, Национальная галерея

Простое, изящное, интересное по конструкции платье молодой женщины относится к одному из наиболее интересных образцов одежды широких кругов итальянского населения. Только с помощью умелого расположения сборок по вороту и талии создается плавный женственный силуэт платья с узким рукавом типа покроя современного реглана.



289

289. *Гауденцио Феррари.*
Рождество Богородицы.
Фрагмент фрески. XVI в.
Италия. Верчелли, церковь св. Христофора

Тема материнства в XVI веке получает иную окраску, чем в XV столетии. Благоговение перед совершившимся фактом среди окружающих роженицу уступает место суетливому уходу за ней. В небольшую комнату Феррари помещает шесть женщин и одну девочку-подростка. Две женщины и девочка заняты трапезой Анны, только что родившей дочь Марию. Они не довольствуются подношением яйца — этого символа жизни, с которого, по традиции, должна была начинать первую еду после родов каждая женщина. Ей спешно несут горячие блюда в керамических довольно объемных закрытых сосудах. Остальные четыре, помещенные на переднем плане, заняты омовением новорожденной. Движения всех женщин живы и стремительны, просты и непосредственны. Расположенные по незамкнутому кругу, они гармонично переходят одно в другое... Жизненная правда этой сцены настолько велика, что кажется, вот-вот зазвучат оживленные голоса этих простых, отзывчивых и добрых родственниц и соседок Анны. Все они одного сословия, небогаты, и каждая старательно выполняет выпавшее на ее долю дело, и разговор между ними так же органичен, как и их пластика. Самая старшая из них и, судя по костюму, наиболее состоятельная — одета в платье с узким лифом и длинными рукавами фонариком, голова ее покрыта шелковым «куфья» на плотной подкладке. Его форма повторяет прическу из волос, заложенных на макушке валиком.





290. *Лука Синьорелли.*
Легенда о св. Бенедетто.
Фрагмент фрески. XVI в.
Италия. Верчелли, церковь св. Христофора

Костюм служанки. Юбка облегающего фигуру платья во время работы поднята вверху и задрапирована красивым буфом. Для удобства (во время движения) рукава внизу проймы не пришивали, и здесь была видна часть рукава рубашки. Голова служанки покрыта плетеной сеткой.

290





291



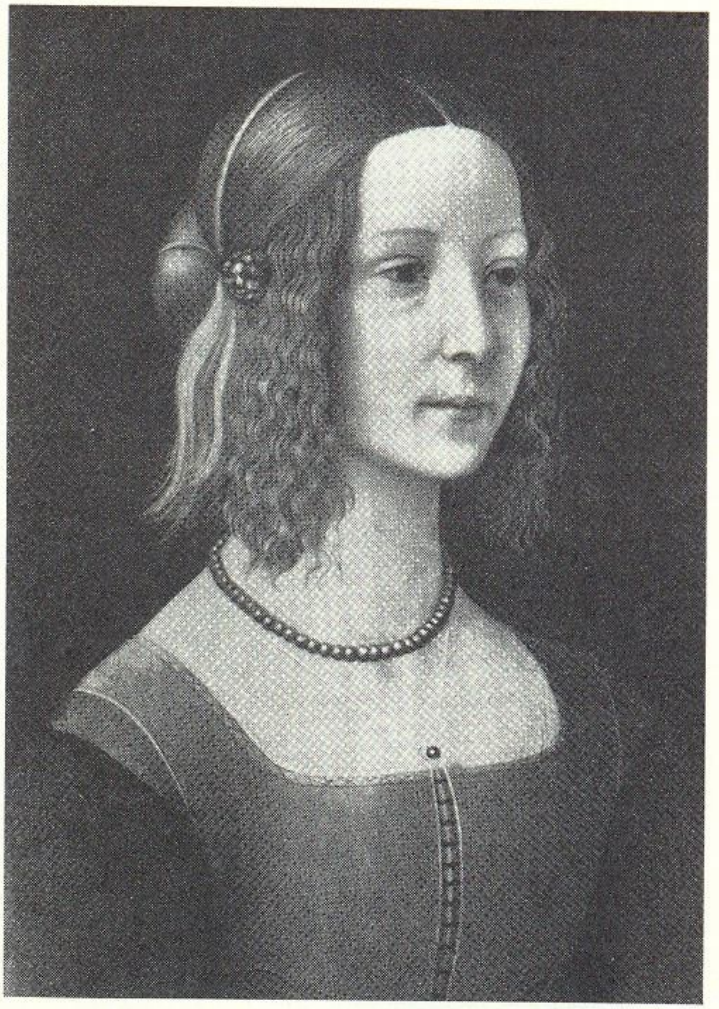
292

291. *Неизвестный немецкий художник.*
Венецианская служанка.
Рисунок пером. XV в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм молодой служанки-камеристки, который служил своеобразной вывеской состоятельности госпожи. Это легкое платье типа сарафана сделано в традициях итальянского женского костюма XV века. Так костюм служанки отличается от модного костюма госпожи в начале XVI века.

292. *Чезаре Вечеллио.*
Горожанка среднего достатка.
Гравюра. XVI в.

Между расходящимися полами верхней одежды видна узорная ткань котты. Длинное покрывало во второй половине XVI века в большинстве случаев заменяли платком. Изменились объем и силуэт костюма — юбку стали делать более широкой, рукава по пройме обшивали валиками. В этих нововведениях заметно влияние костюма «высших» сословий, хотя в данном облике горожанок отсутствует прямое подражание аристократкам.



293



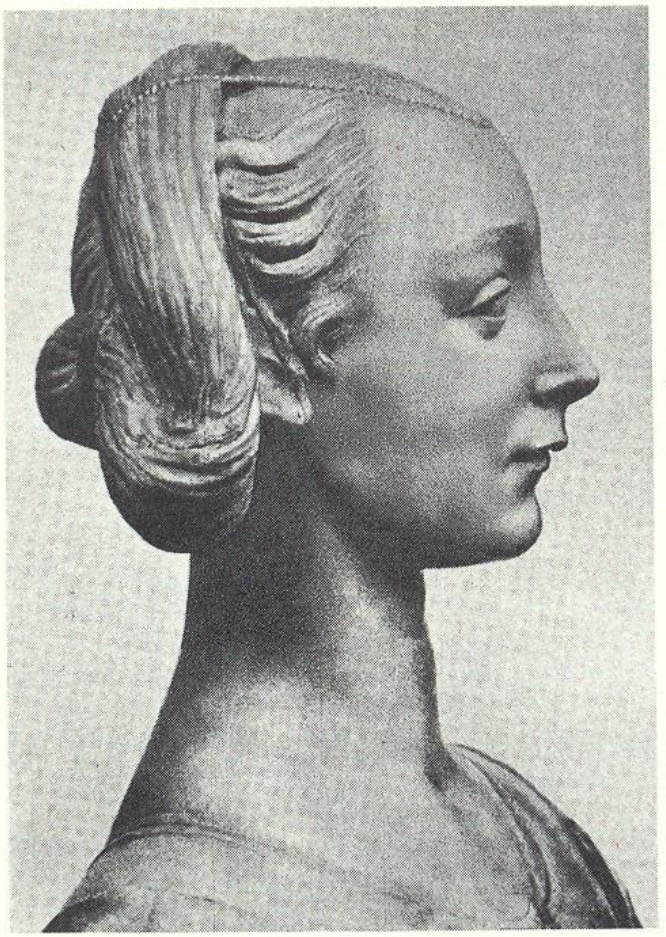
294

293. *Себастиано Мейнарди. Портрет девушки. XV в.*
Лондон, Национальная галерея

Прическа девушки первой половины XV века.

294. *Амброджо де Предис. Мадонна Бланка. XV в.*
Милан, библиотека Амброзиана

Прическа и головной убор молодой женщины второй половины XV века.



295



296

295. *Дезидерис делла Сеттиньяно.*
Женский скульптурный портрет.
Берлин, Городской музей

Прическа молодой женщины XV века.

296. *Амброджо де Предис.*
Бианка Мария Сфорца.
Рисунок. XV в.
Венеция, галерея Академии

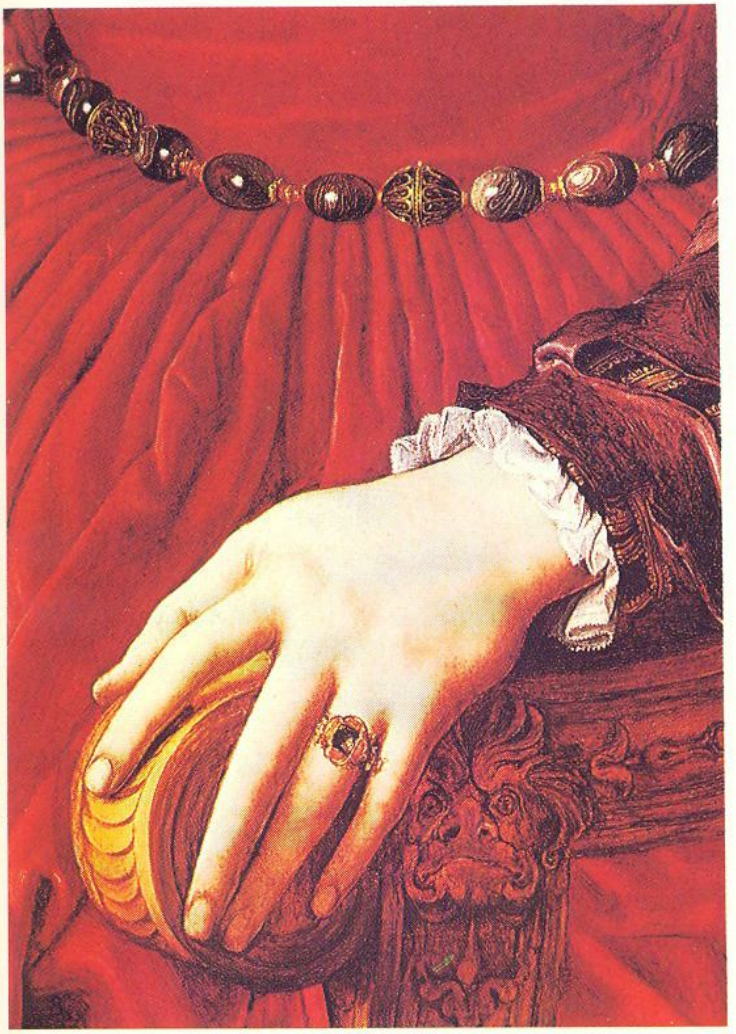
Женский беретто.



297

297. *Калисто Пьяцца.*
Концерт. XVI в.
Филадельфия, частная коллекция

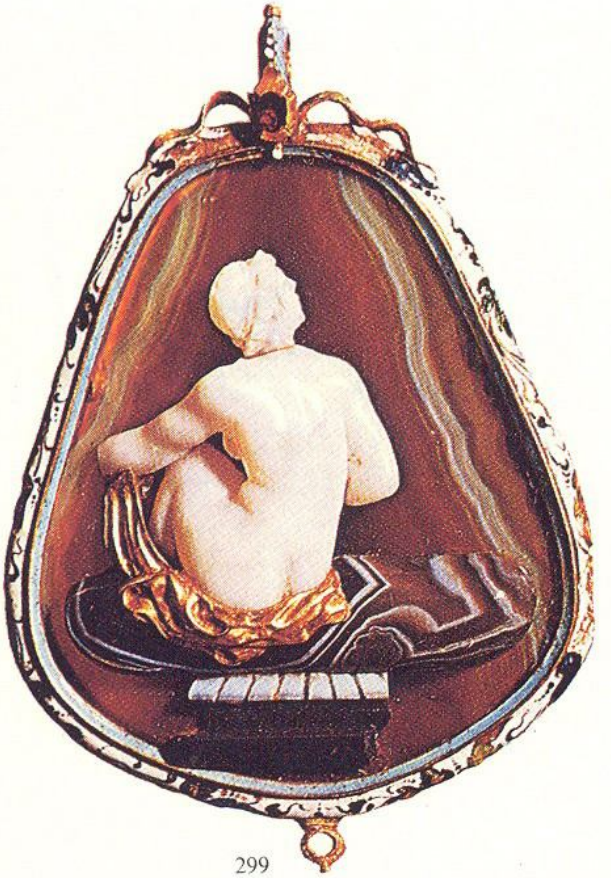
Мужской и женский бальцо. Второе и третье десятилетие XVI века.



298

298. *Аньоло Бронзино*
Лукреция Пантиатичи. Фрагмент.
Флоренция, галерея Уффици

Драгоценные украшения: пояс и перстень.



299

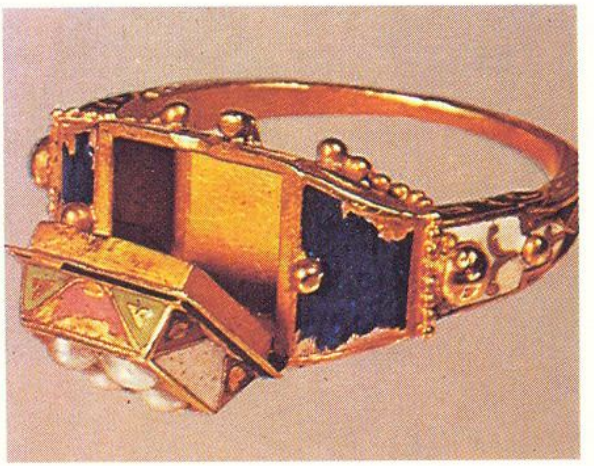
299. *Подвеска — камея «Нимфа». Агат, халцедон. XVI в.*
Лондон, Британский музей

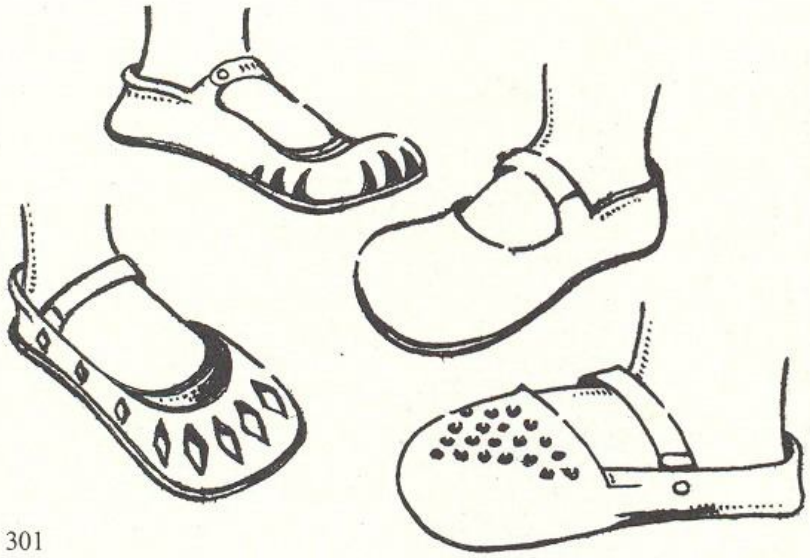
300



300. *Кольцо — золото, жемчуг, эмаль. XVI в.*
Милан, музей Польди Пеццоли

Кольцо с коробочкой-тайником.





301

301. *Обувь. XVI в.*

ИСПАНСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ





Идея освобождения родной земли от иноземных захватчиков объединяла испанский народ в течение почти пяти веков и дала силы вынести все тяготы реконкисты. В 1492 году последняя часть территории Испании — Гранада была очищена от мавов. Из этой многовековой борьбы Испания вышла достаточно сильным государством, и процесс централизации власти, выдвинутый самим ходом исторических событий, по существу был закончен на два десятилетия раньше, чем окончилась реконкиста.

Мужской костюм. Овеянный славой вошел в историю Испании период реконкисты. Внешний облик испанца резко меняется в XVI веке, и чтобы понять это, следует коротко обратиться к периоду предыдущему.

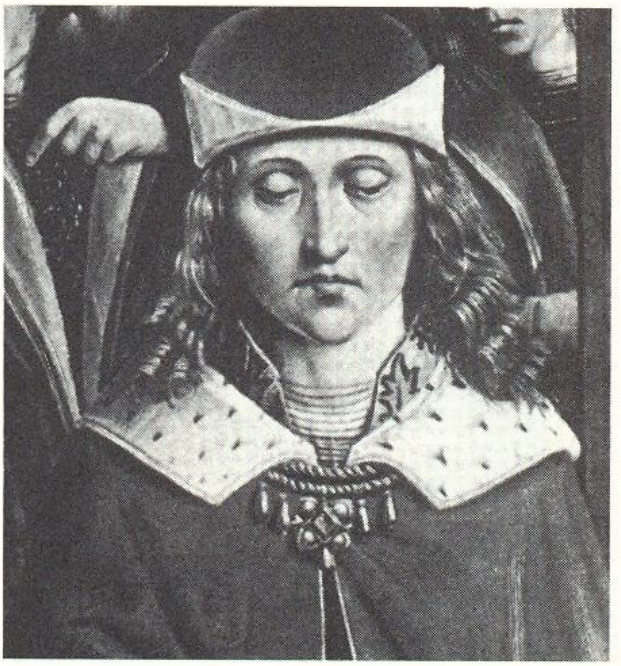
Из всех западноевропейских стран одна лишь Испания находилась под столь длительным иноземным игом и сумела в конце концов отстоять свою самостоятельность: явление исключительное и определяющее многие стороны национального характера испанца. На протяжении реконкисты все испанцы были воинами: и феодалы, и мелкие идальго, и ремесленники, и крестьяне. Крестьяне составляли основную массу войск, и участие в реконкисте освобождало их от крепостной зависимости. Пятивековое состояние войны сделало участников реконкисты многих поколений профессионалами-воинами. Но вот закончилась война с маврами, началась мирная жизнь и появились новые заботы. Слава же о былых военных подвигах жила в памяти поколений, и идеал воина стал воплощаться во внешнем облике испанца, в его костюме. Особенно явственно это начало ощущаться

302. *Кастильская школа. Брак в Кане Галилейской. 1490. Частная коллекция*

в 30-х годах XVI века, когда могущество Испании достигло своего предела. Обширные территории в Европе, завоеванные земли в Западном полушарии, поток золота, драгоценных камней — все создает иллюзию вечного богатства, роскоши и беспредельной силы. Но за этим таились страшные симптомы падения, нерегулируемые процессы экономического распада и духовной деградации бывшего рыцарства. Исторический крах Испании еще не наступил: его час пробьет в XVII веке, но неприметные для современников его симптомы появились в период полного внешнего благополучия. В это время гордость испанцев, игравшая, безусловно, положительную роль в период реконкисты, превращается в чувство национального превосходства и идея мирового господства становится достаточно популярной. Привычка дешево ценить жизнь другого человека, сложившаяся в военное время, поселяет в сердцах многих людей жестокость, послужившую благодатной почвой для разгула инквизиции.

Однако о духовной силе испанского народа в XVI веке можно судить по небывалому расцвету культуры и искусства, который достиг кульминации в первой половине XVII века и создал мировую славу творениям испанцев.

В этой борьбе испанцев в период реконкисты принимали участие рыцари других европейских стран, и, таким образом, непосредственное общение способствовало распространению многих форм мужского костюма, существовавшего у французов или итальянцев. К ним прежде всего относятся элементы готического костюма: обувь с длинными носками, некоторые виды головных убо-



Любой религиозный сюжет в европейском искусстве средневековья и Возрождения служил для художника поводом изобразить сцены из жизни своего времени. Евангельское событие «Брак в Кане галилейской» для испанцев XV века была символом святости супружеского союза, освящаемого Христом через чудо превращения воды в вино. Однако художник, стремясь соединить его с реальной действительностью, расширяет сюжет, показывая его в развернутом пространстве и различных отрезках времени. Скромный брачный пир (родители жениха настолько небогаты, что гостям не хватило вина) он помещает в обстановку дворца, показывает нам интерьер нескольких комнат и в центре, в перспективе, раскрытую громадную дверь в спальню новобрачных, а в конце, у нарядного камина,— сцену пробы нового «чудесного» вина. За пиршественным столом слева Христос с Матерью, справа — жених и невеста. Костюмы левой пары даны обобщенно и традиционно, но жених и особенно невеста изображены в дорогих одеждах и драгоценных украшениях. Костюм невесты состоит из двух частей — свободного длинного цельнокроеного платья вестидо из роскошной испанской мягкой красной парчи со сложным золотым рисунком, основной



мотив которого — цветок граната (гранат — символ любви и супружеской верности), и рубашки из белой ткани в редкую цветную полоску. Рукава рубашки длинные и очень широкие внизу. Несмотря на роскошь ткани,



такое вестидо не встречается на изображениях испанских аристократок, хотя в нем можно видеть генетическое сходство с мавританским пелотос, но женщины среднего достатка, обычные участницы сюжетов «рождества» (ил. 325) в каталонском искусстве, именно так и одеты. Голова невесты покрыта трансадо, укрепленным тонким металлическим обручем с подвесками и медальонами из драгоценных камней на середине лба. Верхняя одежда — «собреропа» жениха с широкими рукавами не имеет застежки и отделана горностаевым воротником. Наверху, между расходящимися концами воротника видна часть ожерелья с жемчужными «панделоками». Между полами собреропы жениха мерцает красным цветом и золотом ткань, из которой сделано вестидо невесты. Это служит символом единения новобрачных. Их дорогие наряды, как и дворцовое помещение, являются в глазах художника символическим средством, необходимым ему для воплощения идеи великого значения происходящего события, подчеркнутого также еще и сосредоточенным выражением лиц главных персонажей. Не случайно по борту скатерти художник поместил слова молитвы «Ave Maria». Второстепенные участники брачного пира — молодые слуги — изображены на переднем плане в несоответственном масштабе. «Абриго» левого юноши имеет на спине разрез, к поясу прикреплен кошелек или футляр для нужных слуге предметов. Одежда другого юноши отличается только длиной.

ров, длинное сюрко без рукавов. Большинство верхних одежд были средней длины (ил. 303, 305), спокойных, можно сказать, благородных форм. Плащ был обязательной частью костюма, и длина его варьировалась в зависимости от возраста и социального положения. Обычно одна сторона плаща драпировалась на плече (ил. 303). Длинной и широкой была торжественная одежда, называвшаяся «касака» (ил. 306).

Однако в XVI веке испанцы замыкаются в костюм-броню, в костюм на каркасе, и в этом проявляется не только дань военной славе реконкисты и могуществу Испании Карла V. Какими-то тонкими нитями психологических аналогий внешний облик испанца отображает и его внутренний мир. Человеку новой эпохи, находившемуся в сложной обстановке испанской действительности времен Карла V и Филиппа II, было необходимо скрыть свой внутренний мир, огородить его от любопытства посторонних, подобно тому как костюм на каркасе скрывал истинные формы его тела.

Испанский мужской костюм начала XVI века, как и костюм других европейских стран, состоял из нескольких основных частей: рубашки (камиса), разъемных штанов-чулок (кальсес), узкого безрукавного жилета (корпесуэло), к которому тесемками привязывали кальсес. Верхняя одежда (соответствующая современному пиджаку), имела несколько разновидностей и названий. Иногда сверх корпесуэло надевали род куртки — хубон. Во второй половине XVI века хубон становится одной из главных мужских одежд. Сверх кальсес носили короткие штаны. С помощью туго набитых прокладок создают форму для хубона и верхних ка-

303. *Мастер Альфагаран.*
Святой Себастиан. XV в.
Испания.
Корелла, частная коллекция

По обычаям западноевропейского искусства, христианские святые первых веков изображались в современных художникам костюмах. Испания неуклонно следовала этой традиции, поэтому образ св. Себастиана — это образ знатного испанского дворянина XV века. На Себастиане бархатное «собретодо» с отрезным, облегающим фигуру лифом, спереди спущенным овальной линией. Нижняя часть собретодо довольно широкая и имеет запах посередине переда. Комбинация глухого без застежки лифа и широкой юбки уже известна нам по средневековому костюму (ил. 165). По линии

303



соединения верхней и нижней частей собретодо наложен драгоценный пояс из чеканных пластинок с многочисленными одинаковой формы, но разной длины, подвесками. Как было принято в эпоху средневековья и Возрождения, верхняя одежда имела откидные рукава. Здесь их края вырезаны фестонами, обшитыми узкой полосой ткани (шелковой) другого цвета, и в середине каждого фестона пришито по пуговице, обтянутой той же отделочной материей. Полосой этой же ткани обшит низ и левая пола собретодо. Из-под откидных рукавов видны узкие рукава хубона. Бархатный плащ на цветной подкладке обшит по краю золотой тесьмой, он откинут и задрапирован на левом плече. На ногах — мягкие закрытые, возможно, бархатные туфли. К ним ремнями прикреплены деревянные подставки с длинными, узкими, слегка загнутыми кверху носками. В левой руке Себастиан держит лук, в правой — стрелу — орудие его мучений. Спереди, в специальную скобку на поясе, вложен легкий меч в украшенных чеканными пластинками ножнах. Пышные, завитые, спускающиеся на плечи волосы покрыты на макушке высокой шапкой из цветного фетра. Массивное ожерелье из узорной плоской цепи с крупным медальоном украшает грудь этого испанского дворянина XV века, изображенного в образе св. Себастиана, имя которого он, быть может, носил.

304. *Христофор Вейдиц.*
Фернандо Кортес. 1529.

Рисунок

Испанский мужской хубон 20-х годов XVI века имеет черты сходства с итальянским джуббоне, но в то же время и ряд значительных отличий. Лиф хубона с небольшим стоячим воротником облегает фигуру и не имеет каких-либо разрезов, застежка потайная. Юбка, заложенная в складки, имела определенную форму, и только лишь пышные широкие рукава были украшены продольными разрезами. Поиски новых фактур, стремление ввести в костюм элементы живописности не были понятны испанцам, склонным к четким формам и простым поверхностям, и итальянский костюм 20—30-х годов мог казаться им чересчур перегруженным.

304



льсес. В зависимости от вкуса и средств владельца костюма для набивки используют различные материалы: вату, конский волос, пух, мякину и сено.

Чтобы придать хубону форму лат, спереди вставляли куски картона (ил. 307.). Особенно выпуклым был перед хубона в 70—80-х годах. В это же время его стоячий воротник делают таким высоким, что он подпирает подбородок и мочки ушей (ил. 308). По краю воротника выпускают рюш, размер которого постепенно увеличивается и к концу столетия достигает 15—20 см. Таким образом, рюш превращается в «гранголу» или горгеру — знаменитый гофрированный испанский воротник. На протяжении XVI века изменяется и форма кальсес. Еще в 1530 году Тициан пишет портрет Карла I (V) в костюме с узкими кальсес несколько выше колен (ил. 308), а в 1542 году он изобразил Филиппа II в богатой, вышитой драгоценностями одежде, и кальсес короля уже сделаны на небольшом каркасе (ил. 309). В 70—80-х годах вошли в моду двойные кальсес, состоявшие из узких, облегавших ногу штанов до колен и округлых, на толстой набивке, «грегескос», покрывавших только бедра (ил. 310.).

В последнем же десятилетии XVI века появились свободные, широкие вверху кальсес в виде «окорока». Первыми их стали носить солдаты, а затем — аристократы. Возможно, эта форма кальсес была заимствована испанцами у жителей Фландрии, находившейся в зависимости от Испании.

Верхней королевской, а также торжественной придворной одеждой была полукороткая или короткая «ропон» на меху, с меховым или вы-



305

305. *Уге Хайме. Святой Абдон и святой Зенон.*

Центральная часть алтарного образа. 1459—1460.
Таррас, церковь Марии

Двое молодых людей, тонких и гибких, предстают перед нами на алтарном образе («ретабло») церкви Санта-Марии в Таррасе. Это потомки рыцарей — участников реконкисты, но в созданном художником их образном решении нет мужества, отваги и дерзновения, которые были свойственны их предкам близких и далеких поколений. Теперь это созерцатели, углубленные в свою внутреннюю жизнь. О реальном времени создания этого ретабло свидетельствует лишь костюм.

Как и в других странах Западной Европы, в Испании молодые люди в XV веке носили недлинные одежды, но не подражали бургундской моде с ее увлечением непомерно короткими жакетами и пурпуэнами. На св. Абдоне (левая фигура) сверх хубона

с узким рукавом и шнуровкой по его локтевому шву надета светлая ропилья с откидными рукавами, а сверху — короткий, широкий плащ «боэмио» из парчи с крупным рисунком и на светлой подкладке. Этот плащ, судя по названию заимствованный из Богемии, имел форму круга, но разрез располагали на правом плече и скрепляли его пряжкой. Концы воротника хубона или ропильи (стояче-отложная шалька) соединены узкой планкой. Узорная золотая цепь-ожерелье надета сверх боэмио. Традиционный головной убор «капирот» (франц. шаперон) с жестким, слегка выпуклым бортом имеет длинный конец тульи — «рабо», который спускается с левой стороны и перекинут на правое плечо (поэтому застежка боэмио не видна). Легко и без всяких усилий Абдон держит тяжелый рыцарский меч — орудие его мучений и смерти.

Костюм Зенона не имеет плаща, и это дает нам возможность видеть все особенности силуэта ропильи молодого богатого дворянина XV века. Ропилья сделана из дорогой ткани (бархата) с отдельными, редко расположенными деталями орнамента, вышитого золотой нитью. Ее покрой прямой и свободный, но в талии ропилья собрана в мелкие складочки, которые на лифе образуют расходящиеся лучи, а на юбке — небольшие складки. Посередине лифа сделана потайная застежка, левая нижняя пола обшита узорным позументом, им же закончены подол ропильи и ее откидные рукава внизу. На груди, на тонкой цепочке висит небольшой узорный крест, сверху — цепь-ожерелье. Узкий золотой поясок с небольшой пряжкой, сквозь которую продет один его конец, подчеркивает тонкую талию. Головной убор — испанский вариант беретто XV века.





шитым воротником (ил. 307). В последней четверти XVI века вместо ропона стали носить маленький плащ «капита» (ил. 310.) или более длинный — «фиельтро», весьма удобные для испанской шпаги. Вообще плащ на протяжении нескольких столетий был основной верхней одеждой испанцев. Он имел несколько вариантов форм и названий. Классический плащ с капюшоном — капа — был широкий и длинный.

Головным убором в первой половине XVI века был мягкий берет с жестким, опущенным книзу бортиком (ил. 307, 308), во второй — жесткая шляпа в форме усеченного конуса с небольшими полями (ил. 310). Даже в период наибольшего распространения широконосой обуви в Европе испанские аристократы носили узкие туфли из бархата или атласа, украшенные разрезами (ил. 307, 310). Эта обувь сохранилась до конца XVI века. Сапоги были только военной обувью и, по обычаю того времени, имели мягкие узкие голенища и мягую подошву. При сравнительной стабильности форм испанского костюма происходит очень интересное изменение его цветовой гаммы. Как было сказано выше, Испания на протяжении нескольких веков славилась своими роскошными тканями. Основными организаторами производства таких материй были арабы. От них испанцы и научились этому прибыльному ремеслу. Кроме различных шелковых тканей в Испании выделывались и шерстяные — разведение овец было одной из главных отраслей сельского хозяйства этой страны,— и, конечно, основная масса народа одевалась в материи собственного производства. Далеко не всегда это были дорогие материи с тканым рисунком, но-

306. *Надгробие дона Гарсиа Фернандеса Манрике Конде де Оссорио и его жены доньи Хуаны Энрикес.*
XVI в.
Бургос, собор

Хотя дата создания надгробия поздняя — середина XVI века, умершая чета аристократов Бургоса изображена в парадных костюмах начала столетия. Этот анахронизм объясняется тем, что Бургос был отдален от столицы — Мадрида и, находясь в северо-западной части Испании, долго соблюдал свои, слагавшиеся веками обычаи. Для испанских грандов сохранение костюма предыдущего поколения, на памяти которого было полное объединение Испании, имело

306



еще некий символический смысл — скрытый намек на внутреннюю скорбь об утрате былой самостоятельности.

Донья Хуана Энрикес изображена в платье — вестидо с узким лифом, широкой юбкой и длинными, расширенными книзу рукавами. Вырез ворота лифа спереди сделан по горизонтальной линии, но закончен такой широкой полосой вышивки, что почти не видно рубашки, обильно декорированный воротник которой образует своего рода ожерелье, отделанное вверху узкой полоской рюша. Посередине переда на лифе и юбке помещена полоса тонкой вышивки, украшенная драгоценными камнями и жемчугом, так же отделаны низ лифа и подол вестидо. Широкие рукава собраны у запястья и закончены вышитыми манжетами с узкой полоской рюша. К поясу, составленному из узкой полоски ткани и узорной цепочки, подвешаны четки — «патеностр».

Широкая золотая цепь правильным овалом спускается на грудь и поддерживает маленький сосуд-реликварий из драгоценного металла, подвешенный на широкой ленте, переходящей на плечах в накладной воротник. Широкая мантия покрывает спину и плечи доньи Хуаны. Традиционный женский испанский головной убор кофья-де-папос значительно отличается от своего первоисточника (ил. 326). Средняя его часть не так низко опущена на лоб, а боковые стороны лишь покрывают завитые и несколько взбитые волосы. Вся кофья-де-папос по краю обшита крупными жемчужинами, сверху надет графский венец. Дон Гарсия — граф и полководец, и в памяти людей он и должен остаться таким. Тяжелые чеканные металлические доспехи покрывают его тело, а сверх доспехов надета парадная одежда полководца — «касака» — широкая, длинная, с длинными откидными рукавами. Полы касаки отвернуты и переходят в большой отложной воротник, спускающийся на спину. Все края этой одежды отделаны вышитой каймой, а проймы (разрезы) откидных рукавов обнизаны жемчугом, вверху и внизу скреплены драгоценными пряжками-розетками. На голове — драгоценный графский венец.

307. *Зейзенеггер. Эрцгерцог Тирольский Фердинанд.*

1554.
Вена, Художественно-исторический музей

Изменения внешнего облика испанского гранда на протяжении XVI века можно разделить по десятилетиям, но каждое из них что-то добавляет и строит образ застывшего в своем величии властителя, помещенного в неподвижный костюм-футляр. В 40-х годах изменяются пропорции костюма. Линия талии хубона спереди заметно опускается, и увеличивается небольшая выпуклость внизу лифа, которая имеет жесткую прокладку, но это еще не каркас. Баска хубона становится более короткой, изменяется и ее покрой. Длина кальсес остается прежней, но теперь они состоят из двух самостоятельных слоев: нижнего широкого и верхнего — из отдельных, довольно широких полос, соединенных наверху (под баской) и внизу плотной вышитой бейкой. Ткань нижнего слоя выпускают между полосами, создают буфы, и кальсес получают форму бочонка. Брагетт сохраняется. Ропон, выстеганный рельефным рисунком, не изменяется по покрою, но имеет меньший объем и менее пышную верхнюю часть рукавов.

307



сили много одежды из полосатых или одноцветных тканей, но гамма их цветов всегда яркая. Иным становится цветовой строй испанского костюма в XVI веке. Со времени учреждения инквизиции (1480 год) постепенно меркнут краски испанских одежд, особенно в аристократической придворной среде. Во второй половине XVI века все чаще и чаще аристократы появляются в черном бархате и самыми распространенными цветами становятся черный, серый, белый, коричневый, то есть цвета главных монашеских орденов. Это совпадение едва ли можно считать случайным. Усиление официальной религиозности, пример фанатика короля Филиппа II, на склоне лет всегда одетого в строгие черные одежды (см. его портреты работы Пантохи де ля Крус), приводят к тому, что тусклая гамма цветов начинает служить символом серьезного образа мыслей, чуждого еретическим отклонениям, даже в какой-то мере является признаком благонадежности.

Однако если мы обратимся к «Назидательным новеллам» Сервантеса (1612 год), то увидим, что в различных социальных слоях, особенно среди незнатных горожан, носили много цветных одежд и даже испанское дворянство в провинции одевалось больше по своему вкусу, чем по примеру аристократов или придворных, выполнявших свои скучные обязанности в мрачном таинственном королевском дворце — Эскориале, больше похожем на громадный монастырь.

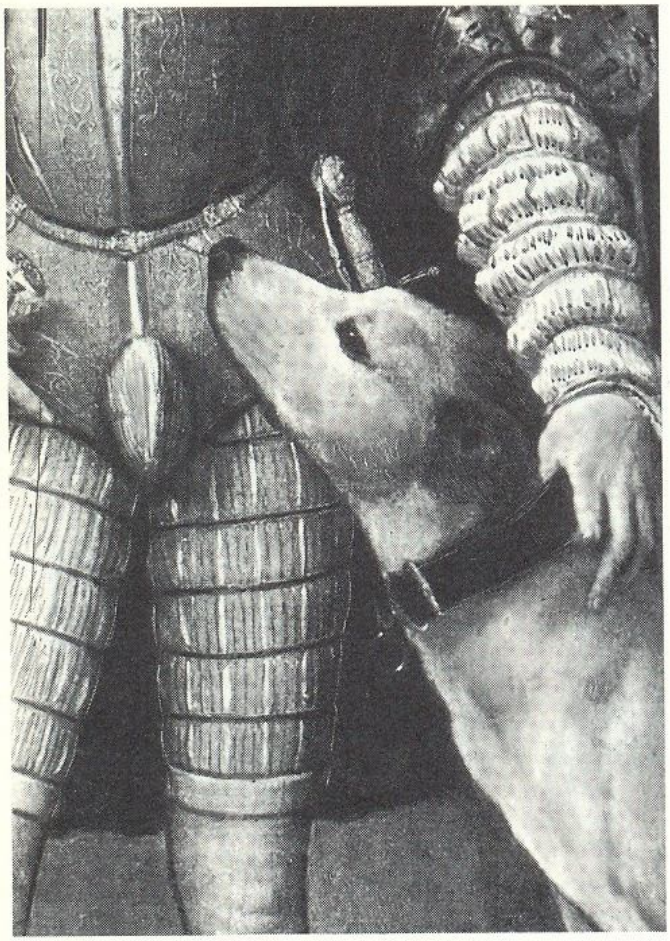
На некоторых гравюрах XVI века есть изображения простых людей Испании — горожан среднего достатка. Их костюм заметно отличается от аристократического. Вместо узко-



308

308. *Тициан.*
Карл I (V) с собакой, король Испании, император «Священной Римской империи».
XVI в.
Мадрид, Прадо

Из всех многочисленных королей больших и малых европейских стран начала XVI века только у одного наследника испанского престола Карла I (V) была такая необыкновенная судьба, что начало ее можно считать иллюстрацией к сказке.



До пяти лет будущий владыка значительной части Европы и стран Нового Света не ходил, и бледное лицо его с отвислой нижней губой было неподвижно, как маска. Однако когда в шестнадцать лет Карл I (V) стал королем Испании, а в девятнадцать — императором Германии («Священной Римской империи»), он оказался достаточно развитым и образованным юношей. Многочисленные войны, еще более многочисленные путешествия, достижение предела могущества и... в пятьдесят пять лет отказ от власти, отречение от королевского и императорского престолов. Усталость ли, разочарование, или наследственная меланхолия властно заполнили его душу жаждой одиночества и вызвали острое чувство пресыщения всеми почестями и благами мира.

Современники всегда отмечали характерные черты личности Карла: тонкий вкус и способность понимать искусство. Тициан, в обращении с которым Карл всегда почтительно подчеркивал свое преклонение перед гениальностью художника, изобразил его в костюме, превосходном по форме и изысканном в своей особой простоте. Прежде всего на портрете тридцатидвухлетнего короля отсутствуют не только королевские регалии, но и украшения и драгоценности. Только лишь орден Золотого Руна, но не на орденском ожерелье, а на простой цепочке скромно поблескивает на желтовато-бежевой ткани хубона, лиф которого натянут на жесткую подкладку, имитирующую упрощенную форму лат. Небольшая баска и брагетт также сделаны на плотной прокладке. Шелковые чулки плотно облегают ноги и закрывают нижний край узких кальсес, сплошь покрытых вышитыми золотом полосками, перехваченными поперек узким золотым галуном. Таким же образом сделаны рукава хубона, только декоративные полоски не натянуты, как на кальсес, а на каждом участке между поперечниками пришиты свободно и образуют небольшие буфы с разрезами. Белый парчовый ропон Карла с короткими пышными рукавами украшен обильной золотой вышивкой. Он сделан на темной меховой подкладке, похожей на «бобровый пух» (щипаный бобер). Головной убор — небольшой темный плоский бархатный берет с маленьким пучком белых страусовых перьев. Обувь — шелковые туфли без задников.

го хубона с баской и выпуклым передом — «капингот» почти до колен простого и удобного покроя.

Своим костюмом отличались и должностные лица — специальная форма во все времена всегда правильно ориентирует людей. Непременные участники пьес испанских драматургов — альгвасилы (представители местной власти, выполнявшие полицейские функции), имели костюм, в котором сохранялись элементы более ранних одежд (ил. 316, 317.). Это явление было настолько характерным, что даже и в XIX веке альгвасилы носили почти полностью костюм XVII века.

Женский костюм. Логическим завершением развития испанского женского костюма на протяжении XIV—XV веков было появление каркаса в одежде. Испанский женский костюм этого времени имел больше различий, чем сходства с общеевропейским.

Вся история костюма убеждает нас в том, что художественное решение внешнего женского облика формируется под влиянием двух основных факторов: положения женщины в данных социальных условиях, которое на определенных этапах может идти вразрез с установившимся, освященным традицией, и отношения к ней со стороны всего общества в целом, а также со стороны мужчин. Все остальные факторы, часто весьма многообразные, в том числе и эстетические, будут дополнять эти два и создавать разнообразную гамму многочисленных разновидностей костюма.

К середине же XV столетия черты своеобразия в нем становятся все более заметными и, как всегда это бывало у всех народов, появляется

309. *Тициан.*
Король Филипп II. 1553.
Неаполь, Национальный музей

309



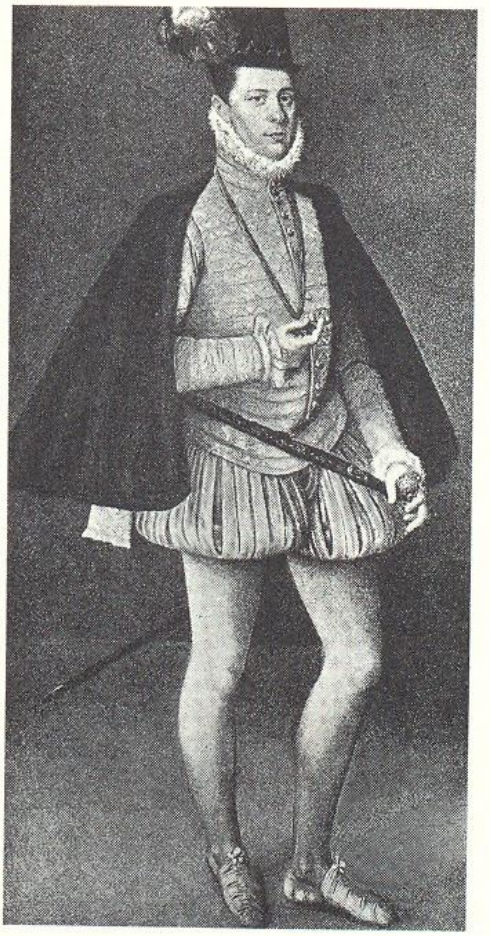
Наследник Карла V Филипп II, так торжественно коронованный своим отцом в 1555 году (в день отречения Карла от престола) всеми коронами земель, составлявших Испанию и принадлежавших ей, не будучи расточительным, за сорок лет своего правления потерял значительную долю богатств и часть территорий, доставшихся ему от отца. Недаровитый и бедный мыслями, он фанатично преследовал одну цель — подчинить Испании всю Европу, искоренить в ней всякую самостоятельность, свободу мысли, вырвать с корнем все виды «еретических учений» и любыми мерами и средствами добиться полного торжества католицизма. Результатом стараний выполнить эту программу и было разорение Испании, упадок ремесел и сельского хозяйства и потеря части земель, которыми владела Испания по династическому праву.

Еще будучи совсем молодым человеком, Филипп выработал иную, совсем не похожую на отцовскую манеру поведения и обращения с людьми. Переполненный сознанием своей будущей неограниченной власти, он не считал возможным быть любезным с окружающими его придворными или знатными представителями древнейших испанских родов. К двадцативосьмилетнему возрасту, когда Тициан написал этот портрет, Филипп был уже вполне сформировавшимся деспотом. Его сурово-надменное, никогда не менявшее выражения лицо приводило в трепет всех, кто вынужден был общаться с ним. И гениальный художник (умевший ладить со всеми королями и вельможами своего времени) выбирает такой поворот для головы Филиппа, что снимает возможный зрительный акцент с лица портретируемого и сосредоточивает внимание на осанке фигуры и на костюме.

Как и отец, Филипп изображен без украшений, с одним лишь орденом Золотого Руна на цепочке. Но костюм его более яркий, хубон и кальсонес, как и ропон, вышиты золотом. Сравнительно с костюмом Карла заметно изменился покрой хубона и кальсонес; значительно более выпуклой стала нижняя часть полочек, соответственно изменилась и линия талии, длина баски уменьшилась; внешняя оболочка кальсонес составлена из отдельных, более широких полос, вышитых золотом, скрепленных вверху и внизу. Напуск еще небольшой, и каркас, набитый конским волосом, почти не заметен, он лишь создает форму напуска в нижней части кальсонес. Ярко-синий бархатный ропон сохраняет покрой 30-х годов, но рукава длинные, хотя и разделенные на две части поперечной полосой вышивки. Важным элементом композиционного объединения всего костюма является вышивка золотом, состоящая из трилистников изящного рисунка, расположенных вертикально и соединенных тонкими полосками. Широкая меховая опушка полочек переходит в большой отложной воротник. Проявлением личного вкуса Филиппа можно считать форму воротника хубона — слегка отогнутая спереди стойка с наложенным на нее узким белым воротником, в то время, как самым модным был рюш шириной от 5 до 10 *см*.



ряд женских головных уборов, характерных для данной страны. В это время испанское женское платье имеет резко подчеркнутую тонкую талию, от которой вверх (на лифе) и вниз (на юбке) расходятся лучеобразные складки. Это зрительно расширяло плечи, и фигура казалась особенно стройной, высокой. Платье часто дополнялось пелеринкой (ил. 324), неизвестной в других странах Европы, придававшей своеобразие облику испанки. Волосы испанок были гладко причесаны, с прямым пробором и заплетены в одну косу. Макушка головы была повязана тканью, в которую затем была завернута коса, перевитая крестообразно (сверху) до конца узкой черной лентой. Этот головной убор называли трансадо, он сохранялся в Испании до 20-х годов XVI века, а в некоторых местностях и до более позднего времени. Трансадо пришелся по вкусу итальянкам, которые некоторое время его носили. Испанки иногда соединяли трансадо с небольшим тюрбаном, перевитым лентой. Второй испанский головной убор — кофья-де-папос (его носили только женщины) — был из тонкого белого полотна и состоял из двух частей: наколки, непосредственно покрывавшей голову, из мелко плоеной ткани, пришитой к металлическому каркасу, обтянутому такой же материей, и своеобразно задрапированного платка (ил. 350). Легким и красивым головным убором знатных женщин был «веспайо» (ил. 330). Его делали из прозрачной белой ткани, он покрывал лоб, голову и сзади спускался на плечи. Сверх этого маленького покрывала надевали узкий металлический обруч, украшенный драгоценностями, который не давал ткани соскользнуть с головы.



310

310. *Хуан Пантоха де ла Крус.*
Дон Фернандо де Арагона, герцог де Вильяэрмоса. 1584.

Богемия, замок Нелагозавес

Мужской испанский аристократический костюм второй половины 70-х годов приобретает несколько карикатурный вид. Характерные, именно испанские его особенности теперь нарочито подчеркнуты,

и фигура мужчины теряет тот строгий элегантный вид, который она имела в 30-х годах. Переднюю часть хубона делают на полной каркасной основе, при этом она становится настолько выпуклой, что получает сходство с отвислым старческим жирным животом, а не с конструкцией военных лат, как это было в 30-х годах. Небольшая выкройная баска покрывает узкой полосой верхнюю часть баллонообразных «кальсонес грегоскос» на каркасе из ткани, набитой конским волосом, или другим упругим материалом, покрытым еще цветной тканью. Сверх этой оболочки нашивают многочисленные узкие полосы, обшитые с двух сторон кантом из той же материи, что и хубон; их соединяют внизу по объему ноги, образуя большой напуск. С появлением кальсонес грегоскос уменьшаются размеры брагетта, а затем эта деталь, перенесенная из военных доспехов, совсем исчезает из европейского костюма.

Кроме узких рукавов хубон имел еще фальшивые откидные рукава. Так как рукава хубона можно было менять (они соединялись с хубоном шнуровкой), то проймы вокруг обшивали эполетами (козырьками). Высокий стоячий воротник заканчивался неширокой гофрированной горгерой из тонкой белой ткани. Цветные, чаще всего белые трикотажные кальсес были очень длинные и туго натянутые. Как и в эпоху средневековья, они соединялись с дублетом завязками.

Громоздкий ропон сменили на короткий плащ — капита, выкроенный в форме полукруга. Изменился и головной убор. Вместо плоского испанского берета стали носить высокий ток с узкими полями, украшенный сбоку пучком страусовых перьев. При создавшемся силуэте мужского испанского костюма, грозившем зрительно превратить фигуру в некое подобие копны на ножках, эта форма шляпы восстанавливала необходимое композиционное равновесие. Туфли из шелка или бархата украшали разрезами, но подошва по-прежнему оставалась мягкой.

311. *Алонсо Санчес Коэльо. Хуан Австрийский, незаконный сын Карла V. 1580.*

Эскориал

Военная слава Испании в XVI веке была основана не столько на многочисленности войска, часть которого состояла из наемников, сколько на хорошей подготовке и военной дисциплине испанского ядра армии. К числу прославленных испанских полководцев принадлежал дон Хуан Австрийский, побочный сын Карла V. Поэтому художник изобразил его в военном костюме, который предназначался лишь для парадного представительства. От всех сложных и тяжелых доспехов в таком костюме сохранились лишь латы, закрывающие тело только до талии. Такое «сокращение» доспехов объясняется тем, что в XVI веке начинает развиваться огнестрельное оружие, это влечет за собой изменение военной стратегии и тактики. В новых условиях ведения войны кованые стальные доспехи потеряли свое былое значение. Однако полного отказа от этой привычной защиты, освященной многовековой рыцарской славой и традицией, еще не могло быть, и вплоть до XVIII века они сохраняются как принадлежность парадного военного костюма полководцев и сочетаются со светским костюмом своего времени.

311



Изысканная простота облика испанки свидетельствует о зрелости художественного вкуса, сложившегося в период, когда Испания успешно отвоевывала у мавров свои исконные земли. Но в это же самое время, незаметно для самих испанцев, изменяется и отношение к женщине. По мере того как уменьшалась территория военных действий и исчезали реальные причины для замкнутого образа жизни женщин, складываются стесняющие обычаи, тиранически требовавшие от испанок нарочито скромного поведения. Этот моральный кодекс определенным образом влияет и на костюм. Постепенно пластичные формы одежды середины XV века сменяются более жесткими, большой плащ все чаще и чаще покрывает знатных испанок не только при выходе на улицу, а становится неотъемлемой частью их торжественного наряда. Мягкие ткани, чаще всего одноцветные, заменяются тяжелыми парчовыми, и фигуры испанок теряют обаяние юности, свойственное им в середине XV века.

Однако полнее всего идея превращения женского костюма в жесткий футляр воплотилась в костюме, который, по преданию, изобрела в 1468 году королева Кастилии Хуана Португальская, желавшая скрыть свою беременность (ил. 328). Ее изобретение настолько отвечало духу времени, что не только не удивило испанское общество, а быстро распространилось и в Кастилии, и в Арагоне и положило основу европейскому каркасному женскому костюму, просуществовавшему в разных вариантах до начала XX века.

Силуэт испанского женского костюма XVI века отличался ясностью четких линий и создавал опре-



312

312. *Алонсо Санчес Коэльо.*
Принц дон Карлос, сын Филиппа II.
Мадрид, Прадо

Трагическая судьба дон Карлоса — сына Филиппа II и наследника испанского престола — окружена легендами и таинственностью.

Однако безусловным является то, что две его невесты — Елизавета Валуа и Анна Австрийская — стали женами его отца Филиппа II. Этот хилый юноша в глазах его жестокого отца был соперником. Не этот ли факт — мнимое соперничество с отцом — определил его дальнейшую судьбу и стал причиной насильственной смерти?

Алонсо Санчес Коэльо смягчил вялые черты бледного лица дон Карлоса, придав

им неопределенное «общее выражение», и только лишь костюмом подчеркнул высокое положение юноши. На скромный, без всяких украшений, хубон и кальсес без набедренных валиков накинут бархатный, на дорогой меховой подкладке короткий плащ — капита. Небольшой плоский испанский берет украшен скромными розетками и торчащим страусовым пером.



313

313. *Испанский мастер конца XVI — начала XVII в.*
Мужской портрет.
Смоленск, Краеведческий музей

Костюм в сословном обществе всегда указывает нам, к какому сословию или даже к какому кругу данного сословия относится его владелец.

На портрете, находящемся в Смоленском краеведческом музее, изображен юноша в костюме XVII века. Время написания не вызывает сомнений, но большой красный крест ордена Калатравы на хубоне, составленный из двух видов древнего оружия (этот орден в XVI веке давался только за выдающуюся храбрость), не мог быть личным достоянием слишком молодого человека. Орден Калатравы мог иметь принц крови или кто-либо из приближенных герцога Лерма — фаворита Филиппа III,— специально испросившего этот орден для кого-то из своих родственников или нужного для него человека. Нашитые в большом количестве поперек рукава позументы обычно служили знаком отличия штабного офицера, однако отсутствие шпаги — обязательного атрибута дворянского достоинства — вызывает недоумение... Дворянин, достигший совершеннолетия, всегда носил шпагу, а офицер штаба короля с нею не расставался. Вот загадки, которые можно разгадать лишь путем длительного кропотливого исследования.

Костюм выписан тщательно и достоверно, но может быть это маскарад?..

деленную схему: два треугольника — малый (лиф) и большой (юбка) — расположены друг против друга, и вершины их пересекаются на талии. При этом линии, образующие вершину малого треугольника, заканчивают низ лифа. Каркас лифа чаще всего был из металлических (на шарнирах) прорезных пластин, согнутых определенным образом и обтянутых тонкой замшей или бархатом. В нижнюю юбку из плотной ткани вшивали металлические обручи — это сооружение называлось вердугос, или «вертигадо». Сверх вердугос надевали юбку из черной тафты — «баскинья» и, наконец, верхнее платье (вестидо), которое некоторые историки называют «сайо» *. Оно состояло из лифа — «вакэро» со съемными и откидными фальшивыми (ил. 344.) рукавами или откидными рукавами особой формы (ил. 343.) и юбки клеш. Узкий лиф с очень широкими рукавами-крыльями, покрывавшими узкие съемные рукава, назывался «à la jubon» (ил. 347). Съемные рукава соединялись с проймами шнуровкой, скрытой под валиком или фестонами (ил. 346). Пропорции фигуры, создаваемые этим костюмом, еще больше способствовали впечатлению стройности, но геометрическая четкость форм и линий придавала им большую сухость.

Жесткой форме испанской одежды соответствовали и другие детали костюма, например воротник, превратившийся к 90-м годам из узкого рюша в громадную плоеную гранголу.

* Согласно словарю Caftel (Lion, 1790 г.) — sayo (сайо) имеет три значения: 1) вид широкой верхней одежды; 2) без застежки — крестьянская одежда; 3) всякий вид одежды.

314. *Кристин де Пасс. Король испанский Филипп III и его жена Маргарита Австрийская.*

Гравюра. 1602.

Запрещение браков между кровными родственниками издревле существовало среди европейских народов. Кровосмешение считалось тяжким преступлением, «великим грехом», вызывало ужас и отвращение у людей; сложилось поверье, что от таких браков зарождается «дурная кровь».

История браков Габсбургской династии является яркой иллюстрацией справедливости народного поверья, теперь подтвержденного и наукой. Четвертая жена Филиппа II Анна Австрийская состояла с ним в близком родстве. Их единственный сын — будущий король Испании Филипп III — от рождения был хилым ребенком. Время не прибавило ему здоровья, а главное — не развило его весьма ограниченные умственные способности, не сделало его мужественным и твердым в своих действиях, намерениях и обещаниях. Но ему



314

предстояло управлять громадной и к тому же уже значительно разоренной страной, где было много недовольных, всегда готовых добиваться своих прав. Храбрость, умение оценивать обстановку, быстро и верно действовать — необходимые качества для правителя и полководца, а когда их нет — окружающие стремятся создать иллюзию. И четырнадцатилетнего подростка, невысокого, хилого, с уродливой формой головы, одевают в полные военные доспехи и заставляют художника писать с него портрет. С этого времени и затем в течение всего царствования Филиппа III на большинстве портретов изображают в парадных доспехах, хотя он не участвовал ни в одном сражении и «прославился» лишь беспощадным и бесчеловечным изгнанием морисков из Испании и жутким разгулом инквизиции, которой он покровительствовал и дал полную власть над судьбами и жизнью своих подданных. В двадцать четыре года, судя по гравюре Кристина де Пасс, Филипп III выглядел немолодым, почти стариком. По сложившейся традиции, он изображен в парадном военном костюме, то есть в металлических латах, надетых сверх хубона. Все части его костюма, особенно кальсонес на массивном, туго набитом каркасе и большая грангола из накрахмаленного полотна, имеют такую жесткую форму, что они кажутся предметами из металла. Тело человека было сковано таким костюмом, и эта скованность, эта малоподвижность находились в прямой связи с этикетом испанского королевского двора. Отшлифованный и доведенный до полного абсурда Филиппом III, этикет этот стал предметом подражания для больших и малых дворов европейских государств в XVI веке. Парадно-военный стиль костюма Филиппа III подчеркнут рыцарским шлемом с богатейшим султаном из страусовых перьев, шпагой и маршальским жезлом, который он держит в правой руке.

Маргарита Австрийская также была в родственных отношениях с Филиппом III. Худая, бледная, с вытянутым некрасивым лицом, она тяготилась своей безотрадной жизнью в королевском дворце, жестоко стесненная надзором фаворита короля герцога Лерма. Условия существования были для нее настолько мучительны, что однажды в порыве отчаяния она воскликнула: «Лучше быть монахиней в Граце (ее родном городе), чем испанской королевой». На гравюре де Пасса она изображена в несколько необычном костюме, по которому мы можем судить о некоторых, мало известных влияниях на появление его новых форм. Речь идет о короткой верхней одежде из плотной, вероятно, бархатной ткани, вышитой золотом. Она заменила в костюме королевы ставший уже традиционным длинный ропон. Подобную одежду, но с рукавами «фонариком» носили неаполитанские женщины (см. ил. 285, 286). Неаполь же в это время продолжал быть под властью Испании. Появилась ли эта одежда в Испании из Неаполя, или наоборот, в Неаполе ее стали носить, подражая испанским женщинам, и насколько в самой Испании она была распространена — нам не известно. Большая грангола из тонкой ткани с кружевом, высокая прическа, увенчанная маленьким током с драгоценностями и небольшими страусовыми перьями — приметы времени конца XVI — начала XVII века.

Металлический каркас, силуэт костюма и плоеный крахмальный воротник завоевали всю Европу XVI века и создали славу «испанской моде». В Испании же возникла верхняя женская одежда с короткими или длинными рукавами — «ропа» (ил. 341), также распространившаяся в других европейских странах. Существует предположение, что ропа была заимствована испанцами у мавров, и это подтверждается тем, что, например, во Франции ее называли марлотт, как и узкую верхнюю женскую одежду морисков.

Вердугос носили только в аристократической, особенно придворной среде, и они были обязательны для официального придворного женского костюма. На протяжении XVI века их форма несколько видоизменялась. В конце XVI столетия испанки значительно увеличили ширину вердугоса внизу. К этому времени изменились и пропорции костюма, что было признаком перехода к его новому художественному решению.

Испанки других областей одевались иначе, чем жительницы Мадрида (ил. 345). Так, большим своеобразием отличается костюм богатых жительниц Севильи (ил. 335, 336, 337). Хотя Севилья была довольно отдаленной областью Испании, но объемные формы этого женского костюма 30-х годов XVI века ближе к итальянским, чем к испанским. В то же время характерной испанской деталью является короткий тюник, из которого впоследствии образовалась «баска» национальной испанской женской одежды.

Примечательной особенностью всех трех костюмов является обувь на толстой деревянной подошве. Известно, что среди испанок считалось совершенно недопустимым и безнра-



315

315. *Ганс Вейдель.*
Баскский крестьянин.
Гравюра. 1547.

Костюм баскского крестьянина. Среди народов, населявших Испанию, баски были одним из наиболее диких и неукротимо смелых. В их облике сохранилось многое от эпохи средневековья. Верхняя короткая одежда имела откидные рукава, капюшон заканчивался длинным хвостом. Подобно шотландцам, баски, жители гор, ходили с обнаженными коленями. На ноги надевали чулки из ткани с кожаной обсоюзкой и сандалии.



316

316—317. *Христофор Вейдиц. Альгвасилы.*
Рисунок. 1529

В испанском искусстве XVI века жанровая живопись не была развита, и в связи с этим изобразительные материалы о быте и костюме испанского народа очень ограничены. Поэтому особенно большое значение имеют зарисовки, сделанные немецким путешественником Вейдицем во время его посещения Испании в 1529 году. Испанский город или любое селение XVI века нельзя себе представить без фигуры альгвасила (полицейского). В романах, рассказах и пьесах он также почти всегда является одним из действующих лиц. Вейдиц не только тщательно прорисовывает костюм альгвасила, но и воспроизводит сочетание цветов в его одежде. Серый капотон имел зеленые откидные рукава. Покрой его заметно отличался от такой же одежды гражданских лиц. Капотон имел довольно длинную отрезную баску, заложенную кругом глубокими складками. Хубон, во всяком случае его рукава, был желтого цвета. Кальсес и берет — красного, небольшое белое перо украшало этот головной убор. Обувь — короткие башмаки темного (неопределенного) цвета. Оружие альгвасила — пика и меч на бедре. Круглый предмет, прикрепленный к поясу почти на спине,— своего рода барабан, который служил для подачи сигнала тревоги.

Костюм альгвасила-всадника отличается от предыдущего только плащом.

317



вственным показывать даже носки обуви, но это, вероятно, относилось к обычным туфлям, их делали из мягкой кожи, бархата или даже атласа, украшая вышивкой. Когда же испанка надевала обувь на деревянной подошве — «чапи́нес», то нога была видна почти до щиколотки. При этом чем знатнее была дама, тем толще были деревяшки, которые часто украшали орнаментом, образованным блестящими шляпками медных гвоздей (ил. 338).

Изменение цветовой гаммы на протяжении XV—XVI веков было характерно и для женского костюма. Чем больше распространялись вердугос, тем чаще испанки носили одежду из плотных тканей, и уже во второй половине XVI века жизнерадостная расцветка узоров испанской парчи сменяется сухим, довольно мелким рисунком, выполненным металлической нитью на одноцветном фоне. Наряду с этим увеличивается и роль драгоценностей в женском костюме (ил. 340.).

Как было уже сказано, вердугос были распространены главным образом в придворно-аристократической среде и являлись некоей привилегией этого круга. Одежда же горожанок различных социальных слоев продолжала сохранять мягкие пластичные формы, свойственные испанскому костюму середины XV века (ил. 353).

Костюм женщин низших слоев городского населения состоял из рубашки, узкого, но не всегда облегающего фигуру лифа со съемными рукавами, и юбки, то заложенной кругом крупными складками, то сосборенной по талии. В XVIII и XIX веках лиф без рукавов превратился в отдельную часть народной одежды.

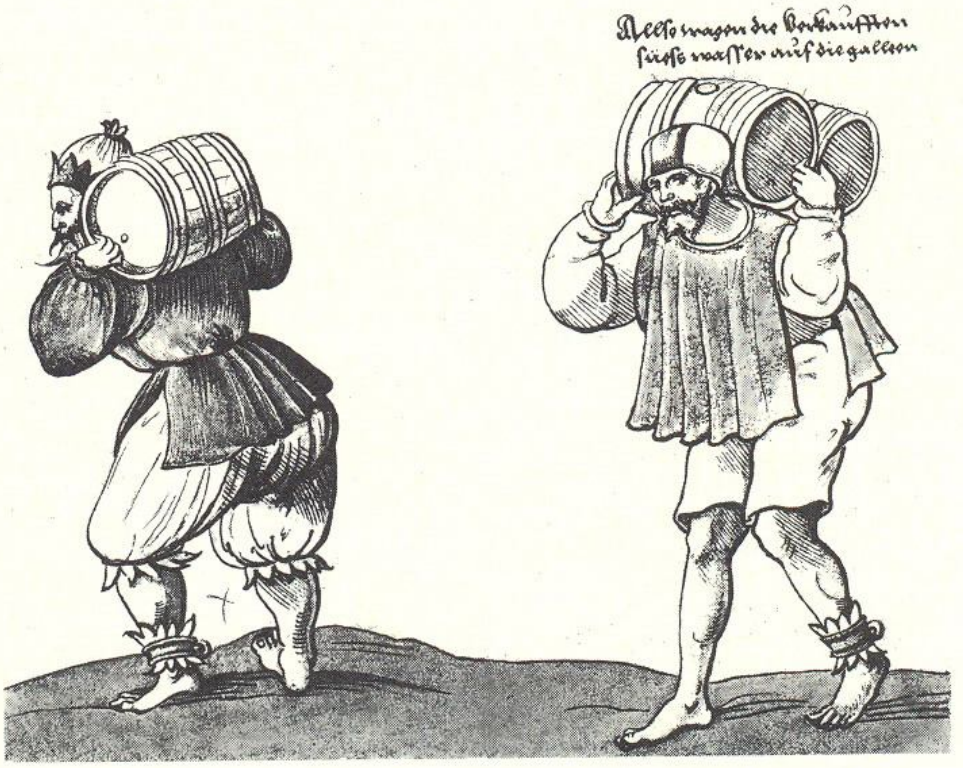


318

318. *Христофор Вейдиц.*
Испанский рулевой на корабле.
Рисунок. 1529

В XVI веке матросы еще не имели формы, но в костюме их все же был ряд особенностей, по которым современники узнавали их профессию. Главной особенностью этого костюма были длинные штаны. Такие штаны носили и рядовые матросы, и капитаны, и рулевые. Рулевой на вахте в условиях работы на кораблях XVI века нуждался в теплой одежде, поэтому Вейдиц изобразил его в шубе с большим меховым воротником.

319. *Христофор Вейдиц.*
Рабы на испанских галерах.
Рисунок. 1529



319



320

320. *Христофор Вейдиц.*
Мориск, разносчик хлеба.
Рисунок. 1529

Разносчик хлеба — на протяжении нескольких веков одна из характерных фигур на улицах любого европейского города, но только в Испании обязанности эти могли выполнять мориски, если они были в услужении у булочников. Мориск, крещеный араб, на рисунке Вейдица одет в европейский костюм. На нем узкая куртка без застежки спереди и юбка с продернутым поясом, заложенная крупными складками. К кожаному поясу, расположенному ниже продернутой в петли юбки, подвешен кошель с какими-то украшениями. Улицы испанских городов в XV и XVI веках не отличались чистотой, поэтому все, кому приходилось много ходить по городу, носили деревянные подошвы с перемычкой из кожи или ткани. Такие же, но необычной замысловатой формы «пресерваре», привлекли внимание Вейдица.

Верхней одеждой для улицы у испанок по-прежнему был плащ. Богатые носили плащи из шелковых или добротных шерстяных тканей и часто делали их на цветной подкладке. Крестьянки и бедные горожанки довольствовались накидками из грубого домотканого сукна. Самым любимым цветом этой верхней одежды как богатых, так и бедных был черный.

По обычаю всех народов того времени, замужние, особенно пожилые испанки, если только они не принадлежали к аристократической среде, покрывали голову белым платком или чепцом, в основу формы которого лег головной убор XV века — кофья-де-папос (ил. 350).

Различия в костюме тех или иных социальных групп Испании сохранились дольше, чем в других европейских странах. Причины этого лежали в своеобразии ее исторического пути на протяжении XVII и XVIII веков.



321

321. *Христофор Вейдиц. Кастильский крестьянин. Рисунок. 1529*

Местные особенности костюма, особенно крестьянского праздничного, сохранились в Испании в XVI веке. Вейдиц сделал набросок с кастильского крестьянина, отправившегося на рынок и поразившего, по-видимому, иностранца своим костюмом. Выбранная Вейдицем точка зрения показывает наиболее интересные и характерные особенности одежды. Широкая свободная верхняя одежда до колен с овальными проймами и длинными откидными рукавами имеет сходство (по покрою) с дворянским ропоном. Это сходство подтверждается и тем, что у полочек есть отвороты, переходящие в большой прямоугольный воротник. Но этот воротник у крестьянина имеет совсем особую конструкцию. Немного отступя от горловины, в нем вырезан овал, к которому снизу пришит круглый мешок с небольшим отверстием внизу.

322. *Христофор Вейдиц. Швартовка корабля к пристани в Барселоне. Рисунок. 1529*

Береговые матросы — швартовщики. Их рабочий костюм состоял из белья и деталей нижней одежды, у левого матроса сверх

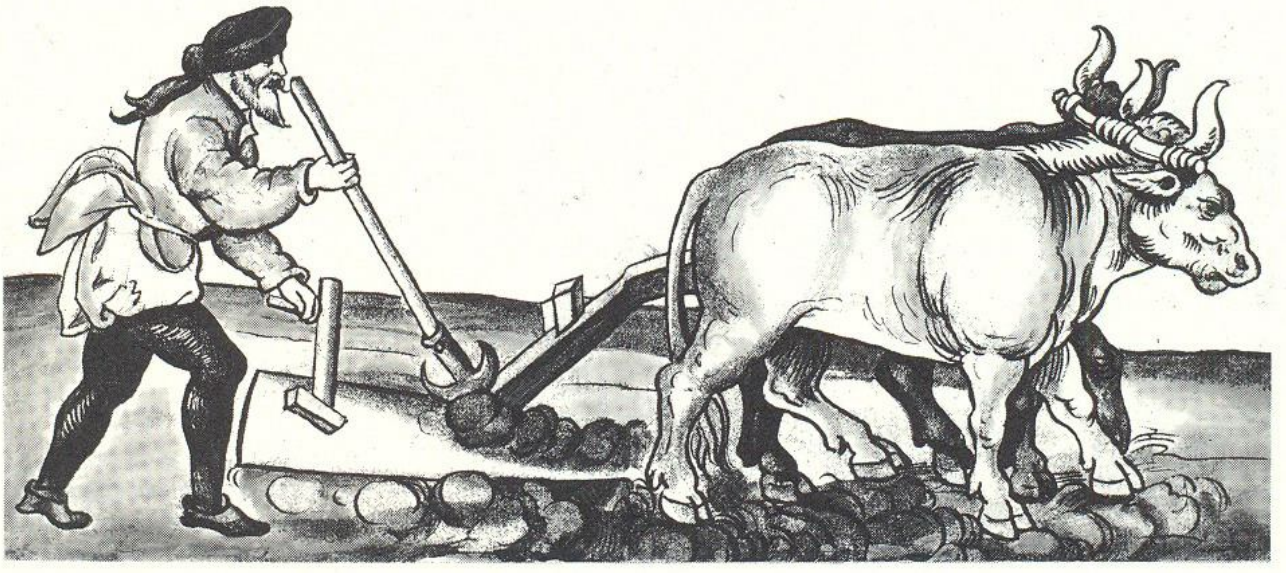


322

рубашки надет жилет, к которому прикреплялись кальсес. Голова крестьянина покрыта своеобразной чалмой, сплетенной из неширокой полосы ткани, при этом одна ее часть пропущена под подбородком и таким образом удерживает это сложное сооружение на голове. Сзади концы полосы связаны, пропущены через овал и мешок, соединены, спускаются вдоль спины и на равном расстоянии украшены бахромой. Это странное сооружение имеет очень большое сходство с оформлением косы в испанском женском головном уборе трансадо. Кальсонес крестьянина широкие и поэтому похожи на восточные шальвары, а не на европейские обтягивающие ноги штаны-чулки. Кальсес из холста доходят только до середины икры ноги и натянуты на края кальсонес. Обувь — толстая подошва из кожи с переплетами из узких ремешков до конца кальсес.

323. *Христофор Вейдиц.*
Испанский крестьянин с плугом.
Рисунок. 1529

Костюм пахаря сохраняет все части средневековой одежды. Красный головной убор подобен средневековому шаперону, за истекшее столетие не изменили своего вида и узкие длинные кальсес. «Чамаррета» из толстой ткани подпоясана поясом, и под него подоткнут белый холщовый фартук.



323



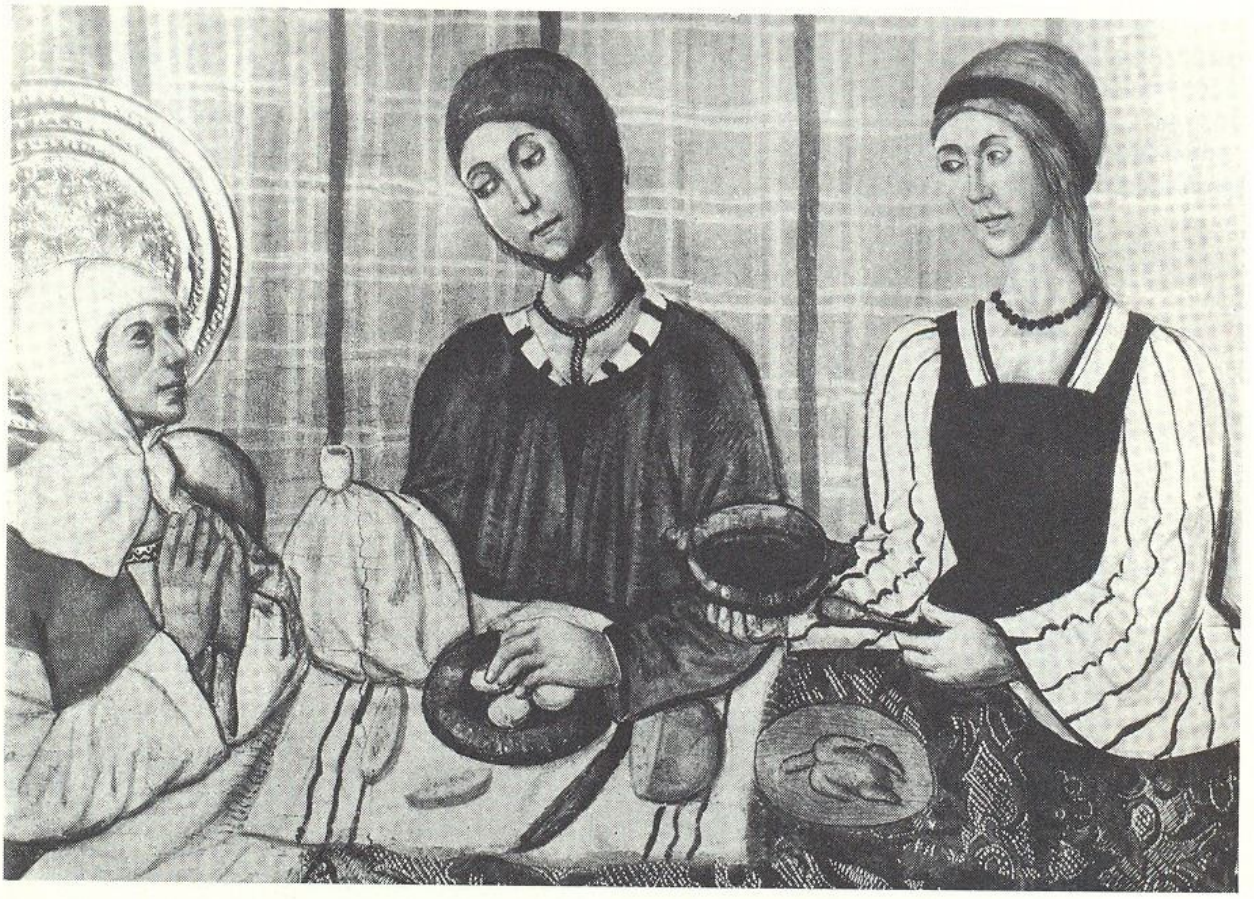
324

324. *Мастер жития св. Клары и св. Маргариты.*
Алтарный образ. XV в. Фрагмент. Бургос, музей

Две молодые зрительницы ритуала пострижения в монахини обмениваются между собою впечатлениями о происходящих событиях. Обе они одеты в длинные платья

из одноцветной ткани. На левой сверх платья — длинная из темной ткани, по-видимому, бархата, накидка с откидными рукавами и большими боковыми разрезами; на правой — короткая пелерина капита из светлой ткани. Отделка ворота платья, головной повязки и серьги в ушах у первой девушки составлены из лепестков и листьев с черным окаймлением, такие же серьги у ее собеседницы. Внешний облик молодых испанок середины XV века и их костюмы отличаются изысканной простотой.





325

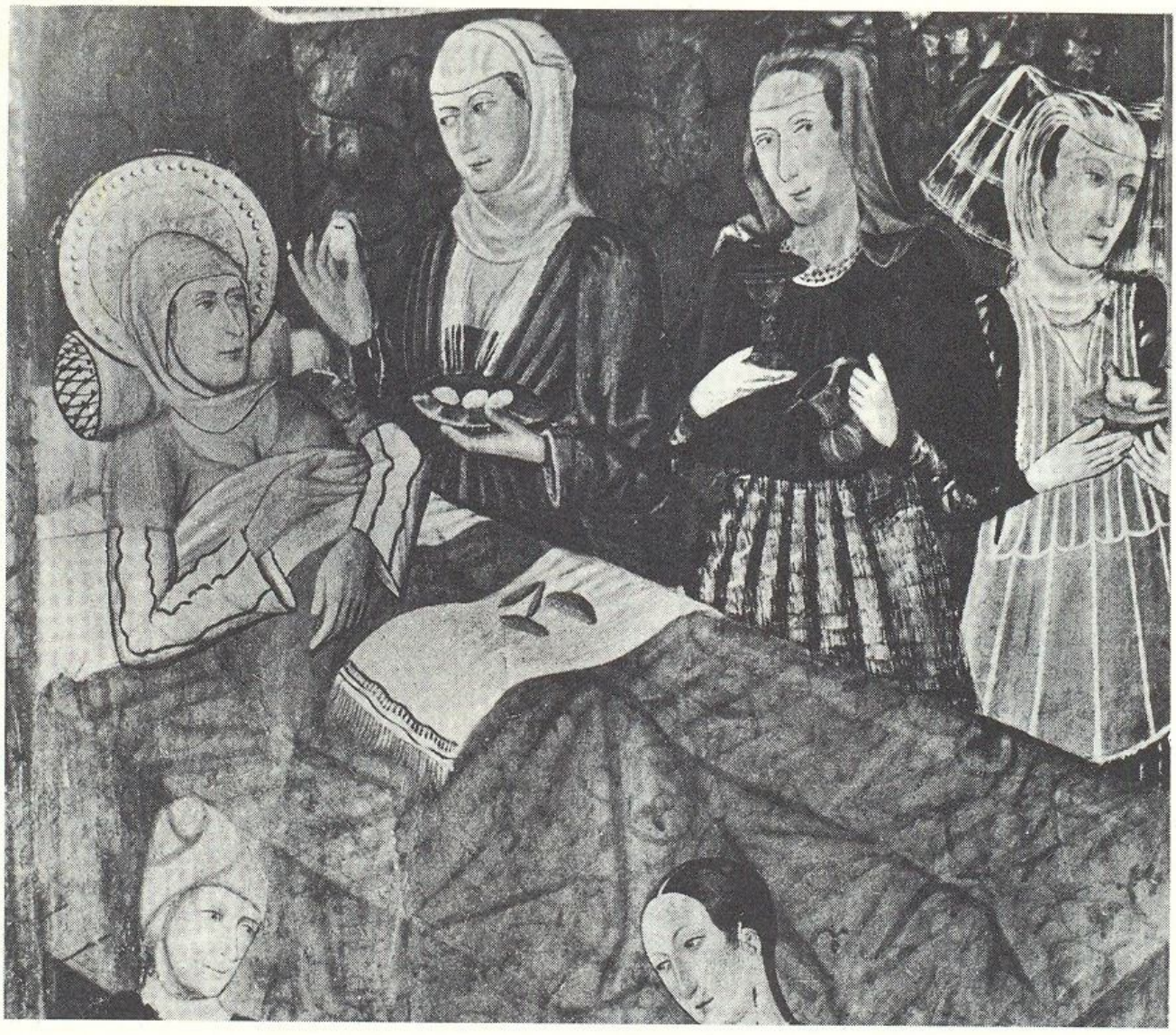
325. *Неизвестный мастер.*
Рождество девы Марии.
2-я половина XV в. Фрагмент.
Лиеда, музей

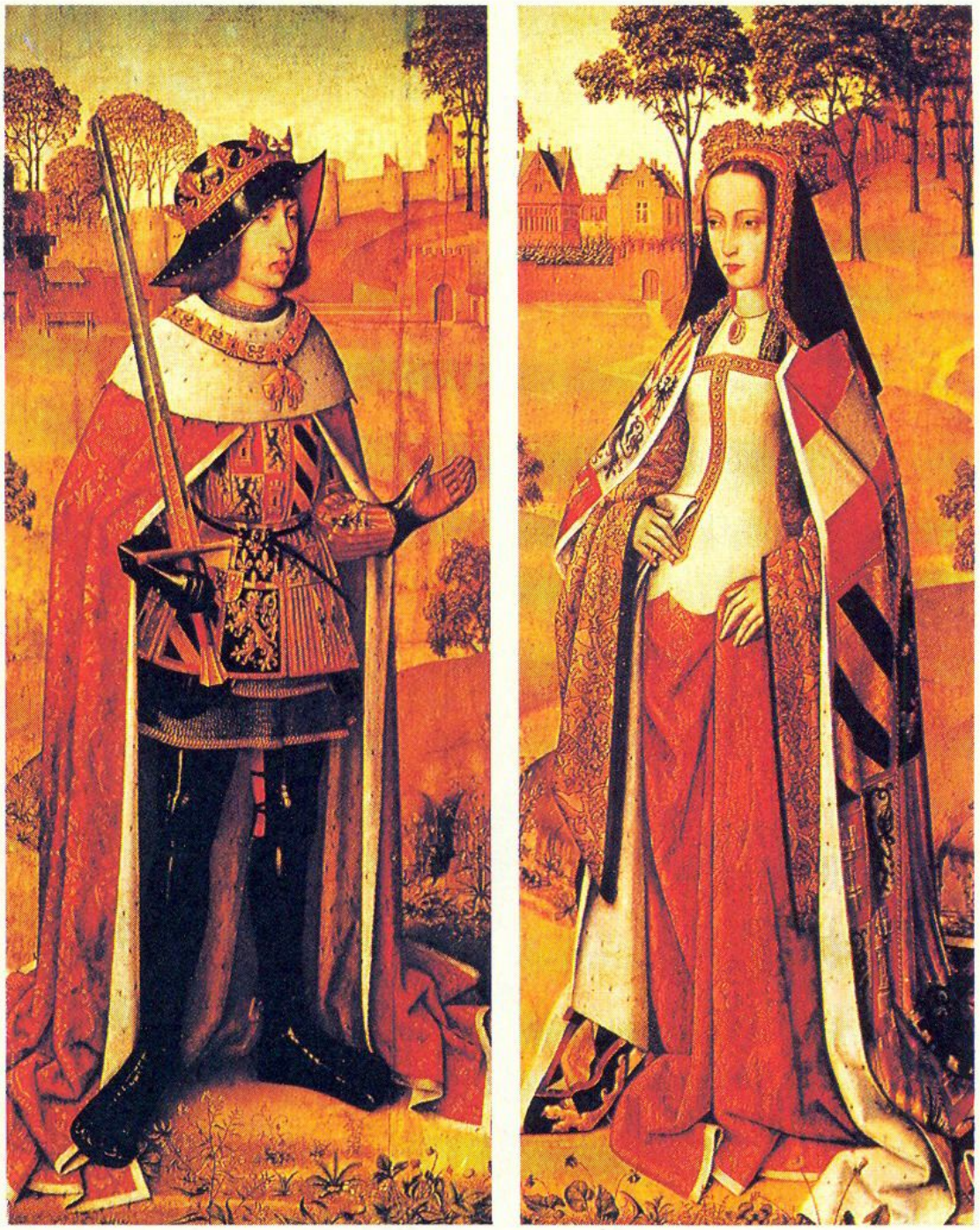
Обычай подношения родившей матери различных необходимых ей яств всегда был выражением уважения, почтения со стороны ее близких и знакомых. Эта тема в западноевропейском искусстве служила поводом для изображения художниками женщин такими, какими они были в их время. На фрагменте алтарного образа «Рождество девы Марии» мы видим скромных горожанок, но на одной из них (правой) такой же костюм, как и на невесте из ретабло «Брак в Кане Галилейской» (ил. 302). Это подтверждает существование в Испании двухчастной женской одежды, подобной русскому сарафану. У второй — свободное широкое вестидо, отделанное по вороту полосатой тканью.

326. *Неизвестный мастер.*
Рождество девы Марии.
2-я половина XV в.
Лиеда, музей

Изменения женского костюма во второй половине XV века хорошо видны на этом фрагменте алтарного образа. Талия вестидо подчеркнута поясом, рукава, расширенные вверху, имеют сборки по пройме и твердую прокладку под ними. У всех трех женщин небольшие белые гофрированные наколки закрывают лоб, а сверху головы покрыты белой тонкой тканью, различным образом задрапированной. У крайней правой, самой молодой, прозрачная ткань спускается сзади с жесткого (проволочного?) каркаса. На средней женщине — короткая темная капита закрывает узорную ткань вестидо, на крайней левой — какой-то новый вариант испанского пелотос (сюрко).

326





327

327. *Кастильская школа.*
Король Филипп Красивый и его жена Хуана Кастильская Безумная

Сложные политические расчеты и честолюбивые замыслы руководили австрийскими Габсбургами при устройстве этого «династического брака», когда император Максимилиан I задумал женить своего сына Филиппа Красивого (герцога Бургундского) на Хуане — дочери Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, окончательно объединивших Испанию. Но девятнадцатилетний жених и восемнадцатилетняя невеста с первой встречи пылко полюбили друг друга. Однако брак этот не был счастливым. Кроме объединенной Испании и богатейших земель

в Новом Свете Хуана принесла Австрийскому дому и скрытую, коварную болезнь. Она вошла в историю со страшным прозвищем «Хуаны Безумной». Болезнь проявлялась сначала в припадках неукротимой ревности, правда, обоснованной поведением Филиппа. После его преждевременной смерти (1506 год) психическая болезнь приняла тяжелую хроническую форму...

На фрагменте триптиха изображена эта супружеская пара в торжественных парадных костюмах с некоторыми королевскими регалиями. Филипп, по отзывам современников, был сильный, ловкий и, по традициям бургундского двора, обращал много внимания на свою внешность, поражал испанцев роскошью своих нарядов — здесь прежде всего средневековый рыцарь, закованный в доспехи из вороненой стали. Культ рыцарства, идеализированный и сопряженный с поэтическими легендами, особенно процветал в Бургундии, поэтому последний потомок (по материнской линии) герцогов Бургундских заключал в себе, в своем внешнем облике всю славу знатных родов своей родины и многих европейских королевских домов. Эта концентрация знатности наглядно показана в его котт-д'арм, сплошь вышитой всеми гербами его предков и стран, правителем которых он был по наследственному праву. Королевская мантия из красной с золотом парчи на горностае, горностаевая пелерина и цепь с орденом Золотого Руна — королевские регалии. К ним также относится и золотой венец, надетый сверх шлема. Знаком воинской доблести служит поднятый кверху меч.

По обычаю своего времени, Хуана, наследная принцесса Кастильи, после выхода замуж должна была носить одежду страны своего мужа. Поэтому художник написал ее во фламандском варианте королевского сюрко. Оно отличалось от французского тем, что вместо изящного по линиям пластрона у него плотно облегающий фигуру до середины бедер лиф из белого плотного шелка, разделенный на две неравные части — небольшую верхнюю, составленную из белой (средней), и двух боковых черных, вышитых золотом, и основную, отделанную по верхнему краю и посередине полосками парчи с нашитыми на нее золотыми и серебряными украшениями простого геометрического рисунка. Боковые части лифа вырезаны, и в эти «адские окна» вставлены куски двуцветной парчи с рисунком, обведенным черным контуром. Из такой же ткани сделаны сильно расширенные книзу рукава, обшитые узкой черной бархатной полоской. Широкая юбка из тяжелой красной парчи, (золотые нити в ней с небольшим количеством красных образуют фон, а одни красные — рисунок) закончена узкой бейкой из ткани лифа. Открыто демонстрирует историю объединения Испании под эгидой Кастильи и Арагона королевская мантия Хуаны. Гербы всех обособленных испанских земель и когда-то завоеванных маврами, но отвоеванных испанцами, изображены на ней, и, покрывая одного человека, эта мантия становится символом его единовластия и произвола. Голова Хуаны покрыта черным бретонским куафом с пестрой вышивкой по переднему краю. Сверх этого головного убора надет разлатый золотой венец сложного рисунка, сплошь покрытый различными драгоценными камнями.

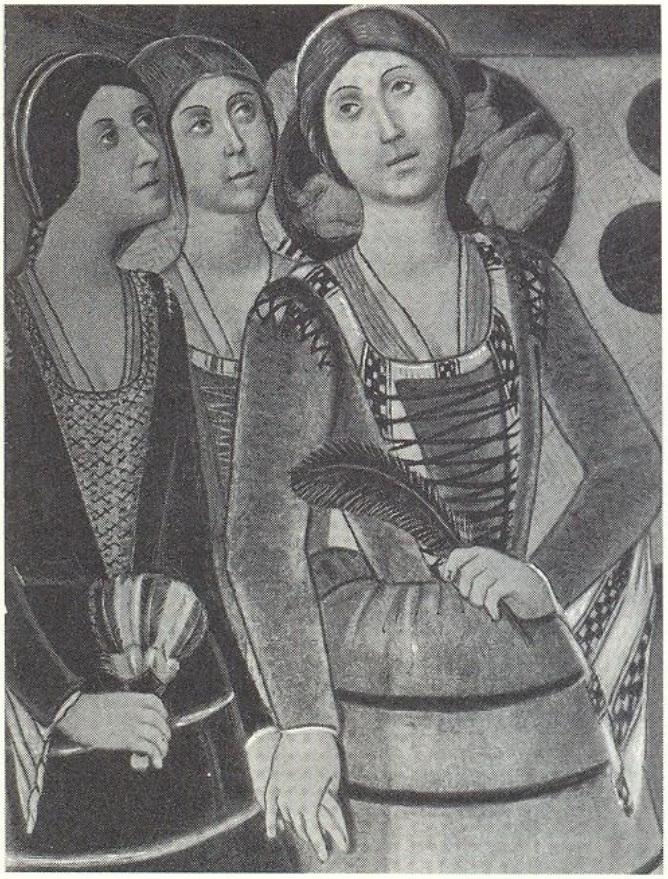
Определенный смысл имеет и пейзаж, на фоне которого изображены Филипп и Хуана. Это мирные фламандские владения Филиппа, где протекали первые годы их совеместной жизни.



328. *Гарсиа де Банабаре.*
Алтарный образ.
«Усекновение главы Иоанна Предтечи».
Фрагмент. XV в.
Барселона, собор Мунтадас

328





Ретабло на тему «Усекновение главы Иоанна Крестителя» были особенно распространены в Испании в XV—XVI веках. Один из моментов этой трагедии — «Пир Ирода» — использовал испанский художник Гарсия де Банабаре. За пиршественным столом наместника Иудеи Ирода — немногочисленные гости, он и его жена Иродиада. Ради этой женщины Ирод заточил в темницу и приказал убить своего родного брата, мужа Иродиады. Брак, основанный на преступлении, в глазах народа был страшным злодеянием. Устами пророка Иоанна народ обличал преступные действия наместника и его новой жены, бичевал безнравственность этой женщины. Иродиада требует от нового мужа казни Иоанна, но Ирод боится гнева народа. Затаив мстительную злобу, Иродиада обучает соблазнительным восточным танцам свою дочь от первого брака Саломею. Восхищенный танцами и распаленный вином Ирод обещает Саломее все, что она пожелает. Юная танцовщица, подученная матерью, просит в награду за свое искусство только голову Иоанна. Наместник потрясен таким требованием, но... он дал слово. Приказание отсечь голову пророку дано, и вскоре в пиршественный зал входит Саломея со своей свитой, держа в руках блюдо с головой Иоанна. Группа музыкантов застыла, пораженная этим зрелищем, и только один из них продолжает играть на флейте. Приблизившись к пиршественному столу, девушки из свиты Саломеи становятся на колени. Свободно, непринужденно, кокетливо скосив глаза на Ирода, выступает Саломея в великолепном костюме из дорогой ткани с красивым и сложным рисунком. В костюм из такой же ткани одета сидящая за столом Иродиада. По сохранившемуся преданию, костюм этот придумала для себя в 1468 году Хуана Португальская, нравственный облик которой мало чем отличался от Иродиады. По ряду причин Хуане нужно было скрыть свою беременность. Это событие получило широкую огласку и через два года художник, изобразив Саломею в костюме Хуаны, проводит параллель между ними, понятную всем его современникам и, таким образом, творит нравственный суд над жизнью Хуаны, полной обманов и преступлений.

Смелое решение костюма Саломеи прежде всего сказывается в совершенно новом силуэте и невиданной до этого разработке формы: лиф и юбку делают на жестком каркасе, и этим уничтожается пластика ткани — одно из главных ее художественных свойств. Юбка от талии имеет форму купола и, постепенно расширяясь книзу, становится в сечении овальной. Эта форма сохраняется неизменной при любом движении с помощью нашитых на юбку обручей, обтянутых тканью. Однако рукава все еще имеют продольный разрез, скрепленный небольшими аграфами и внизу, у запястья выпущен треугольником рукав рубашки (из полосатой ткани). Глубокий вырез ворота отделан по краю богатым золотым плетением. В подобные костюмы, но из более скромных тканей, одеты девушки из свиты Саломеи. Спереди под шнуровкой лифа видна ткань коты и рубашки. Рукава лифа соединены с проймами шнуровкой, это можно видеть и на многих итальянских костюмах XV века.



329

329. *Кастильская школа.*
Изабелла Кастильская.
Фрагмент. 1469.
Мадрид, Прадо

Молодая Изабелла, единственная наследница королевства Кастильи, занимавшего три пятых всего Пиренейского полуострова, изображена в 1469 году «предстоящей» пред Мадонной. Ее брак с Фердинандом Арагонским сделал возможным объединение в 1479 году всей Испании под их властью. В сложной социальной и политической обстановке борьба за укрепление власти и единства государства была трудной, и супруги широко использовали влияние и престиж католической церкви. Именно при Изабелле и Фердинанде, получивших название «католических», в Испании была введена инквизиция и в этой стране она была наиболее фанатичной и жестокой.

Парадный королевский наряд Изабеллы не выходит за пределы установившегося типа женского испанского костюма середины XV века, но под ее красной мантией, покрывающей спину, а спереди по талии, укрепленной поясом, надето вестидо без рукавов. Белье, мелко гофрированные рукава рубашки схвачены у запястья и выше локтя вышитыми золотом поручнями. Этот прием — разделение рукавов вестидо на отдельные, не соединенные между собой части, помещенные на белом прозрачном фоне,— создает своеобразный ритм в композиции костюма, выделяет и подчеркивает мистическое значение рук, молитвенно воздетых к Мадонне. Внешний облик Изабеллы интересен также тем, что волосы ее не собраны, не заплетены в косу или в несколько кос, уложенных около ушей и на голове определенным образом, а подстрижены — спереди высоко над лбом, с боков и сзади до основания шеи, и подвитых внизу внутрь. Легкий ажурный золотой венец с небольшим количеством драгоценных камней украшает голову прославленной испанской королевы.

330. *Кастильская школа.*
Святой Доминик и донья Менсиа де Мендосо.

Начало XVI в.
Италия. Эмилия-Романия,
частная коллекция

Донья Менсиа де Мендоса принадлежала к одному из древнейших испанских аристократических родов. Коленопреклоненная у молитвенной скамьи, покрытой куском испанской драгоценной парчи, она углубилась в созерцание миниатюр — иллюстраций своего молитвенника. Ее костюм имеет сходство с костюмом Изабеллы Кастильской, поэтому мы можем отнести его к началу второй половины XV века. Сверх вестидо из светлой тяжелой ткани на донье Менсиа надета широкая, распашная сберния с проймами для рук, сделанная из цветной парчи. Рукава вестидо имеют традиционный для XV века локтевой разрез, скрепленный в нескольких местах небольшими пряжками ювелирной работы. Сквозь этот разрез выпущены буфы из рукава рубашки, который внизу у запястья падает длинным, красиво задрапированным треугольником. Ворот, полы и проймы сбернии обшиты полоской темного бархата. Высоко расположенный пояс из ткани вестидо скрепляет полы сбернии. Массивная золотая цепь сложного рисунка украшает грудь. Головной убор — веспайо. Сзади доньи Менсии, покровительственно положив руку на ее плечо,— св. Доминик, почитаемый, по-видимому, как покровитель их рода. Он был основателем монашеского ордена «доминиканцев». Этому ордену было поручено папой Сикстом IV в 1480 году возглавлять инквизицию в Испании.

330



331. *Тициан.*
Королева Изабелла Португальская, жена Карла I (V). 1543—1545.
Мадрид, Прадо

331



Знакомство Тициана с Карлом I состоялось тогда, когда Изабеллы Португальской уже не было на свете. Она умерла совсем молодой, и ее облик — хрупкий и нежный — хранился лишь в памяти Карла. При жизни Изабеллы ее портрет был написан каким-то художником (испанским или фламандским), имя которого осталось неизвестным, но, вероятно, этот портрет не воскрешал в памяти Карла черты когда-то любимого им лица. Встреча с Тицианом зародила у Карла мысль — только этот великий художник сможет передать то неповторимое, свойственное лишь Изабелле выражение лица, раскрывающее ее внутренний мир. И вот, по имеющемуся портрету и по воспоминаниям короля, Тициан воссоздает облик Изабеллы Португальской. Черты ее молодого лица правильны и гармоничны, но в больших полуопущенных глазах застыла печаль. Она так тонко передана художником, что навсегда остается в памяти тех, кто видел этот портрет. Сочетание красоты черт лица с выражением неизъяснимой печали встречается редко и таит в себе особую силу привлекательности, вызывает щемящее чувство какой-то вины, страх потери, желание быть особенно бережным в отношениях с этим человеком. Карл V настолько ценил эту работу Тициана, что, удалившись в новое, сравнительно скромное жилище после отречения от престола, предпочел всем своим несметным богатствам портрет Изабеллы, с которым не расставался до конца жизни.

Изабелла изображена в костюме, носящем следы франко-итальянского влияния (I—II десятилетие XVI века). Но глухой металлический корсет, на который натянут без единой складки или морщинки лиф темно-красного бархатного платья, делает, по испанскому обычаю, совершенно плоской женскую грудь. Испанской деталью является и белая вставка со стоячим воротником и рюшем, под ней надета рубашка из тонкого полотна с длинными рукавами. Эта рубашка является как бы чехлом для вставки и верхних белых рукавов из тонкой прозрачной ткани. Тонкие золотые украшения, подобные цепочке, но неподвижные, наложенные на вставку, соединяют лиф и рукава с воротником. Широкие же рукава бархатного платья — это несколько измененные итальянские догалине. Передние полы юбки, соединенные спереди встык, по французскому обычаю, расходятся книзу, и в образовавшемся треугольнике видна вторая парчовая юбка. Все края платья отделаны полосами золотой вышивки с отдельно посаженными жемчужинами.



Однако, несмотря на ряд заимствований, костюм Изабеллы утверждает присущую образу испанской аристократки чопорность, создававшую впечатление недосягаемости и скрытых совершенств, доступных и раскрываемых лишь для немногих. Типично испанской является и прическа, но традиционный кофья-де-папос, может быть, по желанию Карла V, не покрывает прекрасных золотистых волос Изабеллы. Драгоценные украшения королевы не так многочисленны — это жемчужные серьги, ожерелье из крупных жемчужин, прикрепленных спереди к лифу великолепным по рисунку и работе золотым тяжелым «фермелем» (застежкой), в середине которого помещены крупные сапфир и рубин, одно кольцо на правой руке и пояс из продолговатых золотых чеканных бусин, подобный итальянскому.



332

332. *Надгробие доньи Менсиа де Мендосо. XVI в.*
Бургос, собор

Счастливое стечение обстоятельств сохранило и последнее изображение доньи Менсии де Мендоса — скульптурное ее надгробие в соборе Бургоса. Костюм разработан скульптором тщательно, не пропущена ни одна подробность вышивки или украшений. Парадное одеяние умершей свидетельствует о ее высоком положении. Вестидо из гладкой шелковой ткани имеет уже иной покрой. Грудь и тело до талии заключены в металлический корсет. Лиф вестидо спереди украшен богатой вышивкой, законченной вверху широким бордюром, почти сплошь покрытым драгоценными камнями в золотых чеканных розетках. Белая рубашка из тонкого полотна — она играет роль вставки — имеет стоячий воротник, к которому прикреплены драгоценные украшения — золотые чеканные розетки с камнями. Очень широкие внизу и длинные рукава вестидо закончены богато орнаментированным бордюром с чеканными золотыми розетками, обшитыми по краям жемчугом. В нескольких местах края рукавов вестидо соединены узкими вышитыми полосками: они поддерживают ткань широких и длинных рукавов коты. У запястья рукава рубашки образуют легкие прозрачные оборки. На талии пояс-шарф из ткани коты, концы его продернуты в золотые с драгоценными камнями кольца и закончены жемчужными кистями. Головной убор — вариант аристократического кофья-де-папос из белой плиссированной ткани, украшенного по краю сплошным рядом жемчужин и низкого венца, к которому прикреплена длинная широкая мантия. По испанскому обычаю, руки доньи Менсии перебирают массивные четки. Перчатки — одна из привилегий дворянства — заложены за пояс.

333. *Христофор Вейдиц. Горожанка Барселоны. Рисунок. 1529*

Местные особенности испанского женского костюма 20 — 30-х годов XVI века дошли до нас в рисунках Вейдица. При всей тщательности прорисовки деталей одежды Вейдиц не сохраняет ее подлинных пропорций, что создает не совсем правильное впечатление. Однако общий характер костюма передан достаточно ясно.

Интересной особенностью женского костюма Барселоны является сохранение в первой трети XVI века фрагментов средневековой одежды. Это широкое прямого покроя пеллотос с проймами овальной формы. Сохраняется и длина пеллотоса, из-под которого видно вестидо со шлейфом и ноги (от щиколотки), обутые в чапинес. Локтевой разрез рукава начинается от плеча. Сам же рукав не вшит в пройму, а прикреплен у плеча и с двух сторон внизу проймы. Головной убор кофья-де-папос соединен с небольшой пелериной, покрывающей плечи. В правой руке жительница Барселоны держит традиционные четки.

334. *Христофор Вейдиц.*
Валенсианская дама на прогулке.
Рисунок. 1529



334

Валенсия, как и Каталония, входила в состав Арагонского королевства. Расположенная на берегу Средиземного моря, она общалась со многими странами, и немало иностранцев посещало ее. Это в той или иной степени влияло на быт. Возможно, что костюм большинства жителей Валенсии не отличался своеобразием, но тот, что зарисовал Вейдиц,— неповторим и, насколько нам известно, не встречается в первой половине XVI века ни в какой другой стране.



333

Платье с узким лифом, очень четко обрисовывающим грудь,— на донье не было традиционного корсета — сочетается не с белой рубашкой, а с темной вставкой. Из такой же темной ткани сделаны и рукава платья. Верхний край лифа, широкий пояс, завязанный свободным узлом, и полоса понизу юбки сделаны из одной светлой ткани. Из этой же ткани сшита и верхняя полудлинная одежда невиданного фасона. Свободная и широкая, с одной завязкой у ворота, она имеет пышные рукава с тремя продольными и одним поперечным разрезами. Стыки разрезов соединены бантами, а края вышиты. Из-под узких также вышитых манжет выпущены небольшие белые рюши. Шляпа с низкой круглой тульей и широкими плоскими полями украшена тремя торчащими кверху пучками цветной шерсти или перьев. Два из них посажены на месте крепления завязок, а третий — посередине тульи. Валенсианка не имеет чапинес, ее ноги обуты в плоские мягкие туфли.

335—336. *Христофор Вейдиц.*
Знатная дама из Севильи.
Рисунок. 1529



335

Только у жительниц Севильи мы видим в XVI веке короткую верхнюю одежду с узким лифом и широкой, заложенной глубокими, расходящимися книзу складками юбочкой — «фалдиллас», покрывающей бедра. Пояс подчеркивает талию. Прямоугольный вырез ворота лифа — дань моде 20-х годов, которая давала возможность показать белую рубашку из тонкого полотна. Пышные рукава имеют продольные разрезы, обшитые с двух сторон цветной однотонной тканью и скрепленные небольшими пуговицами. Такой же тканью отделан ворот и низ фалдиллас. Ворот рубашки закончен небольшой бейкой, спереди разрез скреплен традиционной круглой пряжкой, в середине которой помещен или отграненный конусом камень, или металлический конус (острием наружу). Форма этой пряжки очень близка к латышской сакте. Вейдиц зарисовал два вида рукавов — широкие внизу и сосборенные, с узкими манжетами (ил. 336). Характерный головной убор — трансадо у сивильянок украшали вышивкой.

В XVII веке такую же, но видоизмененную верхнюю женскую одежду мы увидим в Голландии.



336



337



338

337. *Христофор Вейдиц.*
Знатная дама из Севильи на прогулке.
Рисунок. 1529

Если предыдущий костюм (ил. 336) является в значительной мере образцом самобытного творчества сивильянок, то в данном костюме видны заимствования и иноземные влияния. Деталью, остановившей на себе внимание Вейдица, были хорошо известные ему рукава, при этом не женского, а мужского немецкого костюма. Пышная, баллонообразная форма их верхней части, покрытая отдельными полосками ткани платья, и узкая нижняя часть с небольшими разрезами — это вариант немецкого рукава рейтера. Валик, закрывающий пройму рукава, покрыт расположенными близко друг к другу полосками ткани; не скрепленные между собой, они свободно отстают от валика и усиливают элемент живописности, характерный для этого костюма. Небольшой шлейф заложен с боков глубокими складками, и, по-видимому, для того, чтобы его форма вверху не изменялась, к ним пришит второй пояс, завязанный спереди небольшим бантом с длинными концами. В правой руке донья держит круглый складной веер. Головной убор — вариант трансадо.

338. *Христофор Вейдиц.*
Знатная барселонская дама в сопровождении мужчины и служанки.
Рисунок. 1531—1532.

Каждая знатная испанская дама выходила из дома обязательно в сопровождении слуг, и чем параднее был выход, например, в большой праздник в собор, тем больше их сопровождало даму. Признаком знатности было также количество надетых одежд, высота чапинес и длина шлейфа. Вестидо знатной жительницы Барселоны еще имеет высокую талию, которую носили во второй половине XV века. Юбка широкая, заложена небольшими складками, спереди более короткая, и из-под нее видна кота. Рукава внизу широкие, но не имеют долевого разреза. Верхняя одежда — плащ с капюшоном. На голове — небольшое белое покрывало и сверху — шляпа с широкими плоскими полями. Она придерживается шнуром, продетым сквозь поля у их основания. Двойные чапинес украшены узором с блестящими шляпками медных гвоздей. Почтительно поддерживает левую руку доньи пожилой, скромно одетый мужчина, это ее «мажордом» — самое доверенное лицо из ее слуг. Две дуэньи, поддерживая длинный шлейф, заканчивают это торжественное шествие.



339

339. *Христофор Вейдиц.*
Девушка из Барселоны со спины.
Рисунок. 1529

Костюм девушки из Барселоны. Широкий пеллотос из плотной темной ткани надет сверх светлого вестидо, полностью закрывающего стопы ног. Головной убор — трансадо. Крупные висячие серьги видны по обе стороны головы.

340. *Неизвестный художник.*
Эрцгерцогиня Анна Австрийская, королева Испании. 1563.
Италия, замок Раккониджи

Переговоры о династическом браке начинались с того, что ко двору невесты посылали художника (по предварительному соглашению), и он должен был написать ее портрет, чтобы жених по получении этого портрета имел представление о своей будущей жене. Анна Австрийская, дочь императора Максимилиана II, была просватана за дона Карлоса — сына и наследника Филиппа II. В это время сам испанский король был уже женат на Елизавете Валуа, дочери французского короля Генриха II (превоначально она была невестой дона Карлоса). Он внезапно прекратил переговоры, несмотря на уже совершившееся заочное обручение. Возможно, данный портрет был написан для дона Карлоса и понравился не только сыну, но и отцу. Через пять лет после написания этого портрета, во время которых дон Карлос был заточен и затем казнен, а королева Елизавета умерла, Филипп II женился на Анне Австрийской... Портрет Анны отличается от большинства женских испанских портретов середины XVI века тем, что она изображена в белом платье, что является косвенным доказательством нашего предположения. Блестящая поверхность белой шелковой ткани, затканной мелким, редко расположенным рисунком, покрыта еще узкими разрезами. Сама ткань значительно более тонкая, чем материи, обычно употреблявшиеся в Испании для парадных женских платьев, и это сразу же изменяет впечатление от костюма. Он становится менее монолитным, теряет свойственную испанской женской одежде жесткость и примитивную скульптурность. Верхние рукава вакеро у проймы ложатся мягкими складками. Даже юбка, несмотря на то, что под ней находится жесткий каркас (вердугос), имеет более мягкую поверхность. Это впечатление создают многочисленные разрезы, покрывающие ее ткань. Однако костюм Анны Австрийской, отделанный вышивкой золотом, изобилует драгоценными украшениями, весьма изысканно сочетающимися с тканью и вышивкой. Все украшения сложного объемного рисунка — ожерелье (под воротником), пуговицы на лифе, пояс, проложенный по линии низа лифа,— сделаны из золота, жемчуга и темно-синих глубокого тона сапфиров. Жемчуга

нет лишь в ожерелье, цепочке и пунтасах на бантах из белых атласных лент. Кружевная плоеная горгера на высоком стоячем воротнике сменила узкий рюш, которым был закончен воротник вставки у Изабеллы Португальской. И хотя костюм Анны строго испанский, ее прическа сделана по французскому образцу, созданному, согласно преданию, Марией Стюарт, когда она была королевой Франции. Небольшая черная бархатная шляпа с маленькими полями украшена вокруг драгоценностями и пучком белых страусовых перьев, прикрепленных золотой пряжкой с сапфирами и громадным жемчужным панделоком.

340



341. *Антонис Моро.*
Королева Катарина Португальская.
1554.
Мадрид, Прадо

Португальская королева Катарина, жена Иоанна III, была младшей сестрой Карла V. Она родилась через пять месяцев после смерти отца, и в течение ряда лет Хуана Безумная не отпускала ее от себя. Детство, проведенное наедине с больной матерью, у которой периоды глубокой меланхолии чередовались с приступами агрессивного безумия, не могло не оказать влияния на девочку и, по-видимому, приучило ее быть осторожной в общении с людьми. Этим качеством она отличалась всю жизнь и была достаточно умна, чтобы понимать сложности реальной обстановки, когда была назначена опекуншей внука Себастиана, наследника Португальского королевства.

Полная и уже немолодая — в 1552 году Катарине было сорок шесть лет, — она предпочитает покрыть свое светлое из золотистой парчи вестидо длинной свободной распашной одеждой с длинными рукавами, называемой в Испании «ропа». Черная бархатная ропа Катарины отделана только золотым шитьем и небольшими круглыми деревянными пуговицами, обвитыми золотым узким шнурком. Двусторонние золотые застежки вдоль полочек ропы наложены на вышивку и выглядят как посторонний элемент. Сравнительно с костюмами испанских королев и инфант костюм Катарины кажется скромным из-за небольшого количества украшений и отсутствия ювелирных изделий в вышивке. Рукава ропы, по покрою сходные с рукавами мужского ропона, из-за неопределенности формы и дурных пропорций кажутся неуклюжими, что подчеркивает громоздкость фигуры Катарины. Ее гладко причесанная голова покрыта тонкой прозрачной тканью, отделанной по краю маленькими золотыми шариками, которая сверху укреплена узким золотым венчиком тонкой ювелирной работы с отдельно посаженными жемчужинами и золотыми шариками. От венчика на уши спускаются две объемные, сделанные из парчи «подушечки», имитирующие бандо из завитых и взбитых волос, которыми мы любовались на портрете Изабеллы Португальской (ил. 331). Крупные серьги Катарины сделаны из золота и рубинов в виде ажурных треугольников и закончены внизу тремя жемчужинами. Традиционное ожерелье по основанию воротника составлено из золотых резных прямоугольников, в середине которых помещены, чередуясь, розетки с рубинами и изумрудами. Они соединены между собою вертикально расположенными жемчужинами. На правой руке Катарины кольца с рубинами, на левой — с изумрудами.

341





342

342. *Школа Санчеса Коэльо.*
Донья Джованна Фельдрин. XVI в.
С.-Петербург,
Государственный Эрмитаж

Утвержденный Карлом V этикет требовал, чтобы женщины при дворе испанского короля не появлялись с открытой шеей. Таким образом, возникший как бы случайно каркасный женский костюм, эта чопорная форма футляра, получил не только признание, но был официально узаконен. К 40—50-м годам уже складывается его классический тип и распространяется по всей Европе. Один из редких образцов раннего вида этого костюма изображен на портрете, обнаруженном в собрании Эрмитажа. Молодая стройная женщина одета не в парадный придворный костюм, поэтому силуэт его не имеет строгой геометричности. Отступления от сухих форм, присущих официальному женскому костюму, особенно заметны в легкой округлости бедер и мягких складках рукавов, хотя лиф имеет явно каркасную основу и в плавном и постепенном расширении юбки угадывается каркас — может быть, и не металлический, а из плотной простеганной ткани. Соотношение частей, характерные линии, разработка декора и места его расположения уже четко определились в этом раннем варианте, но лиф и юбка не имеют декоративных нашитых полос позумента, подчеркивающих треугольник как основной «модуль» костюма и придающих особую стройность женской фигуре. Линия низа лифа еще мягкая и округлая и выделена такими же фестонами, как и эполеты, пунтасы на юбке сочетаются со скромной застежкой на небольшие пуговицы, которыми застегнут и лиф вестидо. Но самым главным является то, что рукава — не откидные по локтевому горизонтальному шву, отделанному пунтасами. Только лишь с превращением их в откидные каркасный женский костюм получил законченную форму. Косынка из прозрачной ткани, заменявшая цепь (ил. 340), украшает лиф вестидо. К ее концам прикреплена подвеска с большим прозрачным драгоценным камнем. Головной убор — аристократический вариант кофья-де-папос.

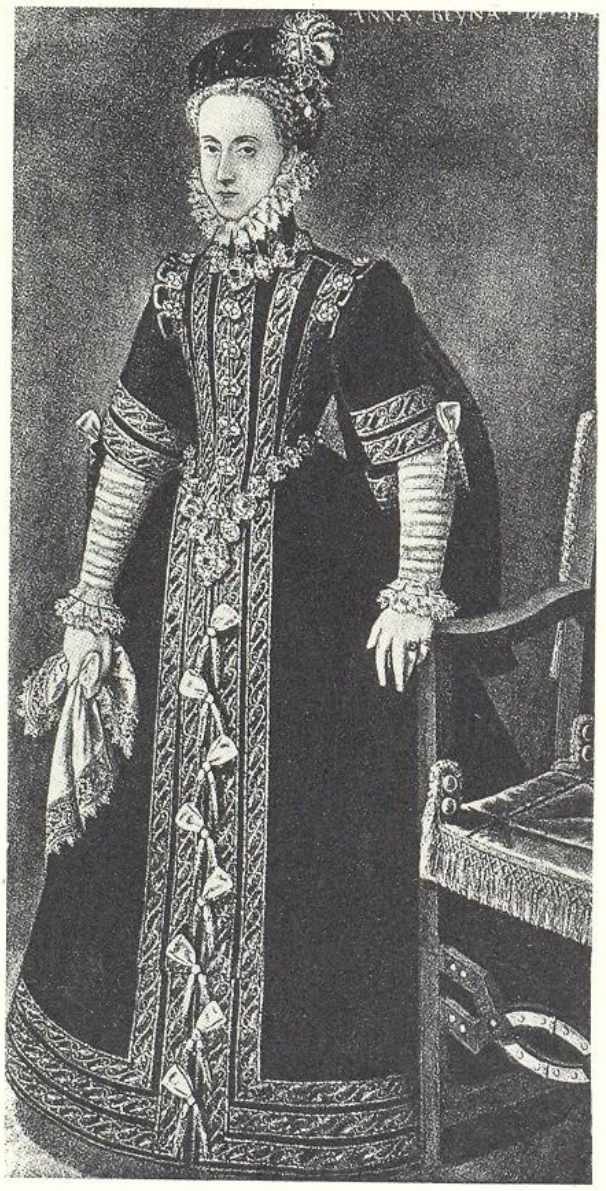
343. *Пантоха де ла Крус.*
Анна, четвертая жена Филиппа II.
Богемия, замок Нелагозевес



Придворный испанский женский костюм, особенно парадный костюм испанских королев и инфант, изменялся крайне медленно. Его жесткая форма — футляр — зрительно уподобила ткань металлу, лишая ее естественных свойств. И это насилие над материалом и созданный из него костюм воплотили эстетические и этические представления испанцев о красоте, чести и месте женщины в жизни их аристократического общества.

В 70-х годах, как это видно на данном портрете Анны Австрийской, исчезли элементы мягкости и живописности поверхности ткани, с большим вкусом

343

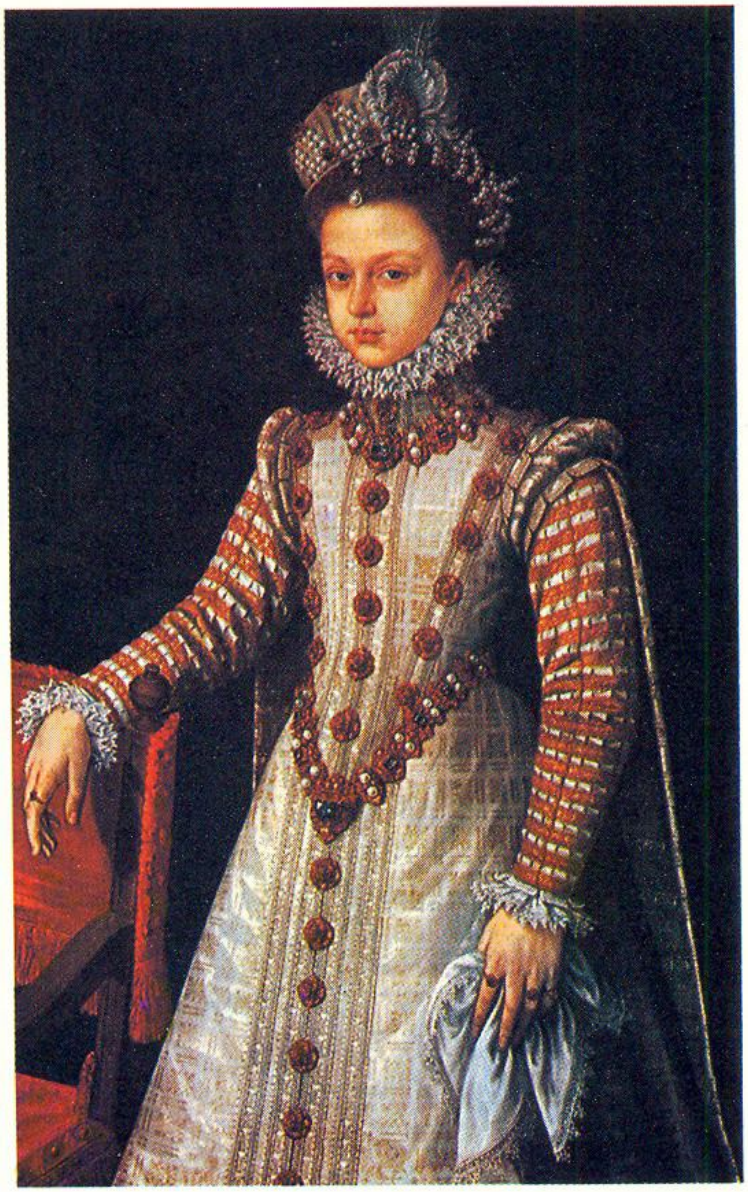


и искусством созданные в 1565 году. Теперь костюм строят на световых контрастах. Черная, поглощающая свет поверхность бархата разрезается четкими полосами вышивки золотом или серебром, искрящихся трепетным светом, то ослепительным, как солнечный луч, или подобным свечению лунной дорожки на поверхности моря, то мерцающим, как сияние звезд в темную южную ночь. Эта игра света еще усиливалась блеском драгоценных камней, нежными переливами жемчуга и разнообразием поверхностей цвета золота и серебра в украшениях сложного рисунка, органически входящих в общую композицию костюма. Небольшая кружевная горгера, белое страусовое перо на испанском берете оттеняют нежную кожу и золотистые волосы королевы Анны. Светлые рукава коты с кружевными манжетами — рюшами привлекают внимание к женским рукам, и каждый жест, каждое движение их на фоне этого великолепно законченного художественного произведения — костюма-футляра приобретают особую выразительность, опасную в тех случаях, когда женщине нужно было скрыть свои подлинные чувства.

344. *Алонсо Санчес Коэльо.*
Инфанта Изабелла-Клара-Эухения.
XVI в.
Мадрид, Прадо

В однообразной жизни испанского королевского дворца было мало развлечений. Дети с малого возраста подчинялись строгому этикету, а девочки-подростки принуждены были целый день проводить в узком жестком корсете, формировавшем их хрупкое развивающееся тело по заданному образцу. Ярким примером этого насилия служит костюм, надетый на юную инфанту Клару-Эухению, дочь Филиппа II. Костюм выбирал не художник и не инфанта — в таком возрасте ее мнение и желание не играло никакой роли,— а старшие в семье. Единственным признаком «детской» одежды являются ложные декоративные узкие рукава, пришитые со стороны спинки до середины плеча. В остальном — это вестидо взрослой женщины с жестким лифом, повторяющим форму корсета и отделанным по пройме валиком и полоской фестонов, как это делали на мужских хубонах того времени. Лиф (вакуэро) и юбка вестидо сделаны из одной ткани — клетчатой, а рукава как бы из поперечно-полосатой. В действительности ткань на рукавах та же, но застрочена в поперечном направлении, и в каждую строчку вложены сплошь идущие петельки из светлой ленты — таким образом была создана новая фактура при одной цветовой гамме. Рукава другого рисунка и фактуры ткани сохраняются на вестидо всех придворных, неизменными остаются и поперечные полосы на них.

Швы на лифе закрыты полосками ткани, сверх которых нашиты розетки ювелирной работы с драгоценными камнями. Из таких же розеток, скрепленных между собой вставками с двумя крупными жемчужинами, сделаны пояс и ожерелье. Великолепным образцом ювелирно-декоративного искусства является головной убор инфанты. Это небольшой берет из светлой атласной ткани с асимметрично расположенным, изящно завитым страусовым пером, украшенный жемчугом и теми же драгоценными камнями, но в более простой оправе. От берета в левую сторону плавной линией положен темный валик, сливающийся с волосами инфанты, перевитый крупным жемчугом. И берет и валик составляют одно целое и органически входят в композицию этого строгого, четкого и хорошо продуманного костюма.



344

345. *Неизвестный художник.*
Женщины из Бургоса.
Гравюра. 1565

345



Больше тридцати лет разделяют рисунки Вейдица и гравюру 1565 года «Grabado de la obra civitalis orbis terrarum» *, на которой изображены на фоне Бургоса две его жительницы различных социальных слоев. На переднем плане — местная аристократка в платье на каркасе. Хотя от Франции Бургос отделяла гористая, трудная для сообщения местность, и сведения о жизни других стран были смутными и часто неопределенными, испанки — жительницы даже таких изолированных районов — умели извлекать из этих сведений ответ на всегда волнующий всех женщин вопрос: «Что теперь носят?» И мы видим, что в каркасный костюм бургосской аристократии внесены элементы французского: форма рукава, длинная цепь или шнур, спускающийся спереди от пояса и законченный внизу подвеской — украшением или складным зеркальцем и, наконец, каркас для лифа платья, хотя и металлический, но не искажающий форму груди. Традиционная белая рубашка заменена вставкой с высоким воротом, обшитым рюшем. Нижняя часть лица закрыта этим рюшем. На голове — испанский ток со страусовыми перьями. Художник, желая как можно подробнее показать особенности женского костюма, придает аристократке нарочито интимную позу (подол юбки поднят, и руки засунуты в потайные карманы), поэтому хорошо видны конструкция и внешний вид вердугос. Баскинья, которую обычно носили сверх вердугос, здесь надета под ним, и низ ее, отделанный вышитой светлой полосой ткани, спускается из-под последнего обруча этого каркаса.

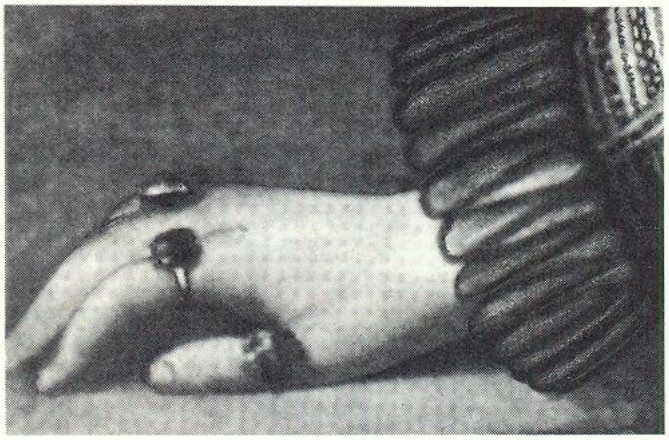
Костюм горожанки по покрою близок к костюму аристократки, но имеет ряд характерных особенностей. Лиф платья закончен внизу слегка овальной линией, а не углом, юбка, по установившемуся обычаю, не имеет каркаса. Чтобы придать ей округлую, расширяющуюся книзу форму, горожанки носили несколько нижних юбок. На самой верхней из них сбоку, на шнурах подвешивались необходимые для их домашней жизни предметы — связка ключей, ножницы и пр. Головной убор — плоский чепец с небольшим покрывалом, сходный с итальянским амандилло.

* «Гравюра с изображением жителей всех стран» (исп.)



346

произведению искусства. Женщина не одета, а «наряжена» в чужое платье. Вероятно, ее детство и ранняя юность протекали в другой среде, не знавшей стеснительных законов придворного этикета, ее тело не привыкло держаться так, как этого требовала искусственная пластика аристократического общества. Но настал момент неожиданного поворота в ее судьбе... Из провинциальной девочки она превратилась если не в придворную даму королевского двора, то, во всяком случае, могла быть представлена к маленькому двору какого-либо нового вельможи — правителя провинции, ставленника всесильного герцога Лерма. К столь торжественному или подобному моменту в жизни молодой женщины и было сделано это зеленое вестидо. Если по низу юбки вестидо королевы пришивали девять рядов позумента, то на портрете молодой женщины мы видим их пятнадцать. «Корпиньо» (лиф), баска, нижние рукава — все сияет золотом позументов, нашитых с небольшими промежутками. Но богатство этого блеска показалось недостаточным, и к лифу присоединяют довольно длинные прямые полочки, отвороты которых, так же, как стояче-отложной воротник, покрывают рядами позумента. Этот воротник закрывает значительную часть гофрированной горгеры, чем уничтожает ее главную задачу — оттенять лицо и прическу отсветом прозрачной ткани. Полочки же, неуклюжие и длинные, лишают силуэт каркасного костюма присущей ему четкости, превращают его верхнюю часть в нагромождение кусков ткани в разных направлениях. Последний штрих провинциальности этого костюма — плоеные манжеты, они сделаны из прозрачной ткани другого, нежели горгера, цвета и только края обшиты светло-зеленой узкой бейкой.



346. *Неизвестный испанский художник. Женский портрет.*

Конец XVI — начало XVII в. Смоленск, Музей изобразительного и прикладного искусства

Это придворное испанское по покрою платье на вердугос не имеет той согласованности отдельных частей, которая всегда свойственна костюму как

347. *Диего дель Рианьо.*
Инфанта Клара-Эухения с Марией Риц.
Мадрид, Прадо



347

В испанском придворном костюме в 70—80-х годах появляются изменения, по которым видно, что его каркасная форма в существующем виде изживает себя. Верхние рукава лифа-хубона из жестких и неподвижных превращаются в своеобразные «крылья», мягко и пластично падающие до пола. Короткие спереди, они постепенно удлинялись и заканчивались внизу острым углом. Эти рукава падали крупными фалдами и при всяком движении изменяли геометрическую четкость силуэта, хотя каркас лифа был прежним, а вердугос внизу имел большой объем. У королев и инфант сохранялись на юбке пунтасы. У придворных они были заменены розетками из золота или серебра с драгоценными камнями. Кроме украшений, непосредственно входивших в композицию костюма, стали носить много съемных драгоценностей — ожерелий, цепей и цепей с подвесками.

У Изабеллы-Клары-Эухении на данном портрете в качестве подвески прикреплена овальная камея в гладкой золотой оправе с профильным барельефным портретом ее отца Филиппа II. Белая шелковая материя ее платья покрыта золотым тканым однообразным рисунком, сменившим сочные формы текстильного орнамента знаменитой испанской парчи XV — первой половины XVI века. Кружевные горгеры и манжеты стали делать более широкими, но в 80-х годах они еще не превратились в «воротники-блюда», или «маленькие жернова», как прозвали их современники в 90-х годах XVI и начале XVII века. Пышные волосы инфанты зачесаны



наверх, маленькая цилиндрическая черная шляпа-ток с боковым эгретом из страусовых перьев украшена золотом с драгоценными камнями. Вместе с Кларой-Эухенией изображена карлица Мария Риц. Скромное черное платье карлицы отделано кружевными манжетами, такими же кружевами обшит небольшой белый платок, накинутый сверх традиционного кофья-де-папос испанских женщин.



348

348. *Пантоха де ла Крус.*
Мария Австрийская. XVI в.
Мадрид, Прадо

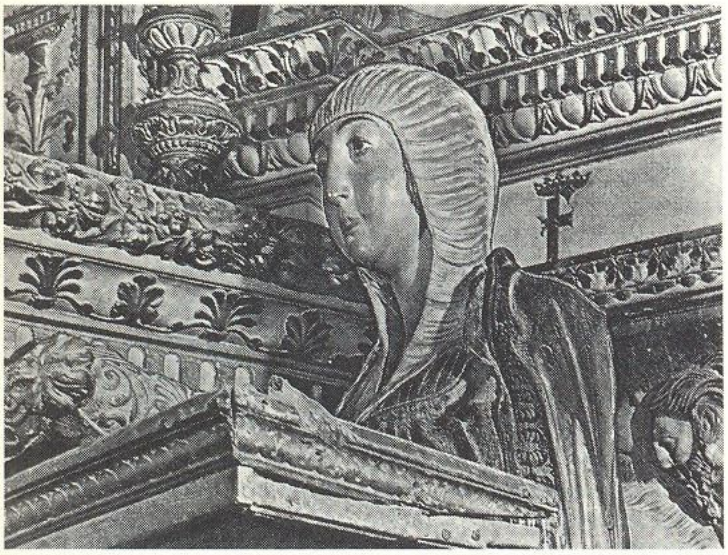
Декоративные косынки из прозрачной ткани, появившиеся еще в середине столетия, превращаются в придворном костюме 80—90-х годов в своеобразный конструктивно-декоративный элемент, подчеркивающий соотношение остроугольных форм лифа и юбки. На лифе темного бархатного вестидо Марии Австрийской светлая косынка какой-то необычной фактуры. Вероятнее всего, эта отделка сделана из тонкого проволочного каркаса, переплетенного прозрачными узкими лентами. Эта новая и неожиданная фактура, обладающая пространственной глубиной, особенно выделяется на фоне однообразного и поглощающего свет черного бархата и тонко сочетается с длинным ожерельем из двух ниток крупного жемчуга. Косынка полностью покрывает плечи и зрительно расширяет их. Ее острый угол внизу лифа повторяется на некотором расстоянии поясом из золотых розеток с драгоценными камнями и соединен внизу крупным ювелирным украшением. Золотые пунтасы, перевитые жемчугом, украшают рукава и фальшивую застежку переда юбки вестидо. Небольшая горгера создает пространственную воздушную среду вокруг красивого лица молодой женщины и заканчивает стройную композицию этого костюма, созданную на контрастах цвета и фактур.



349

349. *Низвестный художник (Льяно?)*
Инфанта Изабелла-Клара-Эухения.
XVI в.
Версаль

Любимая дочь Филиппа II красавица Изабелла-Клара-Эухения, которой этот жестокий маньяк писал нежные письма, полные заботы и ласки, после нескольких неудачных матримониально-династических попыток была выдана отцом замуж за ее же двоюродного брата — эрц-герцога Альбрехта Австрийского. В приданое инфанте Эухении была дана часть Нидерландов, еще принадлежавшая Испании. По брачному договору, управлять этой страной супруги должны были совместно. Ко времени выхода замуж инфанте было уже 33 года. Она единственная из потомства Филиппа II обладала умом, твердым характером и некоторыми деловыми способностями. Портрет, написанный художником Ф. Льяно, относится, по-видимому, к периоду, предшествующему замужеству инфанты, так как свадьба состоялась в 1699 году уже после смерти Филиппа II. Костюм инфанты типичен для середины 90-х годов: большая горгера в два ряда с довольно широкой полосой кружев, пышные плоеные манжеты, конусообразная прическа, законченная вверху диадемой тонкой ювелирной работы, но новой формы, с драгоценными камнями и вставленными в нее небольшими перьями. Характерным является и отсутствие пунтасов на юбке вестидо, которое сочетается с распашной ропой из той же ткани и с такой же вышивкой. Широкие короткие рукава ропы имеют такой глубокий поперечный разрез, что на правом из них не просматривается его откидная декоративная часть. Возможно, что отсутствие этой доли рукава возникло из-за каких-то старых работ по обновлению портрета. Асимметричность в строгом, утвержденном придворным этикетом костюме едва ли могла существовать. Изменилось и традиционное расположение в костюме украшений и их количество. Все это является признаком постепенного процесса возникновения новых форм костюма.



350

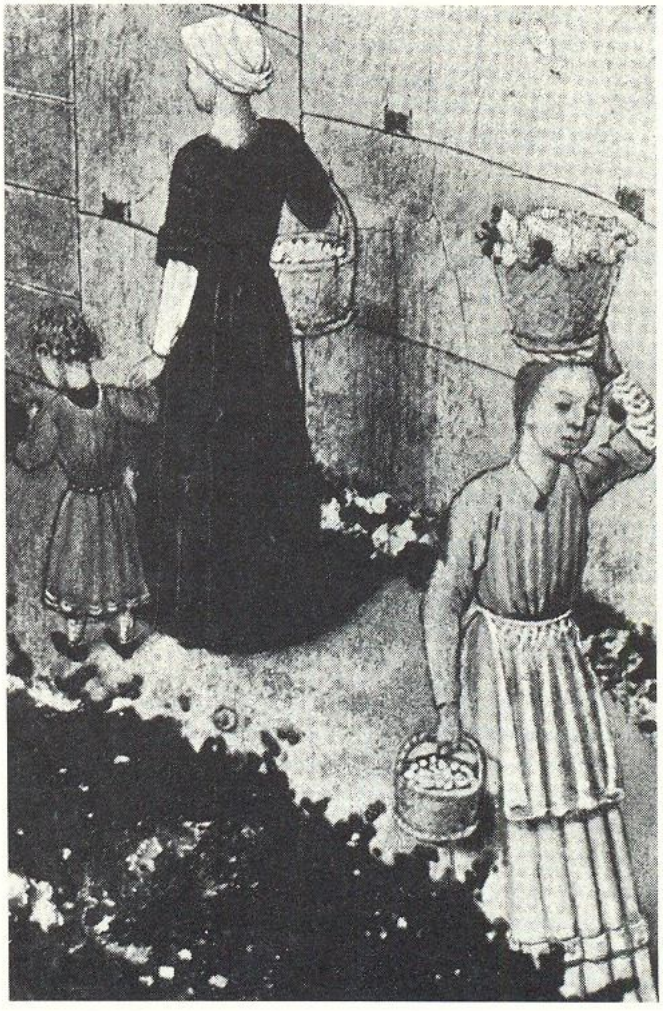
350. *Надгробие короля Фернандо и королевы Изабеллы.*
Фрагмент. 1510
Гренада, Королевская капелла в соборе

Национальный испанский женский головной убор — кофья-де-папос.

351. *Бернат Марторель, Мастер св. Георгия. Алтарный образ «Беседы Христа с самаритянкой».*
Фрагмент. XV в.
Каталония, Музей искусств

Если костюм женщин богатых кругов Испании состоял из трех одновременно надетых одежд, то бедные довольствовались двумя — рубашкой и котой. В таком костюме отсутствовали какие-либо прокладки, он был предельно прост и мало изменялся на протяжении нескольких десятков лет. На фрагменте ретабло «Преображение» изображены две женщины. Одна из них — в светлой одежде — служанка: (сверх коты у нее надет фартук), другая — небогатая горожанка. Покрой их одежды одинаковый. Свободный лиф коты заложен спереди мелкими складками, рукава типа современного реглана суживаются книзу и имеют застежку по локтевому шву. Это дает возможность засучить рукава коты, когда это необходимо. Широкая юбка заложена ровными глубокими складками и украшена одной поперечной. Левые рукава у обеих женщин завернуты до локтя. Голова горожанки, как замужней женщины, покрыта платком, задрапированным подобно тюрбану. Служанка-девушка имела право выходить на улицу с открытой головой. Очень интересен костюм ребенка. По старинному обычаю, мальчиков до пяти-шести лет одевали, как девочек,— в довольно длинные платьица. В такой же одежде, из-под ворота которой видна темная рубашка, изображен и ребенок горожанки. Вышитые поясок и подол украшают этот детский костюм.

351





352

352. *Христофор Вейдиц.*
Уличная одежда морисской женщины из Гренады.
Рисунок. 1529

При выходе на улицу мориски закутывались в покрывало, окаймленное бахромой.

353. *Христофор Вейдиц.*
Зажиточная баскская женщина.
Рисунок. 1529

Как и в мужском костюме, в костюме женщин-баскинек сохранилось много элементов от средневековья. Это хорошо видно в одежде зажиточных женщин: высокий головной убор, надетый сверх задрапированного вокруг лица белого платка; верхняя одежда имеет широкие внизу рукава, так часто встречавшиеся в женском костюме эпохи средневековья, но небольшой белый фартук — деталь XVI века.

354. *Христофор Вейдиц.*
Крестьянка.
Рисунок. 1529

Наблюдательный глаз Вейдица обнаружил, что заботливое отношение к своей одежде и к своему здоровью заставило испанских женщин (крестьянок) изобрести специальные детали одежды, предохраняющие их от мякины во время очищения зерна. В таком костюме Вейдиц и изобразил крестьянку за работой. Чепец из холста плотно облегает лоб и щеки, под ним — специальная повязка, закрывающая рот. Короткая накидка с высоким воротом предохраняет шею и грудь. Свободные рукава верхней одежды плотно облегают запястья, что препятствовало проникновению колкой и въедливой мякины. Чапинес на ногах крестьянки свидетельствуют о том, что они были распространены и среди крестьян. В условиях их жизни чапинес могли быть хорошей защитой мягкой обуви, в которой обычно ходили дома, от грязи двора и грунтовых дорог.



353



354

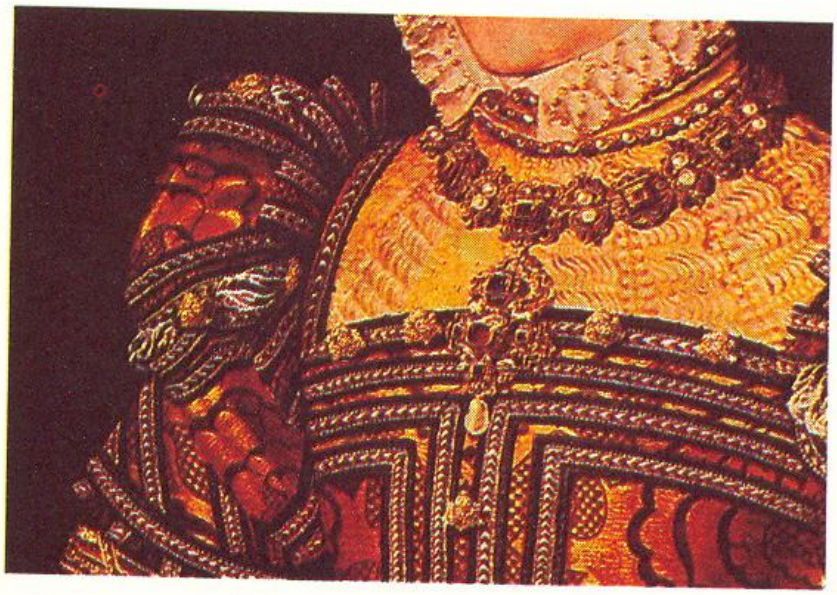
Как у всех женщин-мусульманок, обязательной частью костюма испанских морисков были штаны. По Вейдицу, штаны эти имели весьма своеобразную форму. Узкие внизу, они постепенно расширялись и были заложены поперечными рельефными складками, укрепленными, по-видимому, соответственно простежкой. Сверх свободного широкого платья, едва закрывавшего колени, надевалась широкая верхняя одежда с откидными фальшивыми рукавами и широкими проймами. Спереди, посередине у нее была застежка до низа. Костюм женщин-морисков не походил на испанский также и сочетанием ярких цветов и цветовой асимметричностью. Так, правую и левую половины верхней одежды делали разных цветов. Ткани в белую и красную полоски (для головных уборов) сочетали с трехцветной материей — зеленой, белой и синей. Головной убор девушек состоял из куска полосатой ткани, покрывавшей голову и спускавшейся до плеч. На голове ткань закладывали складками, сверху укрепляли повязкой, на которую от виска (через затылок) до виска наматывали пеструю (полосатую) ткань, создавая таким образом некоторое подобие венка. Ничем не скрепленная ткань главной части убора из-под этого венка падала свободно, и чередование цветных и белых полос на ней создавало определенный цветовой эффект.



355. *Христофор Вейдиц.*
Морисская женщина в домашней одежде.
Рисунок. 1529

Зарисовки Вейдица костюмов женщин относятся к тому времени, когда мориски выкупили за большие деньги у Карла V право носить свою национальную одежду. Этим правом они пользовались до 1566 года, когда Филипп II, создав комиссию по делам морисков, через нее издал запрещение не только носить морискам их национальную одежду и соблюдать свои обычаи, но и говорить на их родном мавританском языке. С этого начались жесточайшие гонения, которые закончились первым массовым изгнанием морисков с территории Испании по «милостивому эдикту короля» в 1609 году.

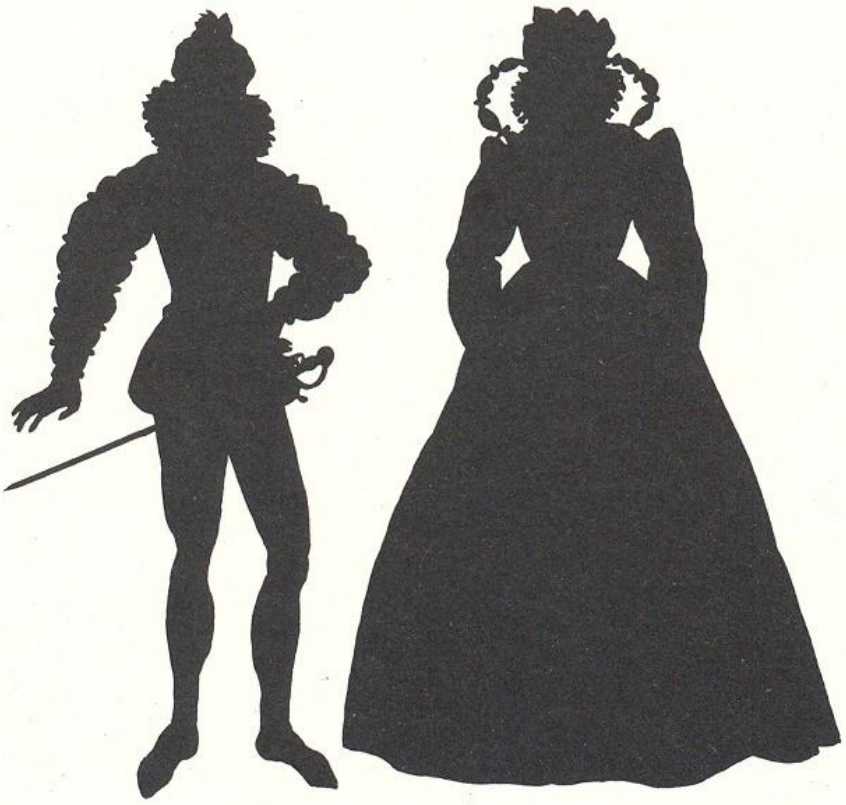
355



356. *Неизвестный художник.*
Портрет дамы.
Фрагмент. 2-я половина XVI в.
Богемия, замок Нелагозевес

Драгоценные украшения.

ФРАНЦУЗСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ





Походы французских королей в Италию принесли Франции несравненно больше, чем возможные территориальные завоевания — знакомство с итальянской культурой. И в первую четверть XVI века увлечение всем итальянским сказывается на многих сторонах жизни французского дворянства, особенно на костюме.

Несмотря на то, что промышленность Франции в начале XVI века развивалась интенсивно и производство дорогих шелковых тканей, умение окрашивать их в яркие, сочные тона было освоено французами, все, имеющие денежные средства, стремились носить одежду из итальянских материй. Однако нельзя утверждать, что французы довольствовались рабским копированием итальянских образцов. Среди европейцев французы отличались особенным умением интерпретировать чужую идею так, что в результате возникало новое художественное решение костюма, в котором сказывались национальные черты. Это качество, являясь признаком художественной зрелости и специфической одаренности французского народа, получило дальнейшее развитие в последующие столетия, вплоть до наших дней.

357. *Жан Бурдишон. Столяр и прядильщица. Конец XV — начало XVI в. Миниатюра из книги «Четыре сословия общества». Париж, библиотека Школы изящных искусств*

Мирная жизнь, частота и опрятность в мастерской, строгий порядок в размещении инструментов — идеальный вариант трудовой обстановки ремесленника, хорошо знающего свое место в системе сословного общества. Работать должен не только глава семьи, но и его помощница жена: кроме забот о хозяйстве на ней лежит еще обязанность заниматься рукоделием. Идеальной обстановке соответствует и костюм. Его отличительная черта — опрятность. Так было

Мужской костюм. В начале века еще бытовали простые формы мужского костюма, сложившиеся в конце XV столетия. Но в 20-х годах образуется живописный стиль крупных объемов, как бы вылепленных из тяжелых тканей, с характерным разнообразием складок и фактур, отличавший одежду Возрождения (первой половины XVI века).

В XVI веке сохраняются названия многих частей одежды, бытовавшие

в предыдущем столетии, но изменяется их назначение в общем ансамбле костюма. Так, пурпуэн превращается в верхнюю одежду. В 20—30-х годах его еще делают без рукавов (рукава из другой ткани пришивали к дублету), а в 40—50-х, особенно в 60-х, все чаще встречаются пурпуэны с рукавами из одной материи. В 10—30-х годах французский пурпуэн делают по итальянскому образцу с глубоким вырезом, из-под которого виден ворот рубашки из тонкого полотна, законченный узким рюшем (ил. 360, 361).

Характерной особенностью костюма 10—40-х годов является украшение его поверхности узкими разрезами. Эти разрезы на пурпуэне скрепляют небольшими розетками с драгоценными камнями. Таким образом, создается новая живописная фактура костюма, позволявшая составлять всевозможные красочные сочетания. Впервые этот прием возник в Германии, откуда был заимствован Францией и другими странами.

В костюме феодала XVI века еще сохраняется связь с военным одеянием. Так, от рыцарских доспехов заимствуют длинную, заложенную крупными складками съемную баску для пурпуэна, подобную юбке до колен. Съемная баска давала возможность разнообразить цветовые сочетания костюма. В особо торжественных случаях сверх пурпуэна надевали широкую, свободную, но не длинную одежду без рукавов, называвшуюся «сэ» (ил. 360), или с рукавами «шамарр» (ил. 359). Длинные шоссы из сукна теперь заменяют двумя видами одежды — «о-де-шосс», то есть верхними шоссами, очень скоро превратившимися в широкие короткие штаны, собранные внизу на шнур, и «ба-де-шосс» — то



и в действительной жизни,— неопрятный вид хозяина мастерской, сор и грязь в помещении могли лишить его хороших, выгодных заказчиков, от которых зависело благосостояние его семьи.

Все это учитывал художник, создавший иллюстрации-миниатюры к манускрипту Ж. Бурдишона «Четыре сословия общества» (Los guatre états di la societe), утверждающему незыблемость существующего в его время общества, права и обязанности каждого из сословий в общей системе государства.

Рабочий костюм столяра состоит из светло-коричневой шерстяной «весты» — довольно узкой куртки с узкими длинными





рукавами, не сшитыми, а скрепленными по локтевому шву в нескольких местах. В образовавшиеся разрезы небольшими буфами выпущена белая рубашка. Обычно такая веста имела застежку на спине. Сверх весты надета голубая блуза — «колоб», но с застежкой спереди. Эту одежду, предохраняющую весту и шоссы, делали из крашеного холста или плотной хлопчатобумажной материи — ею торговали восточные купцы или местные перекупщики. Плотный холщовый фартук повязан по талии. Голова столяра покрыта фетровой или суконной шапкой, сшитой из нескольких клиньев.

Смиренно склонив голову набок, молодая женщина прядет шерсть, «шесток» (палка с привязанной к ней куделью) заткнут под фартук, и это дает возможность прясть даже во время ходьбы. Ее простое светло-коричневое платье с узким лифом и такими же длинными рукавами ничем не украшено. Исключение составляет лишь светло-красная на длинном шнуре сумочка, вышитая крупными бусами и подвязанная к поясу. К этому же поясу привязаны и ключи. Серые манжеты защищают внизу рукава от загрязнения. Черный шаперон из плотной ткани покрывает голову молодой женщины.

есть длинные чулки. Иногда создавали комбинацию из трех предметов: о-де-шосс, покрывающие бедра, из-под них — узкие штаны до колен баде-шосс и чулки немного выше колен (ил. 360). Такое деление особенно часто встречалось тогда, когда появились трикотажные чулки, то есть во второй половине XVI века. Сначала чулки привозили из Англии, а затем, начиная с 1589 года, их стали производить и во Франции.

Несмотря на враждебные отношения между Испанией и Францией на протяжении нескольких десятилетий (1521—1559 годы) французы не избежали влияния испанских мод. Принято считать, что испанское влияние сказалось в исчезновении декольте в мужском костюме, в появлении высокого стоячего воротника (ил. 368) в круглых подбитых ватой или конским волосом о-де-шосс и каркасе в пурпуэне. Однако в Испании не носили таких раздутых о-де-шосс и каркас французского пурпуэна имел несравненно более вычурную форму в 80-х годах.

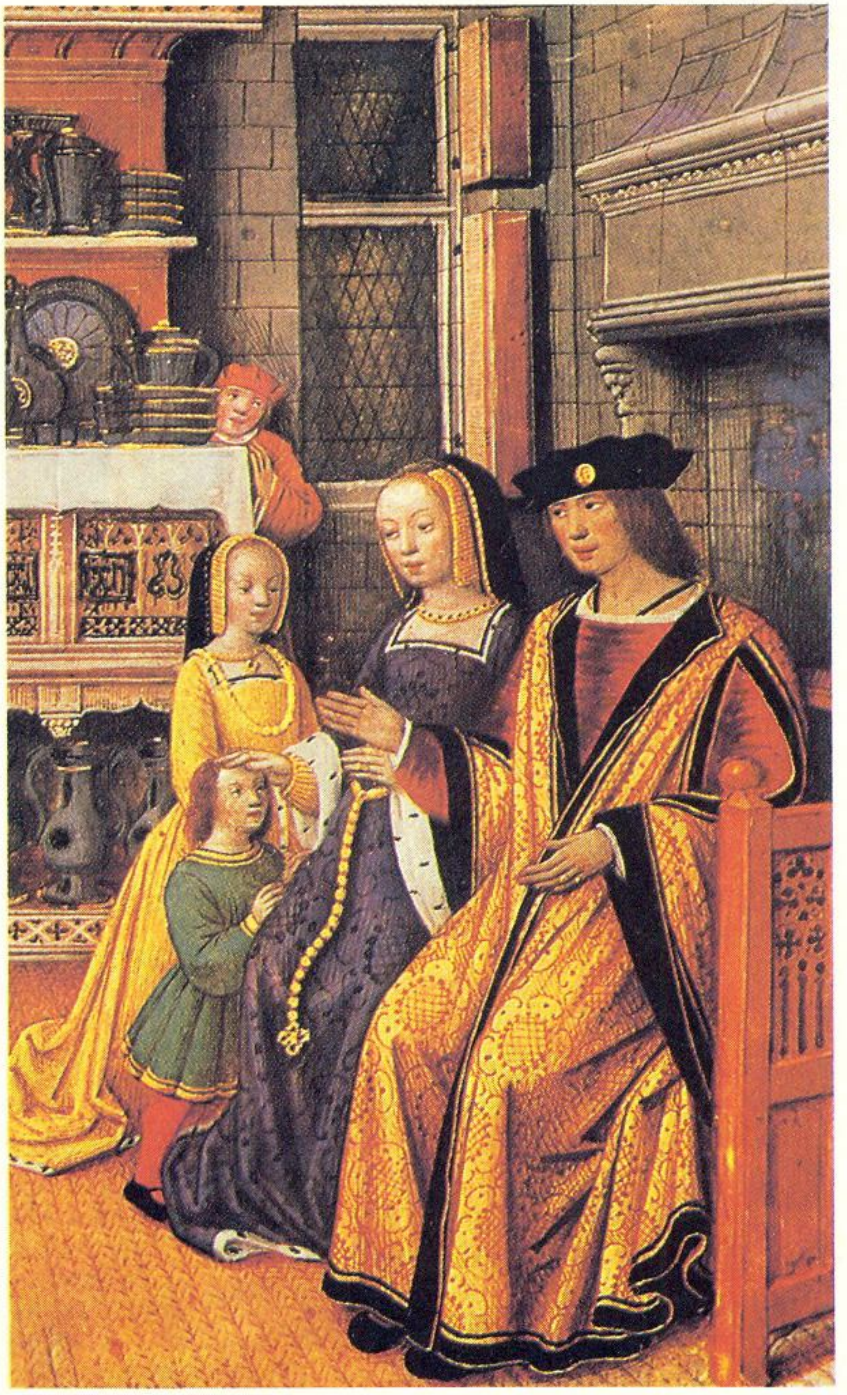
Начиная с 40-х годов заметно уменьшается общий объем мужского костюма. Облегающий фигуру пурпуэн со стоячим высоким воротником, по краю которого выпускали узкий рюш, и не слишком короткой баской сочетается с короткими, покрытыми вышитыми полосами о-де-шосс (ил. 366). Шамарр делают с небольшими рукавами шарообразной формы и украшают их продольными разрезами (рис. 365). Небольшой барет, отделанный страусовым пером и пряжкой, имеет маленькие отогнутые поля.

Наконец, в 50-х годах появляется короткий плащ с отложным воротником или совсем без воротника. Длинную одежду, которая в начале



358. *Жан Бурдишон.*
Аристократы.
Конец XV — начало XVI в. Миниатюра из книги «Четыре сословия общества».
Париж, библиотека Школы изящных искусств

Если труд является основой существования ремесленника и его семьи, то дворянство, присвоив себе право владеть землей, узаконило его. Представительство в значительной мере сменило военные обязанности прежних времен. На этой иллюстрации мы видим «представительство» некоего идеального аристократического семейства в реальной обстановке его жилища конца XV — начала XVI века. Глава семьи, его жена и дети одеты в парадные костюмы начала XVI века. Сверх пурпуэна с открытым воротом на аристократе длинная широкая одежда — «кабан» из светлой тяжелой шелковой ткани с длинными и очень широкими внизу рукавами с вертикальным разрезом по переднему шву. Отвороты полочек, рукавов, их разрезы и низ кабана обшиты темной тканью и узкой темной полоской на некотором расстоянии. В покрое кабана сказывается восточноитальянское влияние (турецкий кафтан — венецианская догалине). Барет с отогнутыми полями украшен небольшим круглым фермелем.



358

Одинаковые по покрою и форме, но разные по цвету костюмы матери и дочери отличаются также отделкой. Широкие внизу рукава платья («сюркотт») * у матери отделаны горностаем, этим же мехом оторочен и низ ее платья. Костюм дочери украшен вышивкой. Головной убор состоит из белого чепчика, окаймленного полоской гофрированной ткани и черного небольшого покрывала, скроенного из трех частей для того, чтобы оно облегало затылок. Эту часть головного убора (темплет) делали из сукна, толстого шелка и бархата черного цвета. Передний край его, прилегающий к гофрированной полоске, отделывали вышивкой с ювелирными розетками или обшивали жемчугом. К поясу платья матери спереди подвешены четки. Мальчик, по обычаю того времени, одет в платье с узким лифом и широкой юбкой. Ворот и низ его платья отделаны полосками светлой ткани.

* Название «сюрко» в XVI веке превратилось в «сюркотт».

века была и торжественным одеянием королей, носят только пожилые горожане. Она также выполняет функции формы у должностных лиц (ил. 378—380) или траурного одеяния (ил. 363). Широкий свободный «казак» продолжают носить как верхнюю одежду для улицы.

В это время правительство издает ряд эдиктов против роскоши, ограничивающих не только стоимость костюмов, но даже цвет одежды. Так, например, право носить костюм ярко-красного цвета (крамуази) имели только принцы и принцессы крови. Придворным дамам разрешалось делать одежду из бархата всех цветов, кроме крамуази. И гамма цветов одежды Франции постепенно меркнет, как бы в предчувствии траура Варфоломеевской ночи (1572 год).

60-е годы — время усиления внутренних распрей во Франции, принявших форму религиозной борьбы, перешедшей в религиозные войны (1562—1588 годы). Разделение французов на два враждующих лагеря сказалось на многих сторонах жизни, и в частности на костюме. Возникло и внешнее противопоставление между католиками и гугенотами. Пышный двор, созданный Франциском I, продолжал поддерживаться и его преемниками. Драгоценные камни, привозимые испанцами из Америки, попадали и во Францию. Страсть украшать свою одежду, голову, руки великолепными произведениями не только итальянских или испанских ювелиров, но и французских, была свойственна французским феодалам не меньше, чем всем другим. Образ жизни двора поощрял все это и даже провинциальные дворяне — католики стремились подражать придворным. На фоне подлин-



359

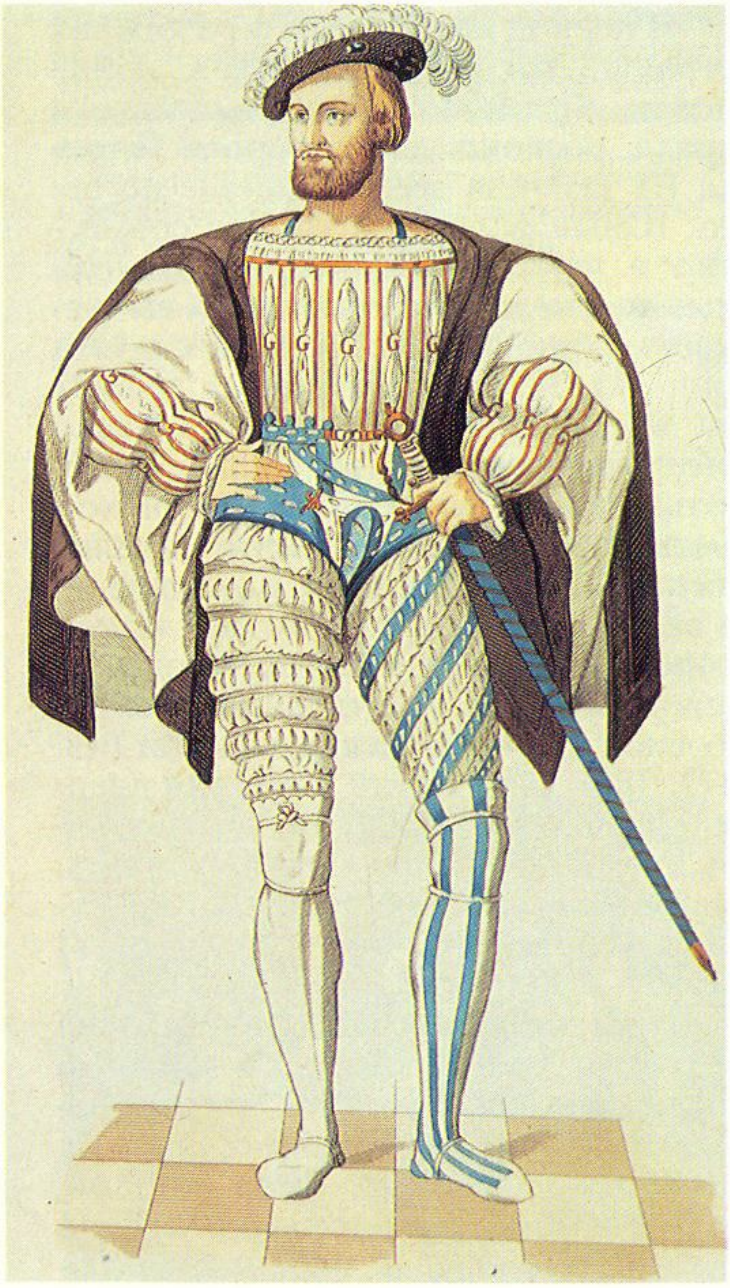
359. *Неизвестный художник.*
Портрет Колиньи, кардинала де Шатильон.
1517—1571.
Шантильи, Музей замка

Портрет старшего из трех братьев Колиньи — сторонников кальвинизма — написан, вероятно, еще до начала гражданских (религиозных) войн во Франции, разразившихся после смерти Генриха III. Оде-де-Колиньи (Odet de Coligny) был кардиналом, но на портрете только лишь форма головного убора указывает на его духовный сан. Перéд пурпуэна состоит из двух частей, как бы объединяющих итальянский и испанский варианты. Белая рубашка заменена кокеткой из плотной ткани с небольшими косыми разрезами и высоким воротником с нешироким белым рюшем. Основные части пурпуэна сделаны из парчи с крупным цветным рисунком. Верхняя одежда кардинала — широкий объемный шамарр из атласа на подкладке из меха рыси или знаменитых пиринейских, давно уже истребленных коз. Из этого же меха сделаны и широкие отвороты полочек шамарра, переходящие на спинке в большой прямоугольный воротник.

360. *Неизвестный художник.*
Портрет Генриха де Гиз.
Гравюра. 1526

Асимметрия цвета и декора сравнительно часто встречалась во французском аристократическом костюме первой половины XVI века и появилась, как и многочисленные разрезы на тканях, по-видимому, под влиянием костюма немецких наемных войск, призванных Франциском I для укрепления и пополнения своей армии. В таком пестром и замысловатом костюме изображен герцог де Гиз. Короткий, с открытым воротом пурпуэн покрыт вертикальными разрезами и едва прикрывает бедра. Правая часть о-де-шоссов имеет многочисленные небольшие разрезы, расположенные рядами, и чтобы сделать из них буфы, подкладывают под них ткань и нашивают рядами узкие ленты, создавая небольшие напуски. Левая же часть покрыта разрезами по спирали, между рядами которой пришиты более широкие цветные ленты. Эти же ленты нашиты вертикально на шосс (чулок) левой ноги. Только лишь сэ из темной ткани на светлой подкладке несколько смягчает впечатление от сумятицы разрезов и асимметрии цвета в костюме кичливого щеголя.

360



ной или поддельной роскоши костюм гугенотов, последователей швейцарского реформатора католической церкви Кальвина, казался простым и скромным. Гугеноты избегали носить одежду ярких цветов, довольствовались скромной отделкой (ил. 369). Испанский плоеный воротник для гугенотов был «дьявольским» изобретением. Костюмы рядовых участников этого массового движения, среди которых было много буржуазии, ремесленников и крестьян, отличались большой скромностью (ил. 371).

В период наибольшего разорения страны, когда гражданская война довела Францию до экономического краха, роскошь двора короля Генриха III затмила все, созданное до него. Юные фавориты короля совместно с ним изобретают всевозможные костюмы, отличающиеся вычурностью пропорций, форм и силуэта (ил. 375, 382). Лиф пурпуэна делают на жесткой прокладке и так низко опускают передний выпуклый изгиб, что его называют «панс» (брюхо). Баску превращают в узкую отделку нижнего края пурпуэна, о-де-шосс — в валик на бедрах. Известная мания короля рядиться в женскую одежду приводит к тому, что ба-де-шосс получают форму женских калесон (ил. 373, 382). Маленький короткий плащ и шляпа — женский ток — дополняли этот костюм, отнявший у мужчин здоровый мужественный вид, присущий человеку 20—30-х годов XVI века.

В период царствования Генриха III гамма цветов мужского костюма была не только светлой, но отличалась нежными сочетаниями светлых полутонов. Как уже было сказано, бареты были заменены дамскими шляпами. Только в провинции про-



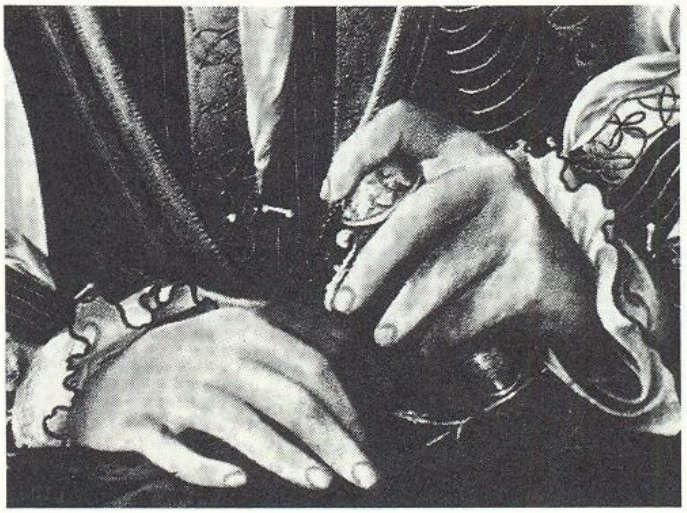
361

361. *Франсуа Клуэ. Франциск I. 1525. Париж, Лувр*

Последователь своих предшественников, Франциск I проводил политику укрепления королевской власти и захвата выгодных для Франции европейских земель. И если первую задачу ему удалось осуществить, то вторая столкнула его с могущественным соперником — Испанией. Два королевства притязали на мировое господство (в пределах Западной Европы) и два короля — Карл V и Франциск I — сделались ожесточенными соперниками. Борьба проходила с переменным успехом, но при решающей битве при Павии (1525 год) из-за тактической ошибки французов Франциск I, которого современники называли «колоссом», «гигантом», дважды раненный, был взят в плен испанцами. В течение года он был пленником Карла V. Привыкший жить беззаботно, Франциск тяжело переживал одиночество плена и «выкупил» у Карла V свободу дорогой ценой — обещанием жениться на сестре Карла V Элеоноре Португальской и прислать в качестве заложников двух своих малолетних сыновей.

Близко узнать Италию — Франция претендовала на владение ее северными землями — и остаться равнодушным к ее искусству, культуре, быту, пышным празднествам было невозможно для человека, который хорошо понимал, что значит для укрепления власти короля роскошный двор. И Франциск I окружает себя итальянскими мастерами, художниками разных специальностей, музыкантами. Особое внимание он уделяет своему костюму, костюмам своей личной охраны, придворного штата и пр. Но влияние Италии хотя и было значительным, однако французы перерабатывают его и создают свое образное решение человека XVI века.

На портрете Клуэ Франциск одет в парадный костюм, пышный по своим формам, но благородно-сдержанный по сочетанию цветов, и контрастный по сочетанию фактур. Пурпуэн с открытым воротом — по итальянскому образцу — обнажает его широкую грудь и мощную шею. Рубашка не видна из-под ворота пурпуэна, только лишь узкая белая рюшка с тонким темным краем заканчивает ткань пурпуэна, состоящую из широких белых атласных, затканных золотым рисунком полос и группы узких черных бархатных полосок, разделенных между собой еле заметными светлыми просветами. Спереди пурпуэн застегнут в трех местах на парные (черный с золотым кончиком и золотой с белым) круглые небольшие брусочки. Такие же застежки скрепляли разрезы рукавов пурпуэна. Вокруг кистей рук выпущены рюши с темной обшивкой. Сверх пурпуэна надет черный в узкую золотую полоску бархатный «сэ» — своеобразное короткое манто на белой атласной подкладке. Его боковые стороны отгибались, закидывались на плечи, а внизу скреплялись, что создававло подобие широких рукавов. На свободно и произвольно прикрепленной на плечах ткани возникала богатая игра светотени. Отражая и поглощая свет в разнообразных изломах, складках, вмятинах, эти отблески, эти переливы света излучали трепетное сияние вокруг особы короля. Лицевая сторона сэ по низу и на спинке отделана полосой черного бархата с вышивкой золотом. Эти полосы отогнуты на плечах на атласную подкладку и, пересекаясь с продольной полосой вышивки на спинке, создают впечатление широкого отложного воротника, зрительно сильно расширяющего плечи и без того массивной фигуры Франциска I. Золотая цепь с драгоценными камнями и подвешенной к ней античной камеей украшают широкую грудь короля. Черный бархатный итальянский беретто отделан белым страусовым пером. По отогнутым полям проложены жемчужины и небольшие золотые жгутики.



должали носить бареты и сочетали в костюме старые и новые формы (ил. 376).

По примеру короля молодые мужчины носили серьги (главным образом одну серьгу). Уже в 40-х годах широконосую обувь, называвшуюся во Франции «медвежья лапа», сменили легкие туфли, украшенные разрезами. Парадную обувь в дворянских кругах делали из бархата и шелка. Сапоги в XVI веке еще не имели жесткой подошвы и каблуков.

Сложившийся новый тип мужского костюма исторически стал основой и народного костюма — первоначально городского (ил. 387), а затем и крестьянского (ил. 388). В конце же XVI века крестьянский костюм еще состоял из шоссов с откидным передом и брагеттом, короткой куртки, балахона и войлочной шляпы (ил. 386).

Появление огнестрельного оружия привело к изменению состава войск. Мушкетеры становятся одной из главных частей войсковых соединений. Отсутствие единой военной формы создавало пестроту в наряде военных. Однако именно костюм мушкетеров в XVI веке имел, по понятиям того времени, ярко выраженный военный характер (ил. 391).

Женский костюм. Спокойные линии женского французского костюма конца XV века возникли как реакция на чрезмерную вычурность готического стиля одежды, существовавшего на протяжении почти шестидесяти лет. Этот тип костюма сохранился и в первом десятилетии XVI века (ил. 394, 395). Но по мере распространения итальянского влияния французский женский аристократический парадный костюм становится более объемным. Это проявля-



362

362. *Тициан.*
Франциск I. 1538.
Париж, Лувр

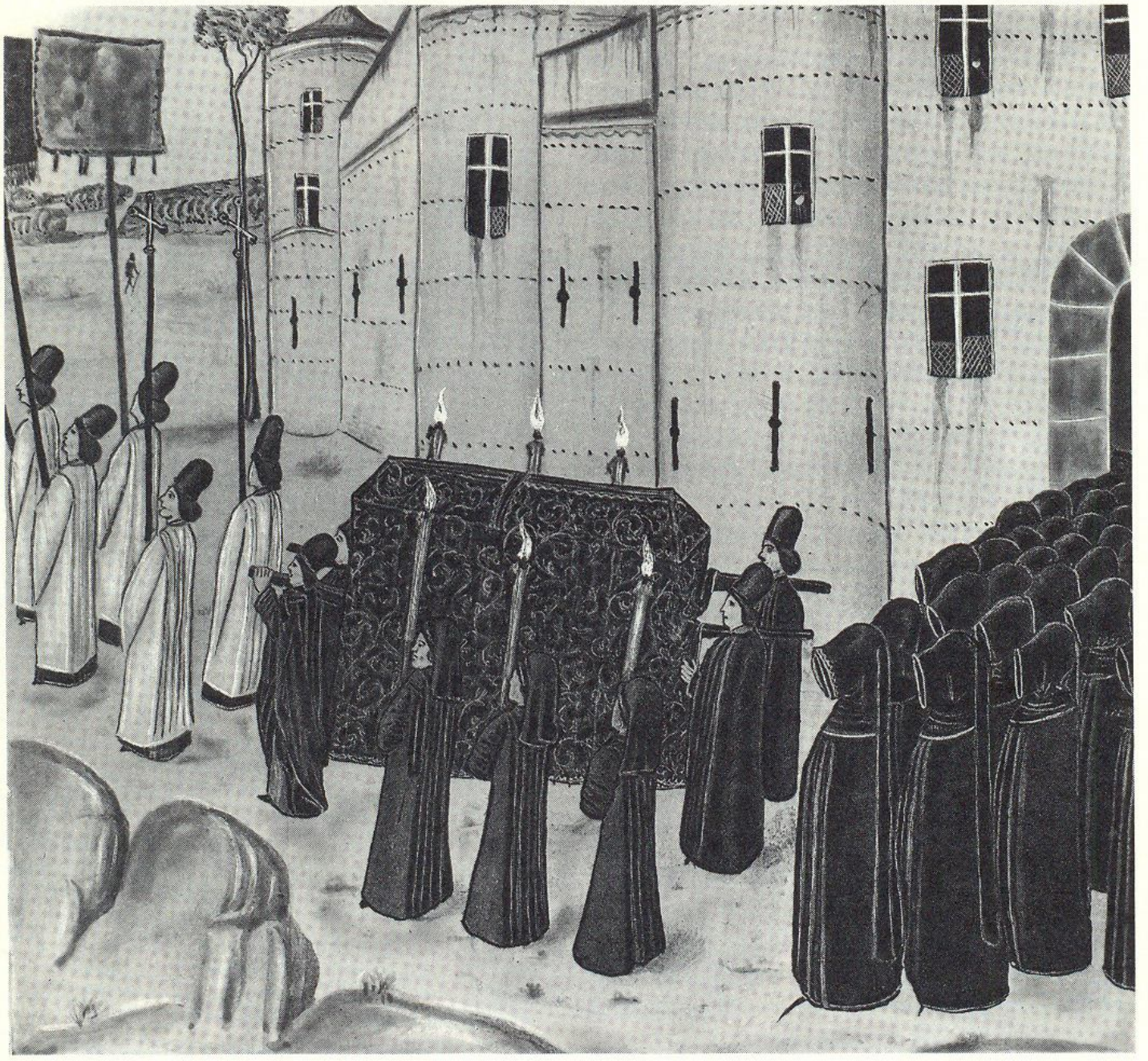
Простой, лишенный вышивки и какой-либо отделки светло-малиновый атласный пурпуэн Франциска I украшен лишь разрезами, через которые видна белая шелковая подкладка. Разрезы по немецкому образцу на рукавах образуют крупные, но не пышные буфы, в то время как на лифе пурпуэна — узкие и длинные — они создают спокойный ритм чередования малиновых полос атласа, разбивая однообразие его поверхности. Темное и тяжелое сэ с большим отложным воротником оставляет на костюме короля только три цветных пятна (грудь пурпуэна и рукава от локтя). Это придает костюму человека зрелого возраста своеобразную строгость. Припомним, что только тринадцать — пятнадцать лет тому назад Франциск I поражал современников роскошью и великолепием своих нарядов. Камея на тонкой цепочке и в простой оправе также свидетельствует об изменении вкусов Франциска I.

363. *Неизвестный художник.*
Погребальный кортеж французского короля в аббатство Сен-Дени.

Миниатюра.
Париж, Национальная библиотека

По установившемуся еще в эпоху средневековья обычаю, французских королей хоронили в аббатстве Сен-Дени. Гроб накрывали длинным черным бархатным покровом, вышитым золотом, и несли на руках в окружении прислужников в черных одеждах с большими восковыми горящими свечами в руках. Это траурное шествие сопровождали придворные, вассалы в специальных похоронных черных одеждах — длинный закрытый плащ и капюшон с небольшой пелериной и длинным кэ (хвостом), край пелерины и отверстие для лица были обшиты узкой белой полосой.

363



ется в том, что рукава роб делают из двух больших полос ткани, которые отделывают мехом по вертикальному краю и внизу, соединяя их у плеча и запястья завязками из лент (ил. 398).

В 20-х годах при дворе Франциска I придворные дамы начинают увлекаться испанским изобретением — вердугос, которые во Франции стали называть «вертюгад» или «вертюгаль». Появление вердугос во Франции совпадает с началом войн Франциска против испанского короля Карла V.

Французские вертюгали имели правильную форму усеченного конуса и внизу были шире испанских. Их делали из плотной жесткой ткани, в которую вшивали металлические обручи, а сверху покрывали тафтой. Теперь женский костюм состоял из следующих частей: рубашки с длинными рукавами, чулок из ткани, вертюгаля, к которому был добавлен лиф на каркасе — «баскин», стягивающий грудь и талию; котт с рукавами, надеваемый сверх баскина и вертюгаля, и роб — платья с распашной спереди юбкой. Юбка котт была видна спереди между расходящимися треугольником полами платья (ил. 398), и на ней не допускалось ни единой складки. Такой костюм, с небольшими изменениями, сохранялся как парадное придворное одеянье вплоть до 70-х годов (ил. 403, 404).

Котт и роб всегда делали из тканей разных цветов и фактур. Особенно любимыми были сочетания гладкой ткани роб и узорчатой — на котт.

Испанские влияния в женском французском костюме, как и в мужском, сказались лишь в отдельных деталях. В 50-х годах перестают но-



364

364. *Неизвестный художник. Генрих II. XVI в.*
Шантильи, музей Конде

Десятилетним мальчиком будущий король Франции Генрих II — сын Франциска I — вернулся из испанского плена. Четыре года, проведенные в Испании, наложили отпечаток на его характер.

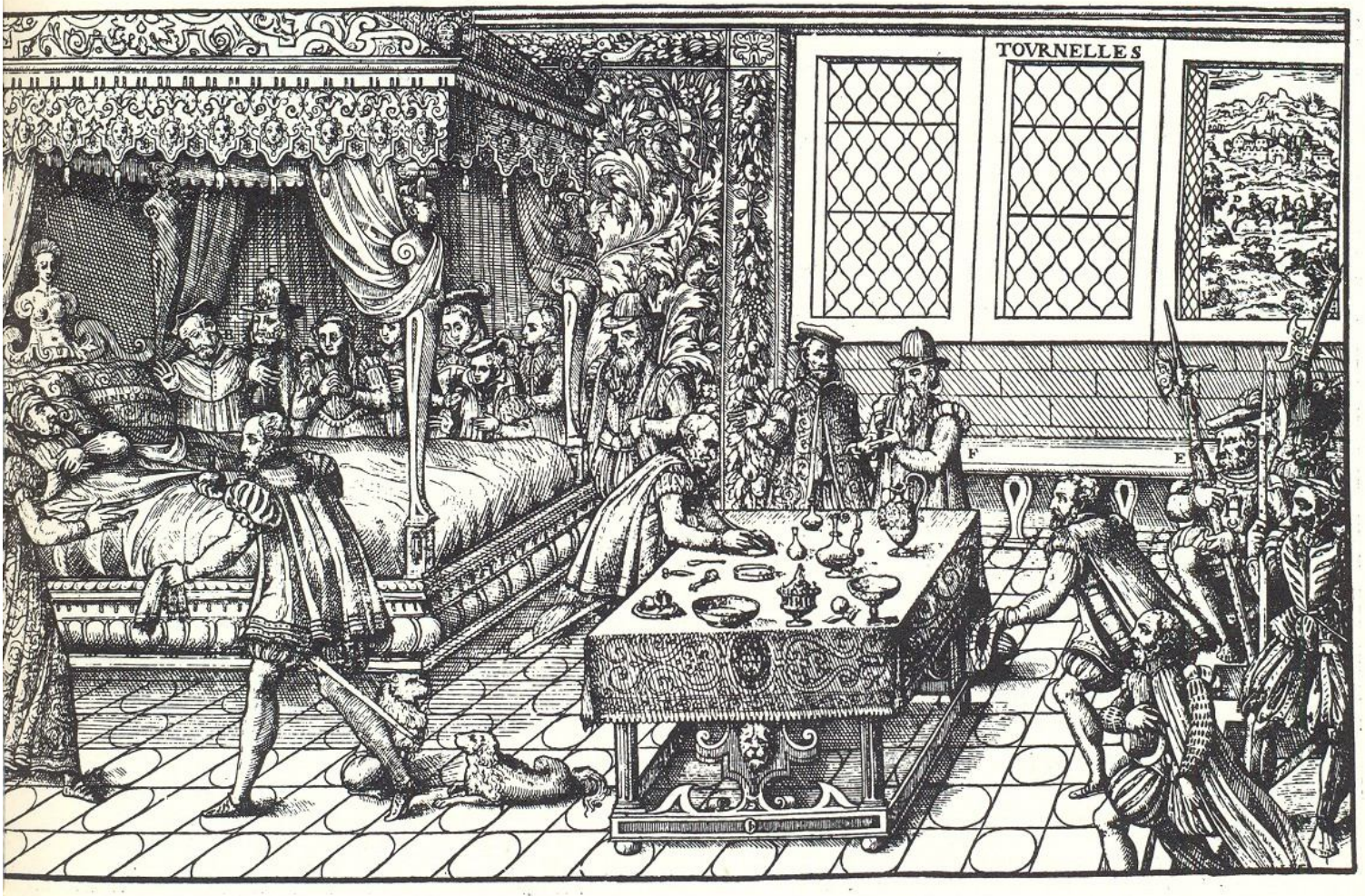
Печальное лицо Генриха II, робкий жест его левой руки, странная неуверенность позы — все характеризует молодого короля как человека меланхоличного и недовольного жизнью. Его белый костюм — пурпуэн и о-де-шосс сделаны из одной ткани — так легок и мягок по форме, что по-видимому его можно считать проявлением личного вкуса

короля. Среди известных нам мужских костюмов конца 40-х — начала 50-х годов он не имеет аналогов. Эти специфические особенности, характеризующие вкус и даже какие-то черты натуры короля, еще больше выделяются от контраста с черной бархатной, вышитой сложным золотым рисунком роб с откидными рукавами и вышитыми отворотами полочек, переходящими в большой прямоугольный воротник. По обычаю того времени, роб накинут на правое плечо, а левая рука продета в разрез откидного рукава. Небольшое ожерелье из золотых звеньев с драгоценными камнями и подвешенным к нему орденом Золотого Руна, украшает грудь Генриха II. Строгий черный бархатный французский барет украшен лишь одним белым страусовым пером.

365. *Тортерель и Периссен. Смерть Генриха II.*
Гравюра. 1559

Во второй половине 50-х годов появился новый покрой шамарра. Спинку, как это видно на данном рисунке, стали делать из двух частей: к небольшой кокетке пришивали основную часть в форме полукруга, иногда ее закладывали складками, создававшими глубокие фалды. Откидные рукава заменили короткими шарообразными с частыми продольными разрезами. В такие шамарры одеты несколько придворных на гравюре, запечатлевшей смертельно раненного Генриха II во время турнира на празднике по поводу матримониальных сговоров его двух дочерей.

365

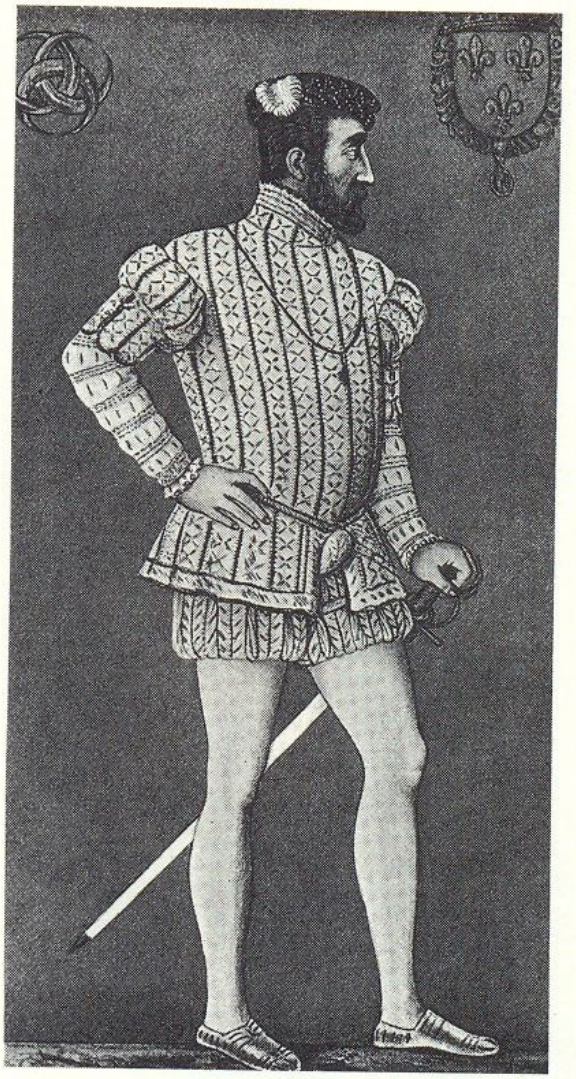


сить декольте, хотя у роб сохраняется вырез каре, который теперь закрывают тонкой тканью рубашки с высоким воротником-стойкой, законченным рюшем, а затем — вставкой из светлой ткани. Рукава делают более узкими, и, подобно пурпуэну, вверху они имеют пышный буф (ил. 405). Появляется и плоеный воротник «фреза», привезенный впервые Катариной Медичи, так же как и сердцевидный головной убор аттифэ (ил. 372), который она после смерти Генриха II неизменно носила с вдовьим черным костюмом почти тридцать лет.

Катарина Медичи познакомила француженок с калесонами, которые в Италии женщины носили (под платьем) для верховой езды. Женщины сидели на лошади боком, и их ноги упирались в подвесную скамейку. Калесоны делали из цветных дорогих тканей, вышивали шелками, золотом, серебром. Именно эти калесоны взял Генрих III за образец для мужчин.

Женский костюм 70-х годов имеет четкий графический силуэт и в течение этого времени сравнительно невелик в объеме. Цвета одежды преимущественно темные, хотя на портретах встречаются также лиловые, желтые, серые, белые. Сверх роб с нераспашной юбкой носят марлотт — французский вариант испанской ропы (ил. 401) и бэрн — марлотт без рукавов.

Женский костюм резко изменяется в 80-х годах. Нагромождение крупных объемов, непомерное увеличение всех деталей так искажают фигуру, что костюм можно воспринимать скорее как нелепое архитектурное сооружение, чем как женское платье. Извращенность моды двора Генриха III была прямо про-



366

366. *Неизвестный художник.*
Генрих II.
Шантильон, Музей замка

Художественный вкус, очевидно, присущий Генриху II, сказывается и в другом его белом костюме. Этот костюм обладает прекрасной четкостью форм, несложной, но изящной в своей простоте разработкой поверхности ткани — разрезы лепестками расположены косыми крестами и вертикально разделены узкими темными полосками вышивки. Уже в этом узоре заключен строгий ритм, придающий особую, редкую для того времени элегантность костюму. Интересна и форма коротких рукавов пурпуэна. Их «фонарики» как бы составлены из отдельных лепестков. Это впечатление усиливается еще тем, что они соединены с узкой, облегающей руку нижней частью, законченной фестонами. Чуть выше локтя и до кисти руки видны



367

другие рукава с редкими узкими вертикальными разрезами, разделенными рядами маленьких узких рюшек. Живописные эффекты, столь характерные для парадных одежд 20—30-х годов, здесь отсутствуют, но в этом костюме Генриха II нет также и жесткой футлярности, созданной испанцами и утверждавшей их понимание незыблемого аристократизма. Только лишь небольшая выпуклость переда пурпуэна — дань испанской моде, начавшей распространяться в Европе в середине XVI века. О-де-шосс хотя и сделаны по испанскому образцу, но не имеют каркаса, и значительная часть их покрыта баской пурпуэна. Белые шелковые трикотажные чулки плотно облегают стройные ноги короля. Отогнутые поля небольшого черного французского барета немного расшиты жемчугом и украшены белым страусовым пером. Обувь — атласные белые туфли без каблуков с декоративными разрезами.

367. *Неизвестный художник. Швейцарская стража короля Франциска I*

Акварель. 1530. Париж, Национальная библиотека

Форма швейцарской стражи короля — верхняя одежда «окетон» с темно-зеленым бархатным корсажем, на спинке которого вышита золотом саламандра под короной — символ неуязвимости и непобедимости, так как еще в эпоху средневековья сложилась легенда о том, что саламандра даже не сгорает в огне. Юбка окетона состоит из желтых, малиновых и светло-зеленых полос и отделана двумя рядами золотого галуна. В таком же сочетании цветов сделаны рукава окетона. Под окетоном — «гамбизон» (защитная куртка), подбитый волосом с узкими длинными рукавами серого цвета, они спускаются из-под широких, но коротких рукавов окетона. Шоссы и туфли белые, шляпа черная с большими страусовыми перьями.

порциональна царившим там нравам.

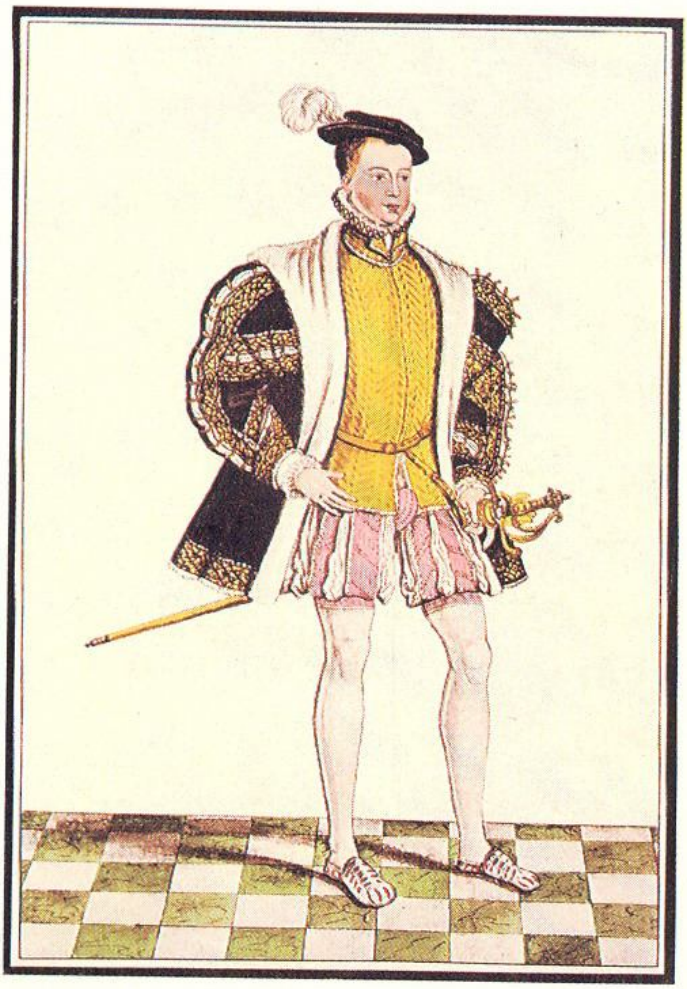
Изменение пропорций женского костюма 70—80-х годов повлекло за собой и изменение обуви. Вместо мягких закрытых туфель («эскарпэн») носят итальянскую обувь без задников, но на деревянной подошве — «пианель» — и венецианскую на высоких деревянных подставках — «патен венисьен», сильно увеличивающую рост.

Гамма цветов придворной женской одежды, как и мужской, в 70—80-х годах была светлой, часто встречались сочетания нежных пастельных тонов — слоновой кости с серо-голубым, молочно-лимонного с блекло-сиреневым, но особенно много носили светло-красных тонов. Эти излюбленные цвета иногда сочетали с серым.

В буржуазных же кругах, куда также проникали новинки придворной среды, одежду делали больше из тканей темных цветов или в контрастных сочетаниях, как, например, зеленого и красного, коричневого и зеленого (ил. 405, 406).

В период гражданской войны и разобщенности страны появляется много местных особенностей в костюмах различных районов Франции. Это создавало большое разнообразие внешнего облика французов 70—80-х годов. Однако, несмотря на различия в костюмах, этот внешний облик не выходил за пределы установившегося и характерного для второй половины XVI века типа, отразившего эстетические взгляды своего времени.

В конце 90-х годов и начале XVII века несколько удлиняется талия и шнип (острый угол) лифа, валик на бедрах (вертюгадэн) располагают наклонно и сверх юбки платья: та-



368

368. *Неизвестный художник. Франциск II. 1559.*
Париж, Национальная библиотека

Слабый болезненный юноша — первый наследник Генриха II Франциск II — одет в торжественный королевский костюм. Чтобы придать ему более здоровый вид, его одели в пурпуэн и шоссы светлых розоватых тонов. Темный роб украшен золотой вышивкой. Шелковая ткань пурпуэна покрыта небольшими разрезами, расположенными «елочкой». Они обметаны золотистыми нитками. Пурпуэн еще не имеет спереди жесткого выпуклого каркаса, хотя изображение Франциска II относится к 1559 году, когда испанские хубоны уже около восьми лет имели этот пресловутый панс. Украшенные разрезами светлые туфли с широким, но не квадратным, как носили в начале XVI века, носком получили теперь изящную форму.

369. *Марк Дюваль.*
Братья Колиньи.
Рисунок. 1579.
Париж, Национальная библиотека

Отвращение к безнравственной жизни французского королевского двора, фактически возглавляемого Катариной Медичи, тесно переплеталось у гугенотов с их религиозно-политической враждой с католичеством. Братья Колиньи были в числе главных вождей этого движения, охватившего всю Францию во второй половине XVI века и превратившегося в длительную гражданскую войну. Несмотря на то, что Колиньи принадлежали к одному из древнейших аристократических родов Франции, как и большинство гугенотов, они считали нужным и внешним своим обликом отличаться от придворной среды. Такими запечатлел их художник в беглом карандашном наброске незадолго до их смерти. Усталые, преждевременно постаревшие в тягостной борьбе, но сплоченные братской любовью и единством мировоззрения, мужественные в своих действиях и решениях, они пытливо и бесстрашно смотрят в будущее. В их строгих костюмах нет никаких признаков роскоши и отсутствуют не только фрезы, к этому времени прочно завоевавшие французский двор, но даже узкий рюш по краю стоячего воротника пурпуэна. Это действительно верхняя одежда в трудных условиях их беспокойной жизни.

369



кой своеобразный тамбурин покрывают широкой трубчатой или заложенной складками баской, подобной воротнику-фрезе. Эта баска в нескольких вариантах (различной ширины) сохранялась в женском костюме в первом десятилетии XVII века. Особенно крупными были вертюгадэны, валики и баски на придворных платьях — королева Франции Мария Медичи была полной женщиной, и громоздкий костюм помогал ей превратить недостаток в эталон красоты.

После окончания гражданской войны, когда экономика Франции стала постепенно восстанавливаться, возобновилось и производство шелковых французских тканей. Для поднятия уровня этой области промышленности привозили турецких ткачих из Анатолии, которые вырабатывали ткани с привычным для них восточным рисунком. В конце 90-х годов и в начале XVII века французы уже выделывали шелковые ткани, затканные крупными цветами, птицами. Образцом для этих рисунков послужили цветы и птицы из первого зоопарка, учрежденного в Париже в конце 90-х годов.

Народный городской и крестьянский костюм изменялся медленно. Однако в городах эти изменения происходят все же быстрее благодаря постоянному общению горожан с представителями других сословий. Поэтому время, хотя и не так быстро, вносило новые детали и пропорции в их одежду, особенно если горожане обладали средствами (ил. 410). Одной из основных отличительных особенностей одежды замужних горожанок и крестьянок был чепец из полотна (ил. 411, 412), с которым они не расставались до самой смерти. При выходе на улицу в холод



370

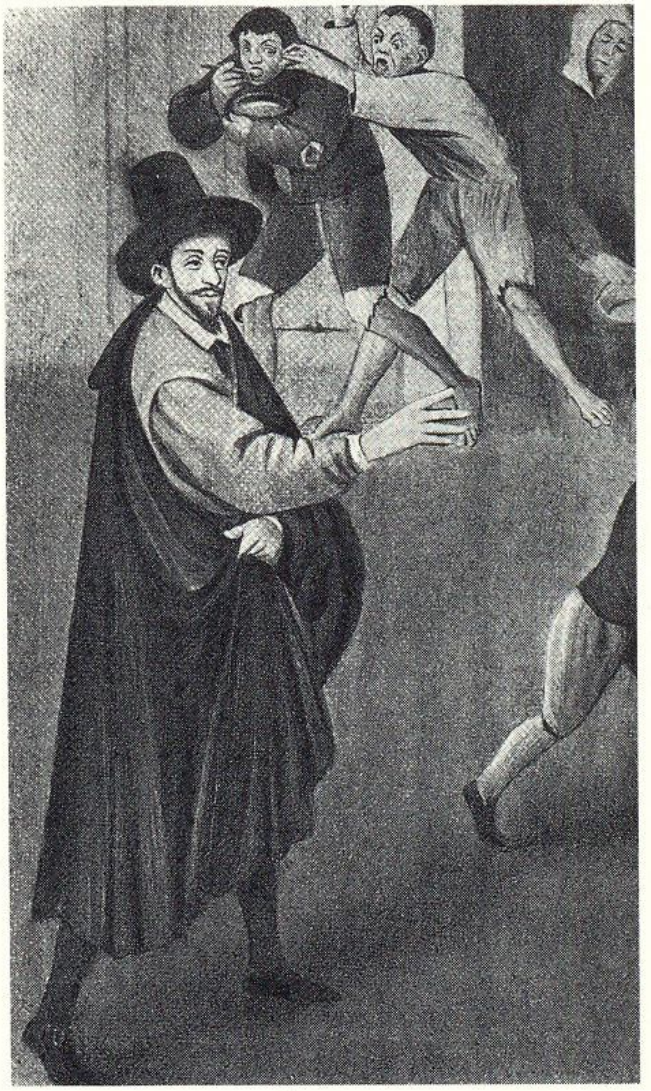
370. *Франсуа Клуэ.*
Карл IX. 1565.
Вена, Музей истории искусств

Новые композиционные приемы построения ансамбля костюма видим мы на портрете Карла IX. Прежде всего изменяется силуэт костюма. Жесткие прокладки пурпуэна расширяют грудь, подчеркивают естественное положение талии и слегка акцентируют спереди выпуклость, отнюдь не превращая ее в подобие отвислого живота. Длинная широкая баска пурпуэна свободно лежит на пышно набитых конским волосом о-де-шосс. Широкие, упругие, баллонообразные, они имитируют форму женских бедер. Пурпуэн не имеет рукавов. Его проймы обшиты довольно широкой вышитой полосой иного рисунка, чем вся вышивка на пурпуэне и на испанском

коротком плаще — «кап», накинутом на плечи юноши короля. Рукава из белого атласа с небольшими разрезами — «кревет» и узкими золотыми просветами между ними повторяют в уменьшенном виде рисунок широких атласных полос, покрывающих о-де-шосс. Рукава пришиты или пришнурованы к плотно облегающей фигуру «камизоль», которая с этого времени становится обязательной частью мужского костюма. Построенный на сочетании черного и белого с золотом (даже подкладка, прикрепленная к каркасу о-де-шосс — золотистого цвета), костюм Карла IX — хорошо продуманный и согласованный во всех элементах ансамбль — подлинное художественное произведение французского искусства костюма XVI века.

Небольшой белый гладкий воротник рубашки был неизменной отделкой пурпуэна гугенота. Фреза и даже рюши считались «изобретением дьявола». Так как реформатское движение зародилось в Швейцарии (Цвингли, Кальвин), то этот воротник, со временем увеличившийся в размере, получил название «женевского». Высокая черная шляпа с полями и черные чулки также были характерными особенностями костюма гугенотов. Верхней одеждой служил плащ.

371



371. *Франц Поурбус. Лига.*

Фрагмент. XVI в.
Париж, Музей Карнавале

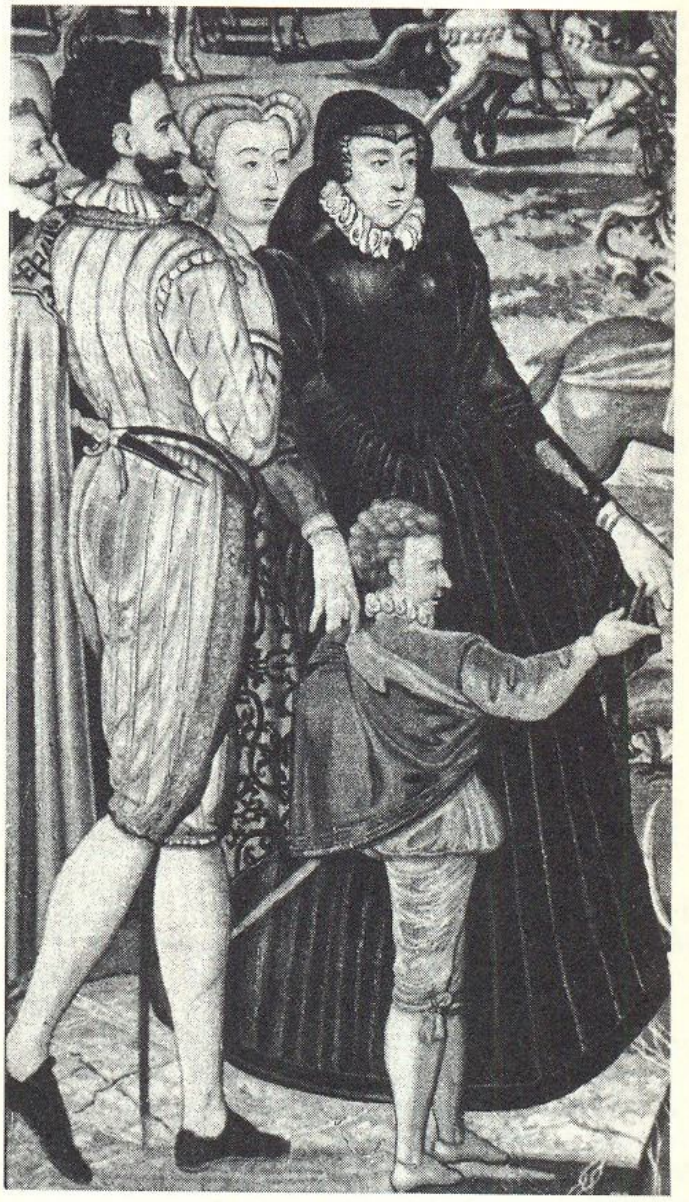
Парижане еще не успели забыть празднества по поводу избрания Генриха Анжуйского польским королем, а семнадцатилетний правитель Польши уже тайком покидает эту страну и спешит во Францию, чтобы занять королевский престол после смерти своего старшего брата Карла IX. Началось царствование Генриха III, и его отношение к внутреннему состоянию страны вызвало новую волну гражданской войны. Среди гугенотов выдвинулись новые способные полководцы и новые сторонники пополнили их войска. В это время складывается внешний вид гугенота. Основные характерные части его костюма переходят затем в XVII веке в Англию и формируют облик пуританина. В тягостных условиях гражданской войны скромный костюм рядового гугенота был удобен и практичен. Прежде всего в этом костюме отсутствовали каркас и все прокладки, придававшие нелепый вид мужской фигуре. Мягкий пурпуэн из шерстяной ткани имел свободные, удобные в движении рукава со спущенной проймой. Штаны не разделялись на две части, как было у аристократов-католиков, а имели такой же простой покрой, как у Генриха Наваррского (ил. 372).

или непогоду сверх чепца надевали шаперон из черного толстого сукна.

Французские горожане и крестьяне носили одежду из льняных и шерстяных плотных тканей, часто собственного, домашнего производства. Даже довольно состоятельные буржуа не осмеливались нарушать королевские ордонансы, по которым им разрешалось использовать шелк и бархат только на отделку или на головные уборы их дочерям и женам.

Крупное конструктивное открытие европейцев XIV века — отделение юбки от лифа — сделалось достоянием крестьян в XV веке, но корсаж и юбка почти полностью сменили цельнокроеное крестьянское платье только в XVI веке. Рубашка, плотный лиф-корсаж и юбка из грубой ткани стали основой народного европейского костюма на протяжении XVII—XIX веков.

Отдельные детали дворянского костюма XV века становятся достоянием крестьян в XVI столетии и сохраняются в их костюме вплоть до середины XIX века. Это прежде всего — женские головные уборы. Так, например, высокий конусообразный эннэн, известный нам по готическим модам XV века, в XVI веке уже бытовал у крестьянок Лотарингии и сохранялся там еще и в XIX столетии. Таким образом, процесс формирования народного французского костюма частично начался еще в XVI веке, когда различие в жизненном укладе деревни и разросшихся городов стало достаточно значительным.



372

372. *Картон для шпалеры.*
XVI в.
Флоренция, галерея Уффици

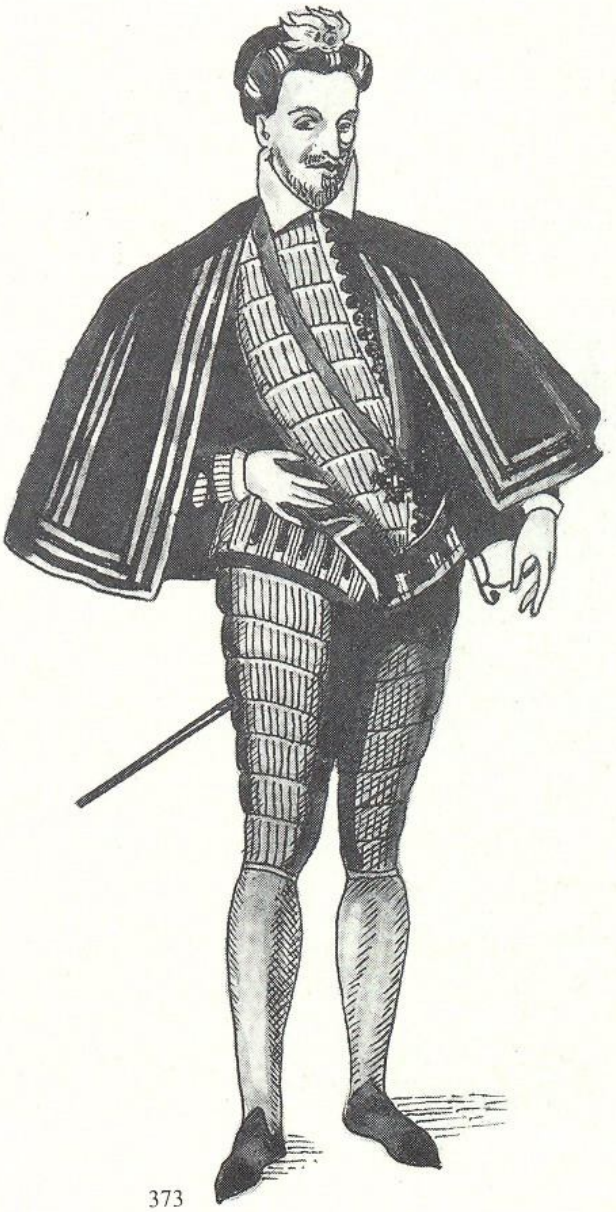
На фрагменте картона для шпалеры, заказанной Катариной Медичи во Флоренции в память празднества по поводу избрания ее сына — Генриха Анжуйского королем Польши, на первом плане изображены будущий Генрих IV, Катарина Медичи и мальчик — ее внук от старшей дочери герцогини Лотарингской. Для того, чтобы продолжать властвовать, Катарина Медичи хотела сделать этого внука наследником

французского престола, но план ее не осуществился. Избрание Генриха Анжуйского на польский престол произошло в 1574 году, незадолго до смерти Карла IX. Генрих Наваррский, воспитанный матерью в реформатском духе и принимавший активное участие в борьбе гугенотов с католиками, вынужден был согласиться на брак с младшей дочерью Катарины Медичи — Маргереттой (королевой Марго). Этот брак был заключен в 1572 году, за несколько дней до Варфоломеевской ночи.

Костюм Генриха Наваррского заметно отличается простотой и безыскусственностью от костюмов других принцев. Мягкий, заложенный глубокими складками белый воротник его небогатого пурпуэна свободно лежит вокруг шеи. Из такой же ткани сделаны его шоссы, закрывающие колени. Белые чулки и темные туфли подчеркивают простоту его костюма. С левого плеча спускается длинный плащ.

После смерти Генриха II Катарина Медичи надела траурный вдовий наряд и никогда уже его не снимала. Даже на придворных праздниках она появлялась в таком костюме, и хотя вдовий королевский наряд имел белое тонкое прозрачное покрывало, она предпочитала черную вуаль. Только белая жесткая фреза и узкие белые манжеты нарушали мрачное однообразие ее костюма.

Маленький принц одет по последней придворной моде: его штанишки состоят из двух частей — коротких пышных о-де-шосс с небольшой набивкой и узких ба-де-шосс, закрывающих колени и законченных подвязками.



373

373. *Генрих III.*
Гравюра с портрета. 1580.
Париж, Лувр

Появление карикатурного мужского французского костюма 80-х годов было связано с именем и вкусом короля Генриха III. Перёд пурпуэна на жестком каркасе делают таким выпуклым и низким, что он получает название панс (брюхо). Баска превращается в несколько маленьких трапеций разной формы, о-де-шосс — в валик вокруг бедер, а ба-де-шос — в женские стеганные на вате калесоны, повторяющие форму женских ног. Барет или испанский ток заменяется женской шляпой. Этот костюм носят с небольшим испанским плащом капом.



374. *Жан Декур.*
Герцог Алансонский. XVI в.
Шантильи, музей Конде

374

Недостойная жизнь, воспитание, в основе которого лежало «искусство интриги», и правило — для достижения власти все средства хороши, развратная атмосфера придворного быта еще не успели наложить свой страшный отпечаток на юное лицо герцога Алансонского — третьего сына Катарины Медичи и Генриха II. Мечта о французском престоле никогда не покидала этого честолюбивого юношу, и хотя его жизнь была наполнена всевозможными, не всегда пристойными чудачествами, постоянным вниманием к своей внешности, он с помощью обожавшей его матери, готовой искусно сплести любую интригу, как тудолюбивые женщины плетут кружева,— сделался королем Польши. На этот акт — выборы польского короля в другом королевстве — Катариной Медичи были истрачены колоссальные средства. Но не успел герцог Алансонский воцариться в Кракове, как умер его брат — Карл IX (20 мая 1574 г.) Тайком, переодетый в скромный костюм, останавливаясь в самых глухих местах, герцог Алансонский прискакал в Париж, чтобы, согласно закону о наследовании королевского престола во Франции, короноваться. Но судьба рассудила по-своему: количество противников увеличивалось и 2 августа 1589 года Генрих III заплатил жизнью за совершенное им убийство Герцога Гиза. Смерть Генриха не принесла Франции умиротворения. Междуусобная война вступила в новую фазу. Голод и нищета продолжали царствовать.

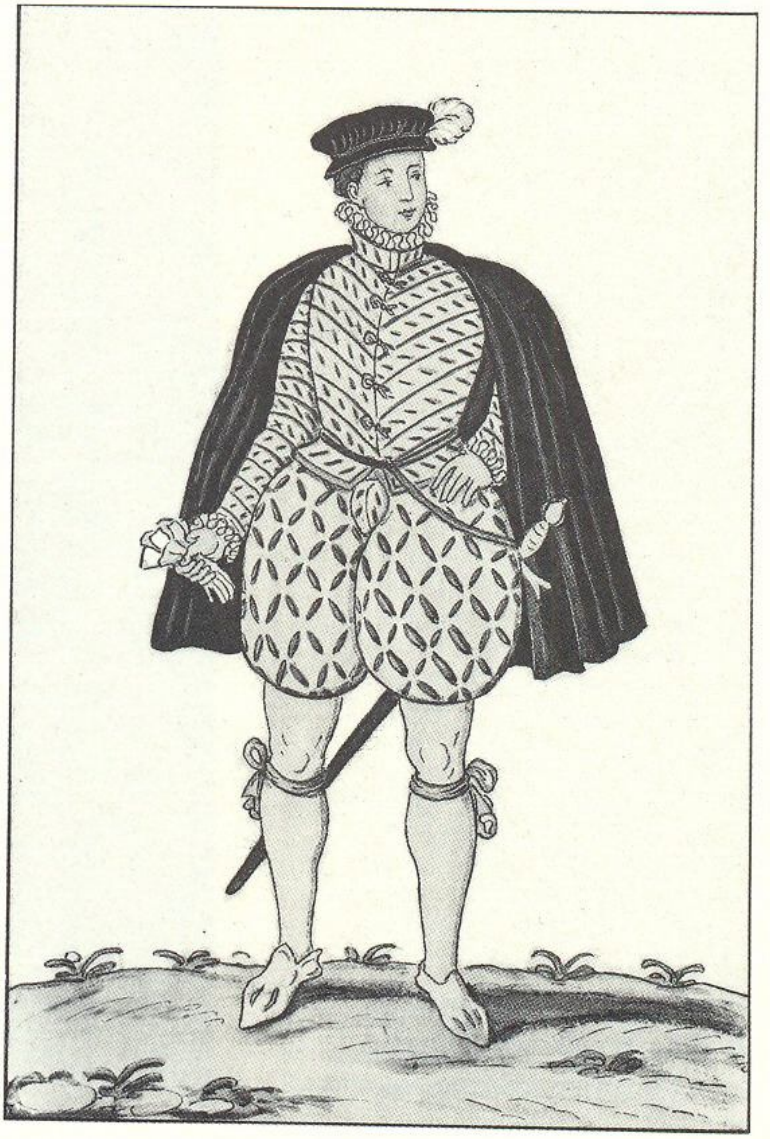
Разорение всей страны не коснулось королевского двора — по-прежнему украшали драгоценностями костюмы королевской семьи и придворных. Сочетание черного бархата с золотом и небольшим количеством белого (фреза, манжеты, перо на шляпе) оттенялось жемчугом и цветными камнями и было характерно для первой половины 70-х годов.



375. *Неизвестный художник. Сен-Мегрен д'Эпернон. XVI в.*
Гравюра с картины

375

Фантазия окружавших Генриха III молодых людей, выбранных им и близких ему по вкусам и привычкам, развивала и «совершенствовала» новый вид мужского французского костюма. В это время он хотя и сохраняет неизменность форм каркасного, но далеко отходит от испанского образца. Каждый из приближенных Генриха III старался перещеголять другого оригинальностью своей выдумки, оттеняя и выделяя наиболее выгодные природные данные своей внешности. Пальма первенства, вероятно, принадлежала герцогу Мегрену д'Эпернону. Высокий и стройный, совсем еще юный, с миловидным женственным лицом он решил расстаться с доброй половиной мужской одежды. На его стройных тонких ногах, которыми он, возможно, очень гордился, остались только белые вязаные шелковые шоссы. О-де-шосс почти превратились в символ и зрительно воспринимаются всего лишь как небольшая баска пурпуэна. Чтобы выделить тонкую талию, пурпуэн сильно расширен в груди и плечах и сохраняет эту объемность неизменной при помощи хорошо сконструированного и плотно набитого каркаса. Такой же каркас сохраняет и форму рукавов. Белая ткань пурпуэна заложена небольшими бантовыми складками, горизонтальные полосы на ней нашиты из темно-голубого бархата. О-де-шосс сделаны из бархатных полос того же цвета, соединенных между собою узкими белыми. Большая, туго накрахмаленная фреза выделяет красивый овал лица Мегрена, его волосы зачесаны на затылок, который покрыт маленькой шляпкой, увенчанной спереди розеткой из перьев. Правое ухо украшает жемчужная серьга.



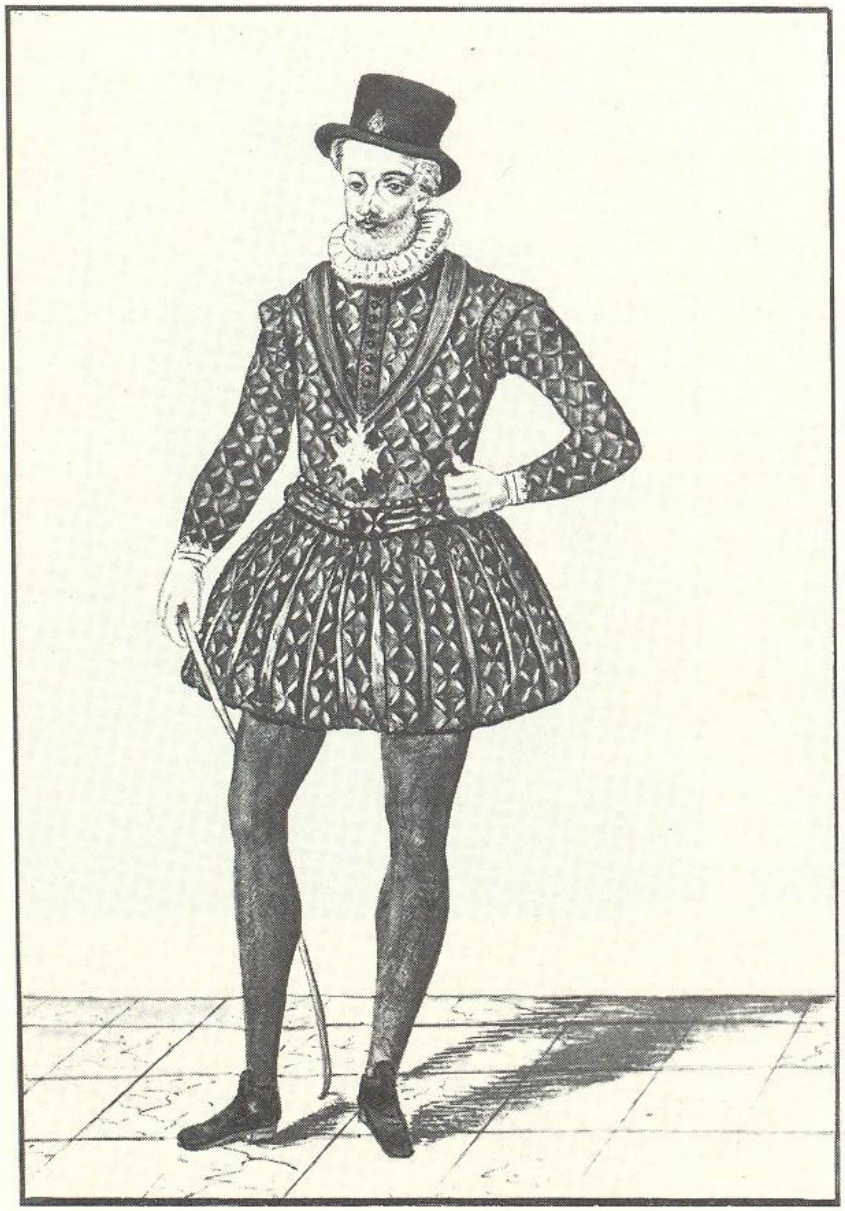
376

376. *Роже де Геньер.*
Дворянин из Лиона.
Акварель. 1572.
Париж, Национальная библиотека

Костюм дворянина из Лиона — яркий образец использования испанских мод в провинциальных городах Франции. Форма пурпуэна и о-де-шосс (с брагеттом) отличается той неуклюжестью, которая характерна для малоразвитого вкуса провинциалов XVI века, ведущих достаточно замкнутый образ жизни.

377. *Роже де Геньер.*
Генрих IV, король Франции и Наварры.
Акварель. 1600.
Париж, Национальная библиотека

Характерной особенностью французского костюма после окончания гражданской войны, а затем и установления мира с Испанией (конец 90-х годов) было его тяготение к старым формам. Немалую роль в этом сыграло и то, что обносившиеся горожане вынимали из сундуков случайно сохранившиеся старые одежды, которые на



377

фоне повидавших виды пурпуэнов и шоссов 80-х годов ласкали взор своей добротностью и свежестью красок. Ловкий политик и зоркий наблюдатель, умный и дальновидный Генрих IV быстро извлек из этого выгоду для своей власти. Его официальный парадный костюм состоял из короткого пурпуэна без ненавистного народу панса, с обыкновенными, облегающими руку рукавами, обшитыми по пройме эполетами. Стоячий воротник был отделан небольшой фрезой. Застежка посередине переда выполняла свою утилитарную функцию, а не служила дополнительным местом для украшения костюма драгоценностями.

Объемные о-де-шоссы на каркасе напоминали времена последних лет царствования Генриха II. Однако весь силуэт костюма был иным, чем в 50 — 60-х годах. Новый костюм короля импонировал вкусу народа и способствовал его популярности. Если в пурпуэне и шоссах было нечто от костюма короля-католика прошлых времен, то цилиндрическая шляпа с небольшими полями, которую носил Генрих IV, имела некоторое сходство с любимым головным убором гугенотов.

В эпоху Великой французской революции подобную шляпу носили женщины. Она называлась «шляпа а ля Генрих IV».



378



379

378. *Ипполит Леконт.*
Адвокат парламента Парижа конца царствования Генриха III. 1586.

Литография по гравюре XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм адвоката в Парламенте Парижа отличался от костюма прево только цветом и воротником. Симара была из черной шерстяной ткани на черной же подкладке, такого же цвета был и пояс. Белый стояче-отложной воротник (на каркасе) — это испанская голилья, появившаяся во Франции в конце XVI века.

379. *Ипполит Леконт.*
Прево Парижа. 1586.

Литография по гравюре XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм прево Парижа. Все одежды должностных лиц в XV веке оставались длинными, но в них был внесен ряд новых деталей, характерных для костюма XVI века. Сверх обычного костюма — пурпуэна, о-де-шосс и пр.— прево надевал «роб лонг» (длинное платье) из ткани черного цвета с однотонным тканым черным рисунком и широким поясом — шарфом лилового шелка. К этой одежде полагалась белая плоеная (в два ряда) фреза. Широкая красная симара на белой подкладке с широкими длинными рукавами и черный четырехугольный биретто были знаками высокой выборной должности прево.



380



381

380. *Ипполит Леконт.*
Парижский доктор медицины. Конец царствования Генриха III. 1586.

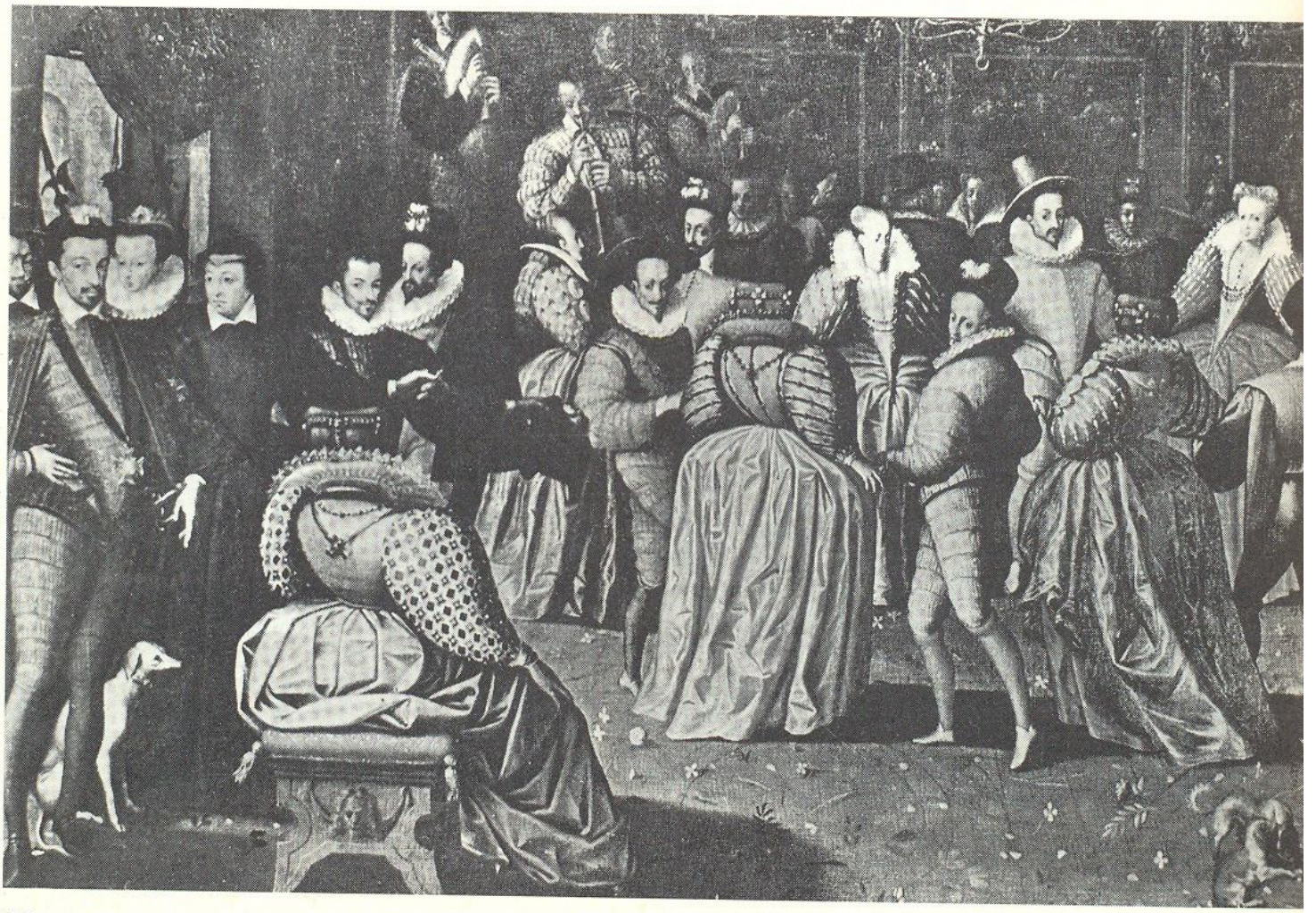
Литография по гравюре XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм парижского доктора медицины состоял из красного пурпурэна, черного «талера» с откидными рукавами и красного «шапа» с горностаевой пелериной и таким же капюшоном. Большая фреза пурпуэна покрывала часть пелерины. Узкая полоска горностая заканчивала низ шапа. Голову покрывал четырехугольный биретто.

381. *Ипполит Леконт.*
Парижский доктор хирургии. 1586.

Литография по гравюре XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Из всех медиков только хирурги не имели права носить длинную одежду. Эта традиция сложилась в эпоху средневековья, когда хирургию считали второстепенной, несамостоятельной частью медицины. Поэтому и в XVI веке хирурги носили только черный пурпуэн с длинной баской, черные о-де-шоссы, чулки и туфли. Верхней одеждой был черный плащ с белой меховой пелериной и капюшоном.



382

382. *Школа Клуэ.*
Бал герцога Алансонского. 1581.
Париж, Лувр

Поля были вытоптаны и сожжены, селения разрушены, не было хлеба, скот был уничтожен наемными войсками, бесцеремонно истреблявшими все, что могло насытить этих здоровых и сильных профессиональных убийц. Толпы голодных, оборванных людей — жертвы многолетней гражданской войны, так ярко и убедительно нарисованные Ж. Калло, уже в начале XVII века, бродили по дорогам и лесам Франции в поисках убежища и пропитания... А в Лувре пировали, справляли свадьбы юных любимцев будущего Генриха III. Но особенно торжественными были праздники в честь свадьбы безвестного худородного Арка, получившего от Генриха высокий титул герцога Жуайеза, и принцессы Лоренской, сестры молодой королевы Луизы.

Заключительный ночной бал превзошел все, что было известно французам. Благоухающие розы сыпались к ногам танцевавших придворных, воздух был наполнен пряными восточными ароматами, они вызывали сладкую истому, волшебное полузабытье, грезы наяву, и, опьяненные всем этим, люди предавались неистовым наслаждениям. Тяжелые, безобразные, карикатурные костюмы создавали особую



остроту восприятия всей этой вакханалии XVI века. И никто из участников таких торжеств не мог и предположить, что через очень небольшой срок для многих из них исчезнут богатство, почести и даже внезапно оборвется жизнь...

Художник, оставивший нам картину этого бала, запечатлел многие разновидности французских придворных костюмов 80-х годов. Каркасы в виде громадных тамбуринов под юбками, рукава в форме окорока на каркасе из ивовых прутьев (при этом все они были декорированы различным образом), каркасы под стоячими, подобными раскрытому вееру, воротниками и корсеты, стягивающие талию, но оставлявшие обнаженной почти всю грудь, слегка прикрытую прозрачной кружевной вставкой. Не отставали по своим искусственным формам и мужские костюмы: шоссы как дамские калесоны, но на стеганом каркасе, на таком же каркасе и пурпуэн с рукавами-окороками, короткие пурпуэны с откидными рукавами и пышными рукавами дублета одного цвета с шоссами. Присутствуют на балу и последователи герцога Эпернона (ил. 375). Громадные фрезы и небольшие отложные воротники, которые предпочитал Генрих III, украшали мужские костюмы этого бала. Красно-золотистые и зелено-голубоватые тона костюмов переливались в ритме танцев, как перья экзотической птицы в мерцающем свете свечей ночного бала.



383



384

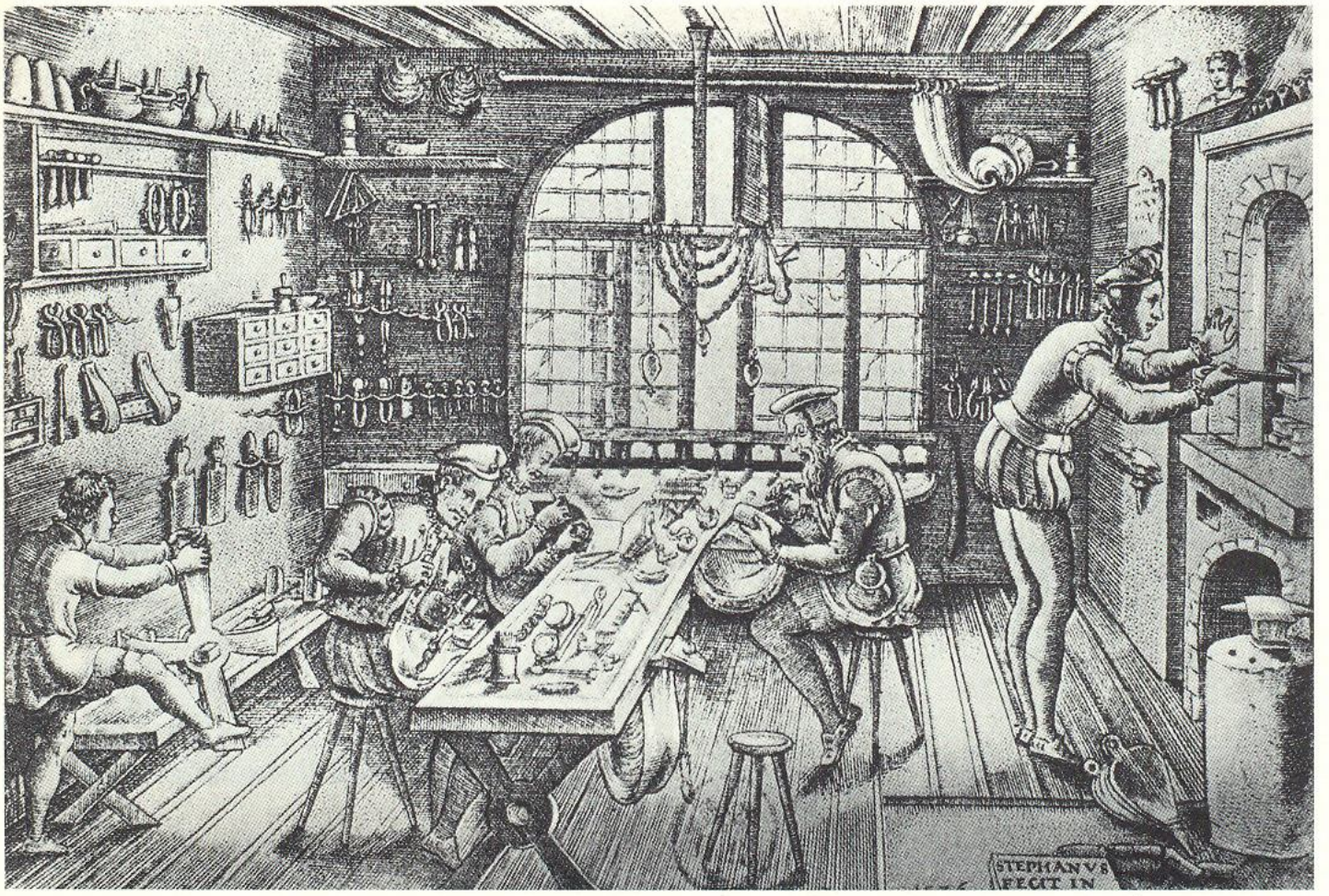
383. *Неизвестный художник.*
Дворянин с ракеткой.
Акварель. 1580.
Париж, Национальная библиотека

Для французского дворянина такой костюм казался вполне спортивным (конец 70-х — начало 80-х годов). Короткий пурпуэн имеет лишь очень незначительную выпуклость внизу. Мягкие широкие в пройме рукава с белыми отложными манжетами не мешают свободе движения. У шосс нет ни валика, ни о-де-шосс. Весь костюм отделан по швам лишь узкой узорной тесьмой. Эта же тесьма, имитируя полосатую ткань, нашита на рукавах. Неизменными остаются лишь двухслойная фреза и маленькая шляпа-ток.

Для спортсмена, разгоряченного игрой в мяч, верхней одеждой служит небольшой плащ кап, обшитый по краям узорной тесьмой.

384. *Неизвестный художник.*
Колессон Жаллемен, шталмейстер.
Рисунок с витража. 1506.
Нотр Дам де Шалонь сюр Марн

Костюм шталмейстера (начальника конюшен). Мужской роб из сукна на меховой подкладке, опушенный мехом. Широкие рукава могут быть и откидными. Между полами роб (вверху) видны пурпуэн и рубашка с узким воротником — обшивкой. На ногах — шоссы и открытые туфли с двумя ремешками-застежками.



385

385. *Мастерская чеканщика по металлу. Гравюра. XVI в.*

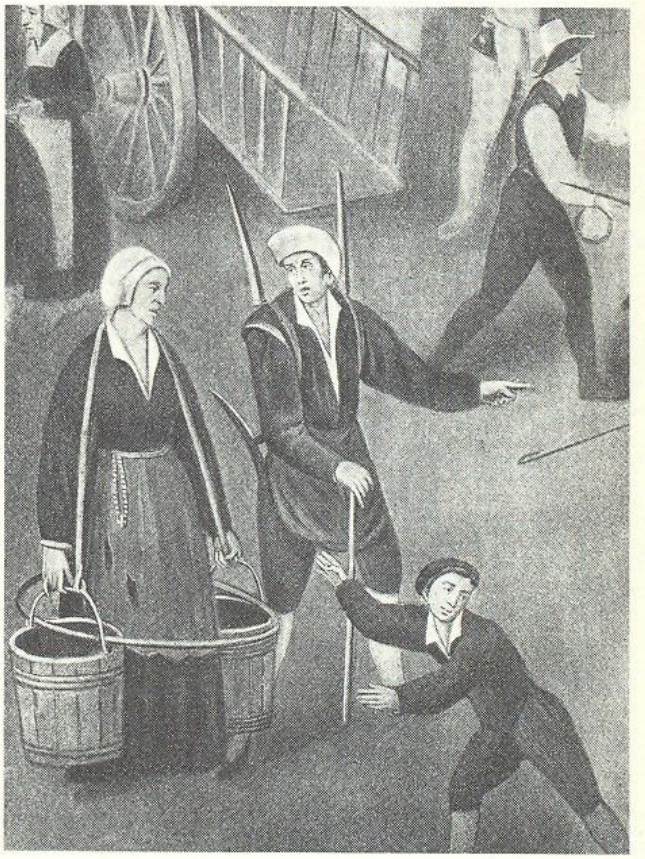
Костюм ремесленника. Чеканщики по металлу принадлежали к наиболее состоятельным ремесленникам. Однако и у них одежда сохраняла формы двадцатилетней давности. Так, в 90-х годах они носили костюм 70-х или даже 60-х годов. Длинные ба-де-шосс, умеренно подбитые о-де-шосс, покрытые сверху полосками ткани, короткий узкий пурпуэн с рюшем по краю стоячего воротника и барет 50-х годов составляли костюм этой группы горожан.

386. *Крестьянин.*
Гравюра. 1564

Костюм французского крестьянина. Штаны французского крестьянина не разделялись на о-де-шосс и ба-де-шосс, это были просто шоссы с откидным клапаном-брагеттом. Шоссы соединялись завязками с «котероном» (тип куртки без рукавов). Верхней одеждой служил «журнад» — свободная одежда без пояса с длинными рукавами. На голове — войлочная шляпа с отогнутыми полями. Широкие мягкие сапоги подвязаны под коленями.



386



387

387. *Франс Поурбус. Лига.*
Фрагмент. XVI в.
Париж, музей Карнавале

Фрагмент знакомит нас с повседневными костюмами и бытом бедных обитателей французских городов XVI века. Такое приспособление, как коромысло, облегчавшее труд русских женщин, не было известно французам. У них тяжесть и соблюдение равновесия падали на шею и руки. Женщина одета так, как одевалось большинство бедных горожанок: темное платье с отрезным, но свободным, не облегающим фигуру лифом и юбкой в сборку, белый чепец и небольшой воротник рубашки, выпущенный сверху, фартук из грубой серой, возможно, льняной ткани — «туаль-де-нор», настолько изношенный, что уже имеет дырки. К поясу фартука подвешены четки. Носильщик одет в рабочий костюм — короткий пурпуэн с небольшими эполетами, темные штаны до колен, тогда еще называвшиеся о-де-шосс, и белые чулки из грубых льняных ниток. Голова носильщика защищена от пыли колпаком из толстого полотна. Фартук из грубой темной ткани закрывает одежду спереди. Обувь — низкие башмаки из толстой кожи.



388

388. *Крестьянская семья.*
Миниатюра к «Истории Ромула и Рема».
1474—1510.
Париж, Национальная библиотека

Иллюстрация к распространенной в эпоху позднего средневековья и Возрождения легенде «История Ромула и Рема» переносит события в условия жизни французской деревни конца XV — начала XVI века. Мирный ландшафт с отдаленными пригорками, кустарниками в лощинах, небольшими аккуратными деревянными домиками, с оградами гармонирует с добротой бездетного крестьянина, решившего воспитать найденных им в лесу близнецов. Костюм крестьянина — обычная одежда для путешествия, для работы в лесу у жителей деревни того времени. Свободная, едва закрывающая колени, она для удобства подпоясана по бедрам ремнем, к которому с левой стороны приторочен большой кошель. В него клали нужные в дороге или для работы в лесу предметы и обязательно ломоть хлеба. Грубые, возможно, разъемные шоссы из полотна или крестьянского сукна и короткие кожаные башмаки защищают ноги крестьянина от непогоды. Валяная цилиндрическая шляпа с полями покрывает голову. На крестьянке — домашняя одежда, которую она могла надеть по окончании своего тяжелого трудового дня в огороде или на скотном дворе. Темное платье (сюрко) с открытым воротом, узким лифом и широкой юбкой подобрано и, по сложившемуся обычаю (одежда была большой ценностью для крестьян, и ее тщательно берегли) задрапировано вокруг бедер. Под платьем носили котт — юбку с лифом (он заменял крестьянкам корсет). Котт делали из плотных, по возможности цветных тканей, длина юбки была выше щиколотки. Иногда край ее украшали вышивкой, цветной каймой или просто складкой. К поясу котт подвешивали на шнурах нужные для женского обихода вещи — сумочку с иголками, наперстком и нитками, гребешок, ключи.



389

389. *Продавец вина.*
Гравюра. 1500.
Париж, Национальная библиотека

Основной одеждой для улицы в непогоду или холод у уличных торговцев, ремесленников и небогатых горожан в первой половине XVI века был «эсклавин» из толстого грубого сукна. Широкие длинные рукава имели отвороты, которые можно было опустить, чтобы прикрыть кисти рук в непогоду. Капюшон эсклавина стали делать съемным, и если на улице не было дождя или снега, его заменяли шапкой и баретом.



390

390. *Заседание в городском совете Парижа. Городская стража.*

Фрагмент гравюры на дереве. 1500. Париж, Национальная библиотека

Для городской стражи Парижа в начале XVI века сохранялась форма «mi-parti», то есть половинчатая, состоящая из тканей цветов герба Парижа — красного и синего. Верхняя одежда этой формы — кабан — имела широкие рукава: при этом на левом рукаве был нашит герб Парижа. Отложной неширокий воротник, судя по гравюре, был двух цветов: правая сторона — красного, а левая — синего. Синими, по-видимому, были шоссы и головные уборы.



391



392

391. *Мушкетер эпохи Генриха III. Гравюра. XVI в.*

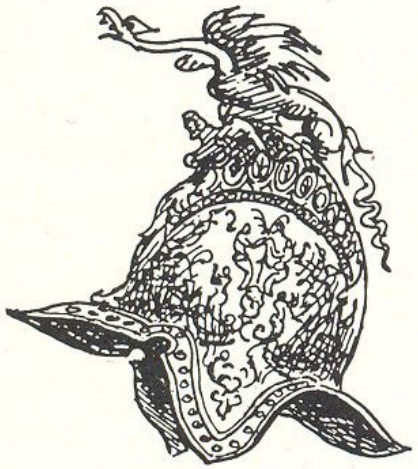
Костюм мушкетера. Сверх пурпуэна красно-оранжевого цвета с малиновыми рукавами мушкетер носил коричневые латы. Под разрезы на пурпуэне была подложена белая ткань. Чулки, перевязь и пороховница — синие; черная фетровая шляпа отделана зеленой лентой и эгретом из перьев красного, белого и синего цветов. На плече у мушкетера — мушкет, в правой руке — запальник, левая опирается на подставку для мушкета.

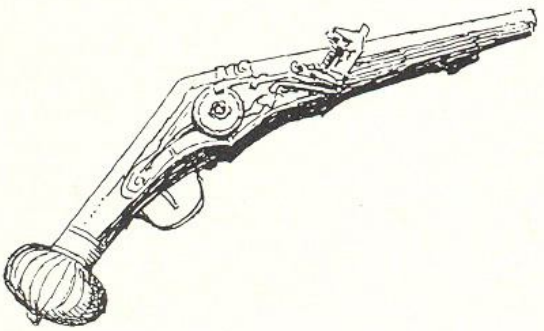
392. *Гвардеец эпохи Генриха III. Гравюра. XVI в.*

Костюм гвардейца прево Парижа. Этот род войск должен был участвовать в различного рода городских торжествах, поэтому костюм гвардейцев был особенно декоративен. Белые металлические латы с рукавами чуть выше локтя были отделаны

393. *Капитан эпохи Генриха IV. Гравюра. XVI в.*

Костюм капитана. Латы военных в конце XVI века повторяли форму пурпуэна, который в это время чаще всего делали из кожи, но с шелковыми рукавами. Во время религиозных войн протестанты (гугеноты) носили белую одежду, обшитую полосой цвета доспехов их шефа, католики — с белыми крестами на фоне цвета доспехов их капитана. Важной частью военного костюма был шарф, у католиков — красный, в честь союза с королем Испании. Пика, которую держит капитан,— знак его воинского звания.







серебряной насечкой. Пурпуэн и о-де-шосс из голубой ткани, украшенной небольшими разрезами на серебряной подкладке. Чулки — красные. Шляпа из черного фетра была отделана золотым галуном и лентой, вышитой черным с серебром, эгретом из красных, белых и синих перьев. Обувь — черные короткие башмаки. Пояс из черной кожи, украшенный золотыми бляшками.

393



394

394. *Роже де Геньер.*
Анна де Гранвиль, дочь адмирала Франции.
Акварель. 1515.
Париж, Национальная библиотека

Характерные для конца XV века спокойные линии французского женского костюма сохраняются до 20-х годов XVI века. Лиф облегает фигуру, но не стягивает ее, линию талии располагают на ее естественном месте, рукава, узкие в пройме, сильно расширяют книзу и отгибают их так, что отворот вверху узкий, а внизу широкий, как это видно на платье Анны де Гранвиль — дочери адмирала Франции. Рукава ее темно-красного шерстяного платья имеют меховые отвороты, что является признаком торжественности ее наряда. Темно-красная ткань и светло-коричневый мех сочетаются с зелеными узкими рукавами ее котт. Их нижний шов не зашит, и через него выпущена часть белого, довольно широкого рукава рубашки, подобно тому, как это делали в Испании (ил. 328). По прямоугольному вырезу ворота выпущена узкая белая полоска. Грудь молодой женщины украшена несколькими золотыми цепочками разных размеров. Головной убор — тамплет, или шаперон, сделан из темно-красной плотной ткани и спускается сзади небольшою вуалью. Спереди, вокруг лица, под край темплета подшита белая полоска ткани. Пояс из витого золотого шнура низко спускается спереди одним концом, который имитирует традиционные католические четки.

395. *Лот и его дочери.*
Гобелен. XVI в.
Париж, Музей декоративного искусства

Сюжет этой шпалеры, предназначенной для покрытия стен в замках и дворцах, взят из Библии. Но из легенды о гибели Содома и Гоморры художник выбрал момент, наиболее отвечающий вкусам и интересам людей эпохи Возрождения.

После гибели городов Содома и Гоморры и потери жены (она, обернувшись, превратилась в соляной столб) Лот остался один с двумя дочерьми. Старшая из них, опасаясь прекращения их рода, что считалось в древности величайшим несчастьем и проклятьем, создала план его продолжения с помощью своего отца. Для этого, по мнению дочери, нужно было напоить отца вином. Момент подношения вина ничего не подозревающему отцу и был выбран художником для этой шпалеры.

По внешнему облику дочерей Лота мы



395

можем проследить, как видоизменялся французский женский костюм между самым началом XVI столетия и второй половиной его 20-х годов, когда во Франции появился вертюгаль — каркас для юбки по испанскому образцу.

Существует безусловное стилистическое единство между костюмом Франциска I (ил. 361) и старшей дочери Лота. Мягкий, но облегающий фигуру лиф соединен с рукавами из другой ткани с узором. Широкие отвороты рукавов не имеют жесткой прокладки, и при малейшем движении рук на них возникают разнообразные изломы и складки. Динамика этой части одежды сливается с жизнью тела, увеличивает выразительность жестов и становится своеобразным эхом эмоционального состояния человека. Иной вид имеет и юбка роб. Распашная спереди, она переходит сзади в небольшой шлейф. В боках она слегка задрапирована, и ее глубокие неопределенные складки изменчивы при движении, как музыкальный аккомпанемент, ритмически отвечают даже легким колебаниям ткани на отворотах рукавов.

На гладко причесанных и спущенных на уши волосах старшей дочери мы видим новый головной убор, аналогичный тому, который носила Катарина Медичи в 40-х годах (ил. 401). Он состоит из металлического полумесяца «арселе», украшенного чеканкой и цветными камнями и соединенного с небольшим чепчиком с длинной вуалью. Более легкий и менее живописный костюм у младшей дочери, но и в нем мы находим элементы изменений костюма. Лиф, юбка и короткие, выше локтя рукава платья сделаны из одной ткани. Форма рукавов — буф с продольными разрезами — в разных вариантах существовала во Франции до 70-х годов. Но здесь из-под них спускаются рукава рубашки, перехваченные в нескольких местах узкими лентами. В более позднее время к коротким буфам присоединили узкий длинный рукав из той же ткани.

396. *Неизвестный художник.*
Маргарита Колле.
Эстамп.
Париж, Национальная библиотека

Костюм французской вдовы. По установившейся традиции, вдовий костюм должен был выражать отреченность женщины от мира, ее печаль об умершем, поэтому тело ее предельно скрыто от людей одеждой. Роб не имеет узкого лифа, подчеркивающего фигуру, юбка падает прямыми складками, длинные широкие рукава, опушенные мехом, закрывают руки. Даже шея закрыта убором типа средневекового барбетт, сверх которого надета большая наколка из чёрной плотной ткани на белой подкладке.



396



397

397. *Джос ван Клеве.*
Элеонора Австрийская (Португальская), вторая жена Франциска I. 1530.
Вена, Музей истории искусств

398. *Элеонора Австрийская (Португальская).*
Гравюра с картины. XVI в.

Династическую политику Габсбургов продолжал проводить и Карл V, которому было важно подчинить своего главного врага — Францию любыми способами. Без всякого согласия со стороны своей сестры Карл V включает в условия Мадридского мира обязательство Франциска I жениться на Элеоноре Португальской *, к тому времени овдовевшей. Брак этот был нежелателен для Элеоноры, но она не смела возражать или сопротивляться своему брату-королю.

398



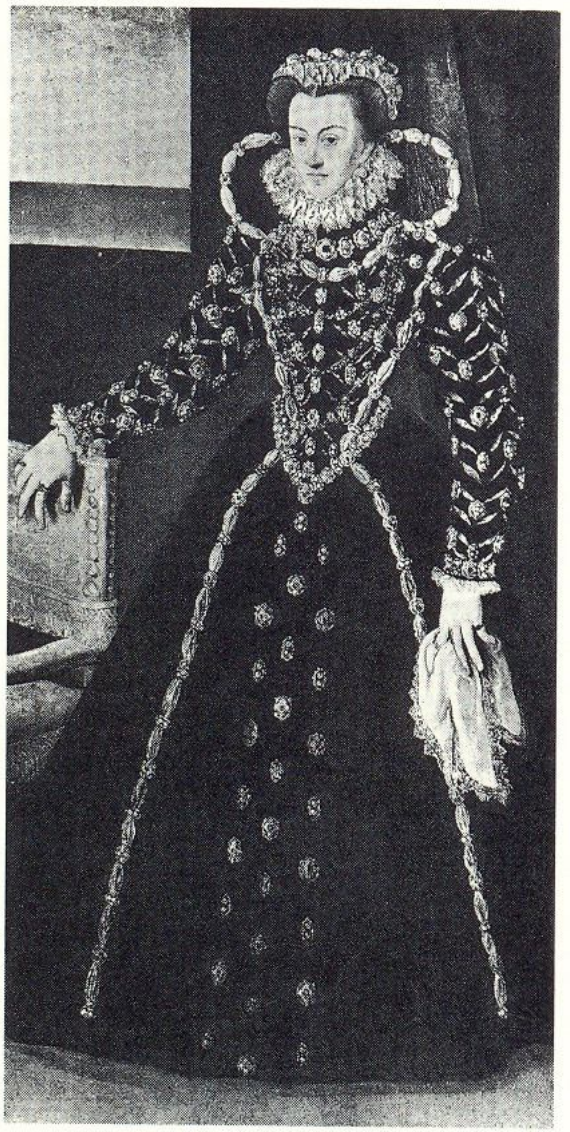


Въезд Элеоноры в Париж в 1531 году, через год после свадьбы, был обставлен роскошно, и молодая королева произвела большое впечатление красотой и пышностью своего наряда. Сохранилось описание ее костюма, которое почти полностью совпадает с его изображением художником Джос ван Клеве. Между полами парчового роб видна красная (крамуази) муаровая юбка котт. Небольшой парчовый лиф роб соединен с пышными рукавами, сделанными из светло-малиновых лент, соединенных между собой золотыми розетками с драгоценными камнями. Между лентами выпущены буфы из белой тонкой, но жесткой ткани. Глубокое декольте частично закрыто рубашкой с узкой полоской золотого кружева по краю. Белый шелковый шнур с перемычками из серебра и жемчуга, спущенный почти до края юбки котт, закончен внизу массивной золотой подвеской с очень крупным рубином и тремя громадными жемчужными панделоками по краям. Парчовые рукава, подбитые мехом, служат пышным обрамлением рукавов котт. Прическа у Элеоноры испанская, голова украшена небольшим изящным венцом с крупным рубином и жемчужным панделоком.

Дальнейшая судьба Элеоноры была настолько печальна, что два года замужества за португальским королем Эммануилом I, старым и дряхлым, она считала самыми счастливыми в своей супружеской жизни. Двое сыновей, рожденные ею от Эммануила I, по существовавшему тогда строгому обычаю, росли и воспитывались в Португалии без нее.

---

* Элеонора, сестра Карла V, при рождении получила титул Австрийской инфанты, по первому замужеству — Португальской, по второму — королевы Французской.



399

399. *Франсуа Клуэ.*
Елизавета Австрийская, королева Франции.

Богемия, замок Нелагозевес

Роскошь и распутство французского двора времен Катарины Медичи являлись благодатной средой для ее политических расчетов и планов. Она окружала себя самыми красивыми девушками и женщинами из семей французских аристократов, поощряла все их любовные похождения и с помощью этих добровольных агентов плела коварные интриги и осуществляла кровавые замыслы. В этой среде молодая королева Франции — жена Карла IX Елизавета Австрийская, воспитанная в чопорных испанских традициях, была лишь безмолвной свидетельницей творившихся ужасов. Воспоминания о родном доме, о мирной обстановке ее семьи, об интересных и содержательных вечерах венского двора увеличивали ее отвращение и ужас перед всем, что происходило в Лувре. Идеализированное восприятие всего испанского было также связано у Елизаветы с любовью к матери — дочери Карла V. Эти привязанности сказывались и во вкусах молодой королевы. Даже в ее свадебном платье было больше испанского, чем французского. Высокий воротник и фреза украшали ее платье. Маленький испанский ток она предпочитала французским головным уборам. Но особенно интересным является ее костюм на портрете из замка Нелагозевес (Nelahozeves). Это редкий экземпляр испано-французских мод. Жесткий лиф платья и юбка роб сделаны на каркасе. Но каркас юбки более узкий внизу, чем носили его во Франции в 70-х годах, а сама юбка — круглая, то есть не распашная, как обычно в это время делали в Испании. Рукава с небольшим буфом и перед лифа покрыты косыми разрезами, под которые подложена светлая подкладка. Между разрезами нашиты ювелирной работы розетки с жемчугом. Своеобразное украшение из шелкового светлого жгута, перехваченного на равных расстояниях чередующимися розетками двух видов, расположено не только на лифе и юбке, но поднимается от плеч двумя полукружиями. Эти чисто декоративные не связанные с конструкцией платья детали получили большое распространение в Англии. Своеобразен и головной убор Елизаветы. Он состоит из кружевного рюша и такого же, как и на платье, жгута. Жазеран вокруг низа воротника, несколько цепей с розетками дополняют и украшают лиф платья. Платье импозантно, соответствует официальному положению Елизаветы, но чрезвычайная жесткость форм, обилие украшений подавляют личность этой женщины с нескрываемой тоской во взгляде заплаканных глаз.



400

400. *Пантоха де ла Крус.*
Елизавета Валуа, королева Испании.
XVI в.
Мадрид, Прадо

Испанский костюм Елизаветы Валуа, французской невесты дон Карлоса, а затем — испанского короля Филиппа II, отличается сравнительной простотой и изысканностью. Ее волосы зачесаны на специальный металлический каркас и на затылке покрыты жемчужной сеткой. Сверху надет испанский ток с ювелирными украшениями и страусовыми перьями.

401. *Иост Амман.*
Бельгийская дама.
Гравюра. 1580.

Заимствованная из Испании и получившая большое распространение во Франции марлотт была лишь дополнением к роб, а не самостоятельной верхней одеждой (для улицы). Вместе с марлотт носили роб с «круглой» юбкой. Рукава у этой одежды были короткие, с маленьким буфом или, как на нашей иллюстрации, с буфом на каркасе вверху и широкой манжетой. Верхнюю часть полочек и рукава украшали вышивкой, драгоценными вставками.



401



402

402. *Франсуа Клуэ.*
Катарина Медичи, жена Генриха II.
Рисунок. Ок. 1540 г.
Париж, Национальная библиотека

Катарина Медичи унаследовала от своих предков, живших в XV веке, многие качества, которые помогли им из купцов и банкиров сделаться владетельными герцогами Флоренции. Почти девочкой она была привезена в Париж как невеста Генриха II и уже в это время в достаточной степени обладала умением владеть интригой, была осторожной и замкнутой и мгновенно ориентировалась в сложных ситуациях придворной жизни. Честолюбивая, беспредельно властная и умная, она более тридцати лет играла первую роль в сложной политике европейских государств. Искренняя поклонница Макиавелли, Катарина строила свою политику на подкупах, интригах, обманах, предательствах, явных и тайных убийствах. На портрете, написанном Ф. Клуэ около 1540 года, Катарина еще совсем молодая. Современники считали ее очень некрасивой — она была небольшого роста, худая и смуглая, но взгляд ее полуопущенных выпуклых глаз, пристальный и жесткий, свидетельствует о воле и уме. Она изображена художником не в парадном платье, и на портрете видна только его небольшая часть. Но и по этой части можно судить о том, что изменения, произошедшие за период от 20-х до 40-х годов, не так велики. Изменилась верхняя линия корсажа: из прямой она превратилась в дугообразную. Декольте закрыли вставкой из белой легкой ткани, заложенной небольшими складочками. Стоячий воротник, гофрированный так же, как и вставка, имеет подкладку и по краю закончен небольшим рюшем. Верхняя часть рукавов сохранила форму буфа, но ее стали делать меньшего размера, и у Катарины она вся состоит из небольших «бульоне», перехваченных узкой лентой. Высокий, хорошо сформированный лоб Катарины обрамляют мелко завитые волосы, разделенные прямым пробором. Арселе, покрытый гофрированной полоской белой ткани, соединен с чепчиком и вуалью.

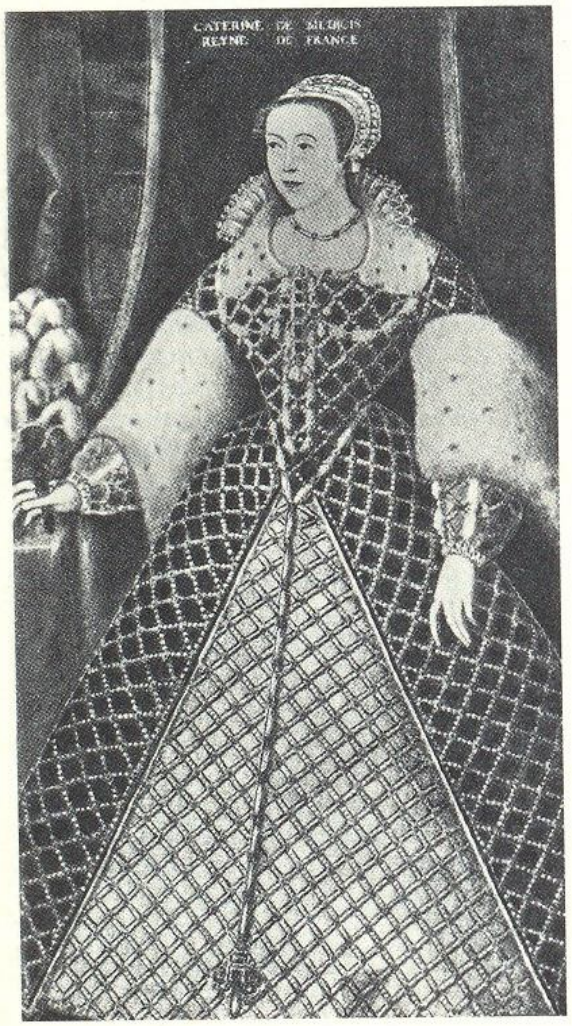
403. *Неизвестный художник.*
Катарина Медичи. 1555.
Флоренция, галерея Уффици

404. *Роже де Геньер.*
Луиза Лоренская, королева Франции, жена Генриха III.
Акварель. 1576.
Париж, Национальная библиотека

В парадном одеянии французских королев видны испанские и итальянские влияния, но сложившиеся формы были устойчивы. От костюма Элеоноры Португальской,

воспринятого французами как истинный образец королевского величия, до костюма последней французской королевы XVI века — Луизы Лоренской изменения касались главным образом деталей. Правда, силуэт стал более четким, почти графичным, и даже широкие меховые манжеты роб строго вписывались в большой треугольник построения всего костюма. Но соотношения частей одежды внутри этого треугольника на протяжении пятидесяти лет не так значительно варьировались, чтобы можно было говорить о разрушении сложившегося типа костюма.

Узкий лиф на жестком каркасе и с острым углом внизу существовал уже в 50-х годах, судя по парадному портрету Катарины Медичи, так же, как и скругленная линия его верха, от которой белые части вставки покрывали плечи. Прозрачный, веерообразный воротник из тонкой ткани или кружев, отделанных жемчугом, к концу 70-х годов только лишь увеличивается в размере. Но иной была поверхность ткани костюма. Шоколадно-бежевый атлас котт и коричневая



403



404

с золотой нитью парча роб у Катарины Медичи были покрыты золотой ромбовидной сеткой, укрепленной на углах несколькими жемчужинами. В одежде Луизы Лоренской фактура тканей и их сопоставления уже становятся самостоятельными элементами в системе художественной композиции костюма. Так, белый цвет дан в трех различных фактурах — атласный котт, белый мех и прозрачная ткань вставки и воротника. Темно-красный бархат роб занимает самую большую поверхность и оттеняется лишь блеском рубинов, золота и дополнительным цветом сияния изумрудов. Этих драгоценностей немного: жазеран на лифе, пояс с длинной цепью из великолепных золотых ажурных розеток с чередующимися рубинами и изумрудами (воспоминание о четках, по которым замаливали когда-то грехи) и несколько украшений из золота, рубинов и изумрудов, нашитых на белые рукава котт. Полы и низ роб обшиты широким узорным галуном тусклого золота и более узкой полосой светлой гладкой парчи и опушены белым мехом. Золотой с рубинами и изумрудами венец повторяет форму арселе прически.



405



406

405. *Неизвестный художник.*
Горожанка Парижа.
Акварель. 1572.
Париж, Национальная библиотека

Костюм молодой парижанки буржуазных кругов. Все в этом костюме умеренно и аккуратно. Фигура до талии затянута жестким корсажем, который держит четкую форму лифа роб. Слегка расходящиеся полы юбки роб обшиты, согласно королевскому ордонансу, запрещавшему буржуазии носить одежду из шелка, парчи и бархата, только лишь бархатной бейкой. Бархатом же отделаны и короткие с буфом рукава роб, из-под которых спускаются узкие рукава котт. Рубашка без сборок имеет высокий стоячий воротник с нешироким рюшем. Голова парижанки покрыта маленьким белым чепчиком, а сверху — черным шапероном, традиционным женским убором буржуазных кругов XVI века. Украшением костюма служит золотой шнур, продернутый сквозь подвеску, прикрепленную к корсажу,— подражание аристократическому жазерану. Перчатки — дань подражания аристократическому костюму.

406. *Неизвестный художник.*
Фрейлина.

Акварель. 1586.
Париж, Национальная библиотека



407

Источниками изменений силуэта и формы женского дворянского костюма 80-х годов послужили быт и нравы французского двора. Искусственность, неутомимая жажда новизны, пристрастие ко всему противоестественному сказываются и на формировании женского костюма. Установившийся обычай делать роб из одной ткани нарушается, и возникают даже такие комбинации: лиф из одной ткани, рукава из другой, юбка из третьей. Существовали и другие соотношения, такие, как мы видим на этом старинном рисунке. В форме жесткого из синей ткани лифа с эполетами видно подражание мужскому пурпуэну. Розовые рукава котт сделаны на стеганой подкладке, сохраняющей их баллонообразную форму. К поясу прикреплены с правой стороны — зеркало на длинном шнуре, а с левой — сумочка с туалетными принадлежностями. По обычаю того времени, женщина поддерживает одной рукой юбку роб, чтобы была видна юбка котт — коричневая с зеленой отделкой. Большая фреза закрывает всю шею и поднимается к затылку. С головного убора — аттифэ — сзади спускается черная вуаль.

407. *Неизвестный художник.*
Придворная дама.

Акварель. 1591.
Париж, Национальная библиотека

В последнем десятилетии XVI века придворный женский костюм становится настолько громоздким, превращается в столь сложное сооружение, что окончательно теряет четкость силуэта. Пропорции тела сильно искажаются как низко расположенным тамбурином вертюгаля, так и соотношением отдельных частей одежды. На смену светлой гамме одноцветных тканей приходит крайняя пестрота, что четко видно и на данном рисунке: полосатая юбка роб, «шахматные» рукава, крупная диагональ на откидных рукавах роб. Аттифэ сменяет сложный головной убор в сочетании с покрывалом на каркасе, образующем как бы крылья за плечами женщины. Перчатки и веер остаются неизменными спутниками светских женщин.



408

408. *Жан Лекур.*
Мария Стюарт.
Рисунок. Ок. 1560.
Париж, Национальная библиотека

Соперница королевы Елизаветы Английской, не совершившая ни одного благоразумного и благородного поступка в пользу своего народа, Мария Стюарт в течение многих лет была в центре внимания общественной жизни Европы. Ее имя окружено легендами — слишком много мужчин погибло из-за нее, и некоторые из них бесстрашно всходили на эшафот с именем королевы на устах. В чем была сила этой женщины? Как сплав драгоценного металла, не поддающийся влиянию времени и среды, судьба и природа Марии Стюарт слились воедино, вместив в себя многообразие исторических причин, ее личных авантюрных планов и коварных поступков, характерных для XVI века стремлений, окружавших ее людей и каких-то отзвуков поэтического, рыцарского культа Прекрасной Дамы.

Не на арене истории, а в литературе, в памяти поколений Мария Стюарт победила Елизавету Английскую. 10 июня 1559 года семнадцатилетней девушкой Мария Стюарт стала королевой Франции, а 5 декабря 1560 года — осталась вдовой.

На прекрасном рисунке Жана Лекура перед нами не юная девушка, почти подросток, а молодая женщина. То, что она выглядела старше своих лет, свидетельствует о ее внутренней зрелости, о каких-то заботах, омрачавших ее молодое лицо. Но в этом лице мы не находим того неотразимого обаяния, о котором в один голос говорили все современники. Видимо, это качество, это сильное женское оружие нельзя было передать в портрете. Замужняя по официальному положению, Мария Стюарт не покрывала голову женским убором, считая, вероятно, что лучшим украшением служит ее ровная золотистая коса, уложенная вокруг затылка, и чтобы подчеркнуть сияние волос, она окружает голову узкой золотой повязкой с крупными жемчужинами. Из очень крупных жемчужин сделан и жазеран, и ожерелье, проложенное по верхней части пройм рукавов ее светлого, может быть, белого платья. Спереди ожерелье расположено двумя фестонами на груди и прикреплено к корсажу. От места его прикрепления вниз, посередине корсажа, пришиты два ряда таких же крупных жемчужин. Пышные и широкие вверху рукава составлены, почти сплетены из кусков ткани платья и золотых гофрированных полосок, которыми обшиты проймы рукавов и верх корсажа. Белая тонкая ткань выпущена пышными буфами между переплетами полосок и ткани платья.



409

410



409. *Франсуа Клуэ.*
Мария Стюарт. XVI в.

Эдинбург.
Национальная портретная галерея

Первый костюм королевы-вдовы Мария Стюарт надела в восемнадцать лет. Траур королев был белый и оставлял открытыми только лицо и кисти рук. С белого чепца на арселе спускается длинное белое прозрачное покрывало. Такая же прозрачная белая ткань окутывала сверху черное платье Марии Стюарт. Этот траур царственные вдовы носили год, а затем одевались во все черное. Однако королева Шотландии не расстается с белым головным убором и белым прозрачным покрывалом и постоянно варьирует их формы и покрой.

410. *Роже де Геньер.*
Горожанка из Сомюра.

Акварель. XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Костюм богатой горожанки — это образец того, как буржуазия стремилась подражать аристократам. Фигура женщины затянута узким жестким корестом с металлическими частями. Пышные вверху рукава вышиты крупным рисунком. Таким же образом расшит и лиф, украшенный пряжкой и связкой нитей жемчуга. Громадный «воротник Медичи» на каркасе закрывает сзади всю голову. Желание увеличить вверху объемы каркаса юбки приводит к тому, что юбку роб делают короткой, разрезают по бокам и сзади из нее делают пышный валик. Сквозь этот валик продергивают полотнище светлой ткани; отделанная тремя блестящими бейками юбка котт слегка закрывает щиколотки, оставляя полуоткрытыми мягкие туфли с завязками. Волосы начесаны на каркас, спереди видна маленькая черная наколка, прообразом которой являлся шаперон женщин третьего сословия.



411



412

411. *Крестьянка.*
Гравюра. 1564.

Костюм французской крестьянки. Сверх рубашки с небольшим стоячим воротником надет котт с узким лифом, асимметрично расположенной застежкой и баллонообразными рукавами. Следующей одеждой была юбка в складку, более короткая, чем котт, но создающая впечатление широких округлых бедер, несколько напоминающих вертюгали горожанок. Белый фартук и белый чепец. Туфли из кожи заканчивают этот простой костюм.

412. *Неизвестный художник.*
Крестьянка.
Акварель. XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Крестьянки из пригорода, особенно из деревень, расположенных близ Парижа, отправляясь на рынок, одевались более тщательно и более нарядно, чем жительницы отдаленных селений.

Плотно облегающий фигуру до талии лиф-корсаж уже имеет плотную жесткую подкладку. Белая рубашка с прямыми, довольно широкими рукавами украшена стояче-отложным воротником — робкое подражание дворянской фрезе. Длинная юбка значительно расширена в боках, и это расширение держится на каком-то самодельном валике или стеганой прокладке, нашитой на нижнюю юбку. Головной убор крестьянки заимствован у парижских горожанок. Обилие белого цвета в костюме крестьянки придает ему праздничный вид. С левой стороны спускается от пояса длинный шнур (или цепь), на конце которого прикреплена небольшая сумочка с нужными для женщины мелкими предметами.

413. *Антонис Лекурье.*
Мадам Рене де Рье Шатонеф.
Рисунок. Ок. 1565 г.
Париж, Национальная библиотека

Костюм Рене де Рье Шатонеф — прекрасный образец испанских мод во Франции, хотя он более мягкий и менее сложный. Лиф ее роб сделан по образцу испанского женского лифа — хубона. Он состоит из двух частей — лифа котт, сохранившего прямой или с небольшим изгибом корсаж, белую вставку, высокий ворот с фрезой, как носили в середине



413



414

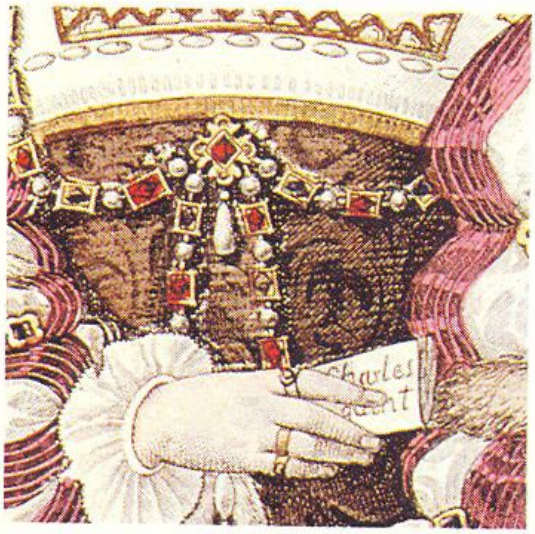
столетия, и сверху — лиф хубона, или, как называли во Франции, лиф пурпуэна. Полочки лифа пурпуэна отогнуты и вверху соединены со стояче-отложным воротником. Спереди его концы только слегка открыты и на них видна белая вышитая подкладка. Такая же подкладка и на полочках. Края полочек и воротника с внутренней стороны обшиты узорной тесьмой с маленькими бомбошками или бусинами. Внизу лифа, на остроугольном шнипе, полочки соединены, но юбка роб может быть и распашной, как было принято во Франции (ил. 406 и др). Ткань роб покрыта рядами узких разрезов, между которыми проложены полосы рельефной вышивки, выполненной каким-то декоративным швом. Ожерелье из трех рядов и жазеран из крупных, сложного рисунка розеток с драгоценными камнями и жемчугом украшают лиф.

На этом портрете аристократки хорошо видно, что арселе состоял из проволочного каркаса, покрытого мягким валиком, что может быть сделано из волос. На затылке прическа укреплена жгутом, перевитым двумя рядами лент разных цветов. Небольшой испанский бархатный ток украшен такими же розетками, но меньшего размера, из которых сделан жазеран, и пучком страусовых перьев.

414. *Антонио Лекурье.*
Мадам Либо.

Рисунок. Ок. 1573 г.
Париж, Национальная библиотека

Женщина, которую с таким искусством и интересом изобразил Лекурье, судя по ее костюму и головному убору, не принадлежала к дворянскому сословию. Костюм очень прост и скромен, в нем отсутствуют всякие украшения. Это может служить признаком того, что мадам Либо разделяла взгляды и чаяния гугенотов. Ее выразительное лицо — самая полная характеристика ее натуры. Умная, сметливая и наблюдательная, она, вероятно, принадлежала к тем женщинам, о которых принято говорить: «За словом в карман не полезет». Особенно интересен головной убор мадам Либо. Его прообразом можно считать бретонский шаперон конца XV — начала XVI века. В XVII—XVIII веках он распространился в Италии и Испании. В Италии этот головной убор называли «амандилло».



415

415. *Украшение*
Фрагмент ил. 398

АНГЛИЙСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ





Англия вышла из Столетней войны экономически менее пострадавшей, чем Франция, но с более ослабленной королевской властью. И вторая половина XV столетия стала для Англии периодом жестокой и сложной борьбы за объединение государства. Однако в это же время интенсивно развивается промышленность Англии, способствующая росту экономики страны, что, в свою очередь, создает чудовищные констрасты в области прав, материального состояния и положения людей.

Мужской костюм. В конце XV века в Англии еще сохраняется типично средневековый костюм (ил. 417). В этот период острых социальных конфликтов итальянские влияния почти не ощущаются.

Сверх рубашки англичане носили «дублет» — узкую короткую (до пояса) куртку с узкими длинными рукавами, подобную французскому жипону. Молодые люди часто ограничивались дублетом или носили сверху широкую накидку, отделанную мехом, а также цветной тканью (ил. 417). Узкие, обтягивающие ноги штаны, подобные трико, имели пристегивающийся крупный клапан — «куд-пийс», известный во Франции как брагетт. В отличие от французов, англичане носили сверху короткие чулки «бут-хоуз», которые затем было принято украшать вышивкой. Пожилые люди продолжали носить длинную верхнюю одежду. Неизменно длинными оставались одежды ученых, судей, адвокатов, государственных служащих. Так, на одном из набросков Гольбейна Младшего, изображавшем английского горожанина (ил. 445), мы видим, что у мужчины сверх джеркина до колен надета широкая мантия с широчайшими

416. *Николас Хиллиард.*
Портрет молодого человека среди роз.
Миниатюра. 1588.
Лондон, Музей Виктории и Альберта

Розовый шиповник — символ любви и молодости — прикрывает изящную, тонкую и высокую фигуру молодого щеголя елизаветинского времени. Облокотившись на дерево и приняв непринужденную позу,

рукавами, откинутыми на плечи. Такая верхняя одежда не являлась обычной даже для богатого горожанина. Ее покрой, форма позволяют нам предположить, что данное лицо одето в платье, присвоенное какой-либо городской выборной должности. В костюме этого жителя Лондона есть еще две интересные детали: шляпа типично средневековой формы и обувь необычного фасона с застежкой на редко поставленные пуговицы. Костюм горожанина не имеет какой-либо отделки, кроме гладких, иногда крупных круглых пуговиц,— такая скромность была характерна для определенных кругов буржуазии в период, известный в истории как период накопления.

Однако в пропорциях и этого костюма уже видно влияние Италии. В то время моралисты упрекали своих современников в пристрастии ко всем иностранным новинкам. Особенно доставалось тем, кто, как обезьяны, подражал в костюме то немцам, то французам, то итальянцам. Действительно, в период 1615—1620 годов в английском костюме появились многие характерные немецкие детали: широкие пышные рукава, громадные отложные воротники, всю одежду стали украшать большим количеством разрезов. Немецкое влияние, связанное, возможно, с притоком эмигрантов в период Крестьянской войны, было непродолжительным и отмечалось лишь среди дворянской и буржуазной верхушки.

В 30—40-х годах объектами для подражания становятся итальянские и французские костюмы. Но, подобно другим народам Европы, англичане видоизменяют их по-своему, что придает внешнему облику британцев национальный колорит. Рубашпластичную и красивую, доступную только молодому телу, он ждет... Что ему до сражений на море, что ему славная победа англичан над «Непобедимой Армадой» — его мысли далеки от военных трудов и почестей, они устремлены к предмету его ожиданий. Упоенный благоуханием шиповника и весенних трав, он задумчиво прижимает руку к сердцу, и ритм его биения, быть может, отзывается в душе ритмом сонета в честь возлюбленной...

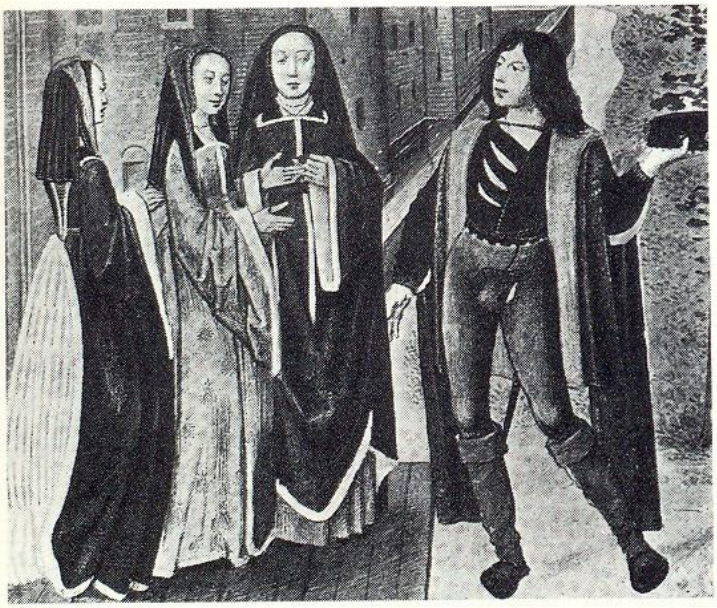
Из всех английских портретов XVI века только эта миниатюра Н. Хиллиарда излучает человеческие эмоции юности, поэтому и костюм (по фасону он копия французского изобретения д'Эпернона, ил. 375) не кажется нарочитым и бесстыдным.

В Англии в 80-х годах этот французский костюм получил большое распространение, его носили многие, но, как часто бывает, люди немолодые не понимали, что одетые так, они способны вызвать только жалость.

417. *Неизвестный художник. Миниатюра из манускрипта «Поэма о герцоге Шарле Орлеанском». 1495—1500.*

Лондон, Британский музей

Сцена встречи трех молодых женщин у ворот замка с юношей, который принес им какую-то неожиданную, озадачившую их новость — иллюстрация к популярной в XV веке «Поэме о герцоге Шарле Орлеанском», взятом в плен англичанами в битве при Азенкуре. Прекрасный лирический поэт своего времени — герцог Шарль Орлеанский был пленником англичан двадцать пять лет.



417

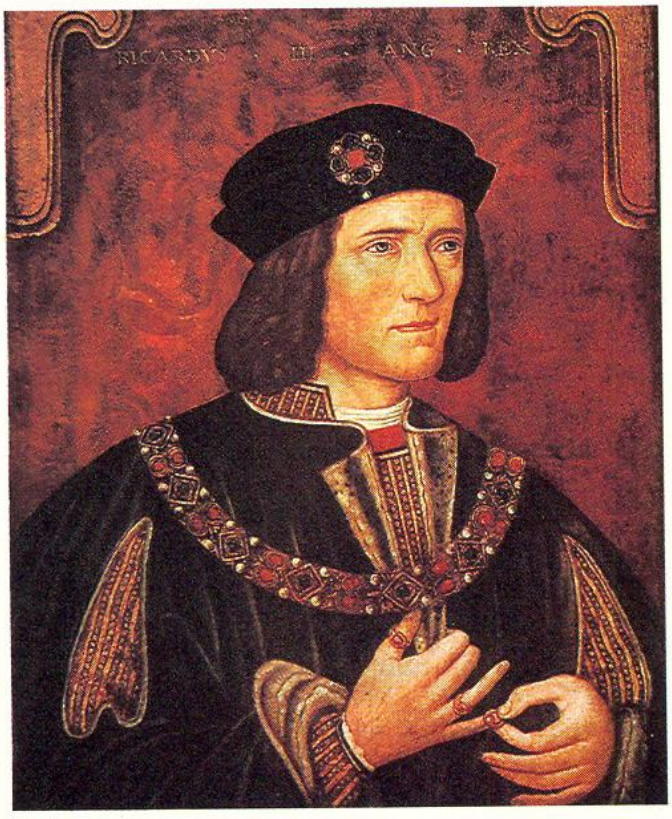
Костюм юноши вестника типичен для конца XV века. На нем рубашка с открытым прямоугольным воротом и узкий, плотно облегающий фигуру дублет с асимметрично расположенными разрезами — характерные детали раннеренессансных одежд. Шоссы типа трико с пристегивающимся клапаном куд-пийс. Накидка без рукавов, но на подкладке, с боковыми прорезями для рук, и толстые суконные чулки до колен — типично английские части костюма. Шапка такой же формы, как у Генриха VI, но с какой-то металлической розеткой.

Молодые женщины принадлежат к аристократическому английскому обществу. В это время — в последних десятилетиях XV века в Англии складывается самобытный женский костюм, в котором преобладают простые четкие линии, подчеркивающие особенности покроя одежды: узкой лентой другого цвета обшивают застежку, край выреза лифа или его воротника, швы спинки, низ рукавов и подол. На платье крайней левой леди мы видим вставку на спинке юбки из той же светлой ткани, как и отделочная лента. Сильно расширенные книзу, но мягкие рукава — «энджел слив» делали на подкладке цвета отделки. Головной убор близок по форме к бретонскому, но несколько более сложный по покрою. Он состоит из двух частей — светлой на небольшом каркасе, украшенной вышивкой, и черного небольшого покрывала, заложенного складками. Как видно по костюму леди, находящейся в центре, иногда платье в боках драпировали, чтобы была видна юбка котт.

418. *Неизвестный художник.*
Ричард III. XV в.
Лондон, Национальная портретная галерея

Самый умный, самый хитрый и самый подлый из династии Йорков — Ричард III (Ричард Глостер), герой великой драмы У. Шекспира «Ричард III», выведенный им к тому же и физическим уродом, изображен художником непривлекательным, но не внушающим отвращения человеком средних лет. Напряженное и мучительное выражение его лица зависело, вероятно, не столько от коварных злодейских планов, сколько от того, что левый глаз его был кривой. Уродливой изображена и левая рука. Костюм Ричарда значительно богаче костюма Генриха VI. На нем джеркин из полосатой ткани, широкий бархатный гаун с длинными широкими рукавами. Дорогое золотое ожерелье с цветными драгоценными камнями и жемчугом составлено из отдельных звеньев ювелирной работы. Головной убор — итальянский биретто с драгоценной пряжкой.

418



ки из полотна белого, кремового или шафранного цветов теперь делают двух видов — со стоячим прямым воротником, покрытым вышивкой (под дублет и джеркин с удлиненным вырезом, ил. 425), и без воротника, при этом широкий вырез горловины украшают узким рюшем. Такую рубашку носили с дублетом, у которого также было каре, и с джеркином, широко открывавшим перед дублета (ил. 422). Дублет украшали вышивкой, разрезами, скрепленными маленькими ювелирными розетками с цветными камнями. К проймам дублета с помощью петелек и шнурка присоединяли рукава, обычно из той же ткани, что и джеркин. Сверх дублета надевали джеркин, покрой которого имел несколько вариантов. Парадный джеркин придворных теперь имел довольно узкий лиф, но если учесть, что дублет всегда делали на плотной или стеганой подкладке, то станет ясно, что фигура в таком джеркине казалась достаточно солидной.

От талии шла широкая баска, иногда подобная юбке в складку (ил. 425.) — она называлась «безис», или распашная, более короткая, расширенная книзу (ил. 427, 448).

Как и у французов, у англичан узкие штаны (шоссы) в XVI веке были заменены двумя частями — верхняя, соответствующая французским о-де-шосс, называлась «аппа-стокс», и нижняя (у французов ба-де-шосс) — «незер-стокс». Аппа-стокс были узкие, выше колен или широкие, собранные внизу на шнур (ил. 425). Их длину можно было регулировать в зависимости от вкуса, желания владельца и обычая, царившего в данный момент в данной среде. Несмотря на ширину, аппа-стокс имели кудпийс.



419

419. *Неизвестный художник. Портрет Генриха VI. XV в.*
Лондон, Национальная портретная галерея

Неудачи англичан в Столетней войне, междоусобная война «Алой и Белой розы» совпали с царствованием Генриха VI. Оно началось в 1422 году, когда Генриху, третьему королю Ланкастерской династии, не было еще и года. Его длительное, полное трагических событий царствование, как

известно, легло в основу драматической хроники У. Шекспира — «Король Генрих VI». Хотя основными героями этой трехчастной хроники являются люди с яркими определенными характерами из близкого окружения Генриха VI, сам король в действиях, поступках, словах и мыслях обрисован Шекспиром как человек слабой воли, ограниченного ума, неспособный не только на решительные поступки, но и не понимающий, каковы могут быть результаты его нерешительности. Его личная судьба была трагична. После победы Йорков он был отправлен в Тауэр, где пробыл в заключении (с небольшими перерывами) десять лет. В 1471 году Генрих VI был умерщвлен в Тауэре. Так Белая роза Йорков утвердила свою победу над Алой розой Ланкастеров.

Черты характера, особенности натуры Генриха VI хорошо переданы на портрете. Удивительно то, что такой человек родился от исключительно умного и даровитого отца, блестящего полководца. Его непритязательной внешности соответствует и костюм. Скромная рубашка с невысоким стоячим вышитым воротником и верхняя темная одежда с короткими рукавами — гаун. Небольшой отложной круглый воротник сверху покрыт белой тканью, из такой же ткани сделаны и полоски вдоль пройм рукавов. Из-под коротких рукавов гауна спускаются белые рукава рубашки. Скромная черная шапочка с небольшими отогнутыми полями не имеет украшений. Знаком королевского достоинства является ожерелье с крестом.



420

420. *Ганс Гольбейн Младший. Архиепископ Кентерберрийский. 1527. Париж, Лувр*

Портрет архиепископа Кентерберрийского Вильяма Уорхема написан за шесть лет до разрыва Генриха VIII с римским папою и католической церковью. Архиепископ изображен в малом облачении — белой альбе. В качестве этоль использован куний мех, из этого же меха сделаны и поручи. За левым плечом Уорхема помещена епископская католическая митра. С правой стороны — большое распятие на древке, которое носили перед епископом во время церковной службы.

Верхней парадной одеждой, в которой Ганс Гольбейн Младший изобразил Генриха VIII, был короткий гаун (ил. 424). Гаун имел разные варианты: совсем без рукавов, но с большими проймами, с короткими или длинными, но откидными рукавами (ил. 425, 427). Гаун делали из самой дорогой ткани, часто на меховой подкладке, с большим меховым или изготовленным из другой, контрастной по цвету или фактуре ткани воротником. Английским родоначальником короткого гауна можно считать накидку конца XV века (ил. 417).

В первой четверти XVI века средневековые шляпы были вытеснены беретами. В 40-х годах они имели небольшие поля (ил. 425), слегка спущенные с правой стороны, а с левой — пышное страусовое перо, прикрепленное пряжкой ювелирной работы. В первой половине XVI века незер-стокс делали из ткани — их кроили преимущественно из сукна по так называемой «косой нитке». Обувь продолжала быть мягкой, но имела, как и в других европейских странах, широкие квадратные носки («утиный нос»).

Изменения в мужском костюме происходят в конце 40-х — начале 50-х годов. Причиной этому послужило не столько распространение испанских мод во всей Европе, сколько выход замуж королевы Марии Тюдор за испанского короля Филиппа II. Чопорные надменные испанцы, приехавшие вместе с Филиппом II, вызвали противоречивую реакцию среди придворной английской знати. Сначала чужие обычаи и костюм казались странными, нелепыми, над ними смеялись, как это свойственно людям, затем у некоторых возникло желание подражать



421

421. *Неизвестный художник. Крестьянские работы.*
Миниатюра. XVI в.
Париж, Национальная библиотека

Мирный сельский пейзаж мягко освещен солнцем, и, пользуясь этим прекрасным весенним днем, работают английские крестьяне. Почти все виды весенних сельских работ представлены на этой миниатюре, нарисованной, по обычаю средневекового



искусства, в обратной перспективе. Но отдаленный замок с его сторожевыми башнями и ветряная мельница показывают, насколько велика площадь земли владельцев замка, которую обрабатывают крестьяне.

Миниатюра создана в начале XVI века, в страшное для английских крестьян время, когда система огораживания лишила многих из них средств к существованию. И мирная картина крестьянского труда, изображенная на миниатюре, идеализирует неприглядную действительность крестьянской жизни того времени. Одежда крестьян однотипна и характерна как для средневековья, так и для эпохи Возрождения. Это хоус, спущенные и завернутые вокруг колен, холщовые или суконные рубахи типа античного колобиума, впервые появившегося вместе с завоевателями-римлянами и просуществовавшего века. Валяные шерстяные шапки с отогнутыми полями покрывают голову крестьян. Только садовник, занятый подрезкой или прививкой дерева, выделен особым головным убором — средневековым шапероном с небольшой глухой пелериной.

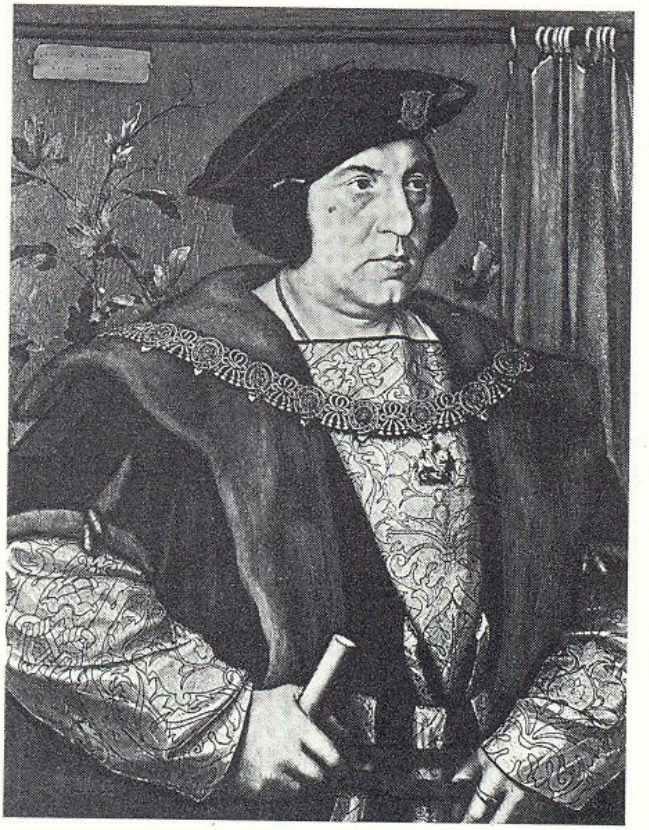


иностранцам. Кроме того, в привезенных с континента новостях утверждалось, что испанский костюм в настоящее время является образцом для всех светских людей. И, несмотря на вражду между приближенными Филиппа II и придворными королевы, «обезьянничанье» англичан, страх «отстать от моды» заставили их подражать ненавистным католикам — испанцам.

Филипп II недолго был мужем Марии Тюдор, ее царствование длилось всего лишь пять лет, но испанский костюм, видоизменяемый англичанами по своему вкусу, бытовал до начала XVII века.

Сначала влияние испанцев сказалось в появлении жесткой прокладки в джеркине и рюша по краю стоячего воротника, затем стали носить небольшие фрезы, называвшиеся в Англии «раф». В 60-х годах одна предприимчивая женщина из Фландрии, вынужденная покинуть родину, поселилась в Лондоне и, зная способ делать рафы жесткими, за хорошую плату стала обучать английских леди искусству крахмалить воротники. Успех этого предприятия превзошел ожидания фламандки. Она изобретает цветные крахмалы — и в Англии начинают носить голубые, желтые, шафранные рафы. После того, как англичане узнали свойства крахмала, величина рафов начинает неуклонно расти и достигает к концу столетия 30 см. Вместе с тем уменьшаются объемы и изменяются пропорции главных частей костюма и их покрой.

Дублет превращается в верхнюю одежду, его делают с рукавами и небольшой баской, и он заменяет джеркин. Джеркин же становится парадной верхней одеждой. Он существует в двух главных вариантах: полудлин-



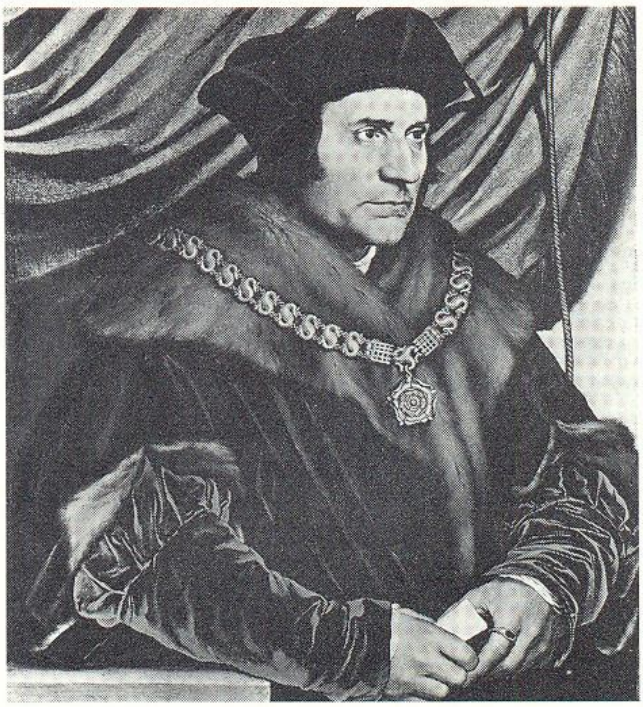
422

422. *Ганс Гольбейн Младший. Сэр Генри Гильфорд. 1527. Англия, частная коллекция*

Сэр Генри Гильфорд, сам того не подозревая, был увековечен дважды — на портрете работы Ганса Гольбейна Младшего и в пьесе Шекспира «Король Генрих VIII», где он выведен эпизодическим лицом в одной лишь сцене. Друг Томаса Мора, он соединял противоположные интересы — будучи воином, он стремился стать ученым. На портрете Гильфорд уже не молодой человек в костюме придворного, занимающего значительный пост. Признаком этого служит орденская цепь и орден св. Георгия, покровителя Англии. Гильфорд не стремится выдать себя за лучшего человека, чем он есть

на самом деле. На его грубом, несколько оплывшем лице видны следы достаточно бурной жизни. Твердый и упорный в достижении своих целей, умный и хитрый, он был истинным англичанином XVI века, достойным такого короля, как Генрих VIII.

Итальянская мода — дублет с открытым воротом и рубашка без воротника — пришлась по вкусу Гильфорду: для его короткой шеи всякие воротники были стеснительны. Его дублет и рукава сделаны из парчи с рисунком, а джеркин состоит из открытого бархатного лифа и безиса из полос бархата и парчи дублета. Длинная, солидная, широкая бархатная одежда — гаун на куньем меху с отворотами на полочках и громадным воротником имеет откидные рукава, но их верхняя часть не пышная, а прямая, и маленький разрез спереди застегнут двумя пуговицами — брусочками. Большой красивой формы берет с отогнутыми полями украшен миниатюрным гербом.



423

423. *Ганс Гольбейн Младший. Томас Мор. 1527.*
Нью-Йорк, Коллекция Фрика

Среди потомков буйных баронов, таких же буйных, как и их предки, но уже умевших извлекать выгоду из торговли и разведения овец, среди полной интриг и злобы атмосферы английского королевского двора, одинокий мечтатель Томас Мор был сделан Генрихом VIII лордом-канцлером. Любящий семьянин, человек с тонкой чуткой душой, способной понимать и разделять чужое горе, Томас Мор трагически переживал страдания английского народа — крестьянства и городской бедноты. Найти реальный выход из сложившихся исторических условий, сделать людей счастливыми он был не в силах, и единственный выход для него подсказывает ему его дарование... Творчество дает ему радости, в мире своей фантазии он делает людей трудолюбивыми, добрыми, счастливыми без зависти, так жестоко разъедавшей способных и неглупых людей на его глазах. В своем воображении он имеет возможность поселить их в прекрасной стране, на острове «Утопия»... А в реальной жизни он чувствует себя неуютно, и это ощущение прекрасно передает Гольбейн в портрете Мора. Если для Гильфорда его верхняя одежда является знаком его высокого положения, то для Мора — это теплая, мягкая, необходимая защита от той внутренней дрожи, которая часто охватывает его от соприкосновения с грязной и жестокой действительностью. Судя по рукавам, джеркин Мора не имеет украшений и сделан не из дорогой парчи, а из гладкой однотонной шелковой ткани. Только золотая цепь указывает на официальный высокий ранг Томаса Мора.

ный с откидными рукавами и короткий с рукавами в виде окорока.

Однотипные аппа-стокс первой половины XVI века заменяются различными вариантами штанов, фасоны которых заимствованы у разных народов. Прежде всего нужно отметить, что появление вязаных чулок повлекло за собою удлинение аппастокс. Однако переход к штанам до колен, называвшимся в Англии «бричз», произошел не сразу. Привычка к установившемуся силуэту мужского костюма с грузным верхом и широкими бедрами была еще достаточно велика, поэтому на протяжении 70—90-х годов существовали аппа-стокс из двух частей. Верхняя короткая часть, туго набитая волосом, называлась «транк-хоус», ее покрой имел несколько вариантов. Знатные англичане, особенно молодые, увлекались «венецианскими» бричзами (ил. 432.), что вызывало возмущение у моралистов, ибо эти штаны придавали мужской фигуре явное сходство с женской.

Сверх дублета теперь чаще всего носили небольшой плащ, заимствованный у испанцев, который англичане называли «мендилайен» (ил. 438). Военные же предпочитали плащ с капюшоном.

Известно, что Англия в XVI веке стала мировым центром производства шерстяных тканей, особенно сукон высокого качества. Их окрашивали в красный цвет различных оттенков, а также красновато-коричневый, черный, зеленый, синий и другие цвета. Эти материи не только вывозились на континент в различные страны, вплоть до Руси, но из них делали одежду и сами англичане. Однако дороже сукна в Англии ценились привозные шелковые ткани из Венеции, Генуи, Франции. Ча-

424. *Ганс Гольбейн Младший. Король Генрих VIII. 1537. Англия, частная коллекция*

Победа, одержанная Генрихом VIII над строптивыми и самовластными английскими феодалами, давала ему право так твердо, широко расставив ноги, стоять на земле. Его физическая мощь, сила его власти утверждаются еще и крупными формами костюма, хотя и сложившегося под итальянским влиянием как и костюм его соперника Франциска I, но получившего свое английское решение.

Дублет у Генриха закрытый, шея его тщательно прикрыта воротником. Это сразу изменяет пропорции костюма и лишает облик короля свежести и моложавости. Дублет покрыт небольшими разрезами и сделан из такой же ткани, как и джеркин. Перед джеркина сильно вырезан и лишь обрамляет полочки дублета, застегнутые сдвоенными застежками из драгоценных камней в золотой оправе. Широкая и длинная съемная баска джеркина — безис заложена крупными складками, обшитыми вверху бейкой. Спереди эта бейка завязана бантом в одну петлю. Полы безис раздвинуты крупным кудпийс. На специальной узкой перевязи с левой стороны висит кинжал в богато украшенных ножнах. Рукава джеркина пришнурованы к проймам дублета, покрыты небольшими продольными разрезами, скрепленными такими же драгоценными пряжками, как и застежка дублета. Самой же торжественной частью королевского наряда является широкий массивный гаун с полочками, отделанными мехом и переходящими на спине в большой прямоугольный воротник. Подобную одежду носили в торжественных случаях все монархи Европы в первой половине XVI века, но насколько крупнее и грубее форма гауна Генриха VIII, какие крупные, свободно прикрепленные полосы ткани покрывают короткие, пышные, подвижные в объеме рукава. Их вторая откидная часть свешивается вдоль боков полочек и еще больше увеличивает массу костюма. Узкие аппа-стокс достигают колен, а вместо незер-стокс надеты шелковые вязаные чулки. Под левым коленом — «Орден подвязки» с вышитым девизом: «Honi soit gui mal y pence» («Пусть будет стыдно тому, кто плохо об этом подумает»). Головной убор — плоский берет с отогнутыми полями,



424

украшенными вышивкой и страусовыми перьями. Подвеска на тонкой цепочке и массивная широкая золотая цепь с драгоценными камнями дополняют торжественный костюм короля. Обувь — шелковые туфли на мягкой подошве с широким «утиным» носком.

425. *Гвилим Стрейтер. Дворянин в красном. 1548. Англия, Хемптон-корт*

Наряду с джеркином новой формы и гауном меньших объемов, сохраняются остальные элементы английского мужского дворянского костюма 20—30-х годов.

Вероятно, он перестает быть придворным, и его носят не лондонские щеголи, а богатые провинциальные дворяне, склонные отстаивать свою самостоятельность.

Интересной особенностью этого костюма является рубашка, украшенная цветной вышивкой. Воротник-стойка, две полоски посередине переда вдоль застежки и широкая оборка манжет рубашки вышиты цветным стилизованным орнаментом, окаймленным черной ниткой. Для того чтобы показать эту новинку, пришлось несколько изменить перед джеркина: его делают без застежки, слегка открытыми до талии, которую стягивают поясом. Съемный безис в широкую складку остается без изменений. На портрете хорошо видны широкие аппа-стокс, собранные внизу шнурами, с напуском. Утрированно широкий в плечах гаун сделан из красного бархата на атласной подкладке такого же цвета. Из красной ткани сшит джеркин и аппа-стокс. Все остальные части костюма, кроме рубашки и белого пера на берете, также красного цвета, отчего этот портрет получил название «Дворянин в красном».

425



сто одежду делали из тканей разных цветов и рисунков, но стремились как-то объединить их. Так, например, транк-хоус и мендилайен делали из одной ткани, но дублет (если он имел свисающий сильно выпуклый перед, то назывался «пескоутбелли») и аппа-стокс — из разных. В 70-х годах дублеты и венецианские бричзы украшали мелкими разрезами различных рисунков (ил. 432, 433), между разрезами иногда нашивали узкий галун. К 90-м годам эта мода почти исчезла.

Длинные гаун, довольно широко распространенные еще в первой половине XVI века, теперь остаются лишь как специальная одежда: официальные платья должностных или выборных лиц, орденские костюмы, парламентское платье лордов (ил. 449), траурная одежда (ил. 442, 443) и одежда духовенства.

Купечество также сохраняло длинную одежду (ил. 441, 451), но в 80-е годы она заметно изменилась, стала больше походить на польский жупан, чем на английский купеческий гаун начала века.

Изменение силуэта костюма повлекло и изменение головных уборов. Вместе с испанскими модами в Англии появились испанские шляпы, которые англичане делают еще более высокими или же создают свои собственные варианты, но береты начала XVI века сохраняются, как часть официального костюма.

Роскошь и нищета, царившие в Англии XVI века, способствовали появлению крайних контрастов в костюме. Но, к сожалению, изображение нищеты английского народа не привлекало внимание художников. Только лишь по отдельным рисункам и гравюрам мы можем судить о костюме крестьян Англии.

426. *Ганс Гольбейн Младший. Король Генрих VIII. 1542. Лондон, частная коллекция*

Хотя поводом к разрыву Генриха VIII с римским папой Климентом VII послужило запрещение развода Генриха с первой женой Катариной Арагонской, с которой он прожил двадцать лет, дальнейшая борьба короля Англии с католической церковью имела глубокие исторические и социальные корни. Порвав с Римом, Генрих объявил себя главою английской церкви, королевским указом закрыл все монастыри, конфисковал монастырские земли и имущество и начал физически уничтожать людей, ошеломленных такими невиданными нововведениями и восставшими против них. Вслед за этим Генрих, падкий на золото и драгоценные камни, совершил колоссальную грабительскую акцию, захватив все материальные ценности уничтоженных и закрытых им монастырей и церквей. К этому времени и относится данный портрет, написанный Гольбейном в 1542 году. Довольное, почти благодушное выражение лица Генриха VIII утверждает нас в мысли, что достижение личных целей было для него превыше всего. К 1542 году он лишил жизни уже двух своих жен — Анну Болейн и Катарину Говард, с двумя развелся (Катариной Арагонской и Анной Клевской) и только Джен Сеймурн, мать Эдуарда VI, умерла своей смертью после родов. Костюм Генриха VIII не похож на все предыдущие и все последующие, известные нам по изобразительному искусству тех времен. Прежде всего необычной является ткань, из которой сделан гаун короля. Это темно-коричневый шелк в поперечную золотую полоску. Такая парча вероятнее всего могла быть привезена с востока, где всегда были распространены полосатые ткани. Затем обращает на себя внимание необычный покрой гауна — узкий прямой со спущенной проймой стан и верхняя часть откидных



426

рукавов без складок и буфов. Их передние разрезы отделаны двумя рядами золотого шитья, тонкого и красивого рисунка или ажурного позумента и застегнуты в трех местах двусторонними чеканными золотыми застежками с драгоценными камнями и жемчугом. Такая же отделка проложена на краях полочек посередине переда, соединенных драгоценными застежками сверху донизу. На рукавах и вдоль полочек по краю видны узкие полоски белого меха. Их пересекают застежки, причем крупные изумруды, соединяющие правую и левую части зестежки, расположены на белом фоне меха. Изменения общего объема гауна влекут за собой и изменение воротника — небольшая горностаевая шалька сменила прямоугольный обширный, соединенный с отворотами полочек меховой воротник.

Парчовые рукава джеркина (часть их от локтя видна из-под поперечных разрезов откидных рукавов гауна сквозь которые продеты руки Генриха) добавочно украшены вышивкой, и разрезы на них между небольшими буфами скреплены золотыми розетками с крупными драгоценными камнями. Неизменным по фасону остался только низкий берет с отогнутыми полями, на котором нашито много ювелирных украшений.

Крестьянская одежда настолько медленно изменялась, что в XVIII веке Гейнсборо изобразил старика-крестьянина в средневековых разъемных штанах (Гейнсборо. Старик крестьянин. 1760-е годы).

В среде горожан, имевших некоторый достаток, возникало стремление подражать богачам. Эта разорительная прихоть осуждалась старшим поколением, а в первую половину века и правительством. Время от времени оно издавало указы о запрещении носить одежду, не соответствующую имущественному состоянию и социальному положению. Но в царствование королевы Елизаветы (1558—1603 годы) эти указы не повторялись и в 1581 году Гаспар Рутц изобразил молодого горожанина в костюме, явно сложившемся под влиянием испанских мод (ил. 441).

В конце царствования Елизаветы и некоторое время после ее смерти английский мужской костюм все еще сохраняет старые каркасные формы, но уже в 10-х годах XVII века в нем появляются черты нового пластического решения, которые лягут в основу костюма 20—40-х годов.

Женский костюм. Влияние Фландрии и Франции было заметно в английском женском костюме конца XV века (ил. 417). Однако англичанки сумели придать ему черты своеобразия, сыгравшие определенную роль в становлении их внешнего облика в 20—40-х годах XVI века.

Прежде всего лиф котт и платья теперь держится на жестком корсете из кожи, который надевают сверх рубашки. Рубашку для торжественного наряда шьют с открытым воротом, потому что скромный воротник платья теперь чаще всего заменяют вырезом каре (ил. 455).



427

427. *Ганс Эвоутс.*
Портрет Эдуарда VI. XVI в.
С.-Петербург. Государственный Эрмитаж

Представление об этом подростке, бледном и хрупком, у многих поколений связано с повестью Марка Твена «Принц и Нищий». Эту повесть они читали в детстве, поэтому он остается в глубинах воспоминаний как перенесший большие испытания, мужественный духом мальчик. А главное, что случается очень редко, этот хрупкий подросток сумел извлечь из этих испытаний незабываемый урок на всю свою, оказавшуюся такой короткой, жизнь.

Династическое совершеннолетие наступало в 15 лет. Эдуарду в год смерти его отца Генриха VII было десять, а через шесть лет он умер.

На портрете из Эрмитажа Эдуард только перешел грань от детства к юности, но на нем костюм взрослого мужчины и в этом

костюме уже начинает проявляться испанское влияние. Джеркин имеет высокий стоячий воротник с небольшим рюшем, и изменяется весь его покрой. Лиф джеркина с талией ниже естественной составляет одно целое, безис не съемный, а пришит к лифу. Рукава узкие, внизу плотно облегают кисти рук и закончены рюшем. Застежка на небольшие пуговки выделена только галуном. Таким же галуном обшиты края и низ безиса. Маленькие декоративные разрезы на рукавах расположены как стилизованные лепестки ромашки. Испанскую форму или близкую к ней имеет теперь и плоский берет. Светлый парчовый гаун отделан двумя полосками темного галуна по спущенной пройме рукавов. Он обрамляет разрез для руки в откидных рукавах и вдоль их откидной части, по краям полочек и низа гауна. Меховой воротник шалью — английская деталь мужского костюма. Узкие аппа-стокс не достигают коленей приблизительно на 15—18 см, и закрывают верхний край белых вязаных шелковых чулок. Обувь — атласные белые туфли с узкими, но не длинными носками по испанскому образцу.

428



428. *Гвилим Стрейтер. Эдуард VI. XVI в.*
Частная коллекция

Последний портрет последнего года жизни шестнадцатилетнего короля Англии Эдуарда VI.

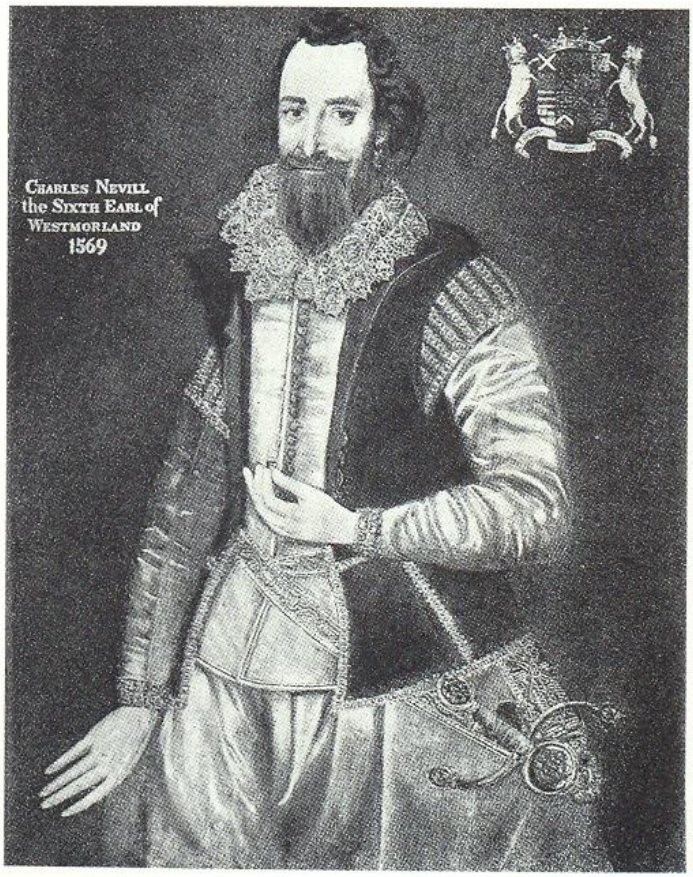
Весь костюм юноши сделан из одной ткани — коричневого бархата, который изысканно украшен золотыми полосками и черной вышивкой на них. Джеркин уже имеет испанский покрой — глухой перед с высоким воротником и еле заметным рюшем по краю. Баска (безис) джеркина закрывает бедра, из-под нее немного видны транк-хоус, между бархатными полосками которого чуть просвечивает белая подкладка. Короткий гаун с объемными рукавами до локтя и узкой откидной нижней частью отделан вышитой золотой полоской; черный бархатный берет отделан черным страусовым пером.

Золотистый отлив бархата очень тонко сочетается с золотом ленты и поэтому черный узор вышивки становится рельефнее и напоминает насечку из вороненой стали на золоте.

Умеренные объемы всего костюма, глубина цвета и благородство фактуры бархата, строгий, но рельефный декор, отсутствие искусственных прокладок и каркасов делают этот костюм элегантным.

Рукава платья гауна фактически состоят из двух частей: собственно рукава (до локтя) и громадные воронкообразные манжеты, подбитые парчой или золотой сеткой. Их соединяли с рукавом шнуровкой, чтобы иметь возможность менять. Нижнюю часть таких манжет, подложенную под вышивкой проклеенным полотном, отгибали наверх, и она была самой нарядной деталью женского костюма. Гаун английских леди существовал в двух вариантах: с круглой юбкой и с распашной. Полы распашной юбки были скошены и образовывали спереди вырез в форме вытянутого треугольника, что позволяло видеть юбку котт. Таким образом, сохранялась сложившаяся в эпоху позднего средневековья система женского костюма, обязательно состоявшего из трех или четырех одежд, надеваемых одновременно. Но в эпоху Возрождения все значительно упрощается.

Если лиф котт не виден через шнуровку или разрез платья, то его делали из грубого полотна, рукава в той части, где они были видны — из дорогой ткани; при круглой юбке котт только внизу обшивали полосой подобной материи, а при распашной — уже полностью делали из той же ткани, что и рукава котт. Такие комбинации возникли по двум причинам: из соображений экономии (каждый кусочек привозной ткани стоил дорого) и из желания сделать фигуру более стройной, а следовательно, и более красивой. Гаун и котт всегда делали из разных тканей. Если гаун был из одноцветной материи, то котт — из ткани с рисунком. При этом чаще всего стремились создать тональную объединенность гауна и котт, разумеется существовали и контрастные сочетания.



429

429. *Неизвестный художник.*
Чарльз Невил, VI-й граф Вестморлендский. 1569.

Англия, частная коллекция

Испанское влияние на английский мужской костюм сказывалось постепенно и сначала проявлялось только в отдельных деталях. Уже в 50-х годах появляется узкий рюш по краю стоячего воротника, который только лишь в конце 60-х годов превращается в плоеный воротник — горгеру — ее в Англии называли раф. Но наряду с раф появляются и кружевные воротники как один из результатов активизации экономических отношений с Фландрией и с Венецией.

Богатство и своеобразие венецианского костюма привлекли внимание англичан, и у них появился костюм, не выходящий за пределы общеевропейского типа, но и заметно отличавшийся от одежды других стран. Примером может служить костюм Чарльза Невила, который нельзя сравнить ни с венецианским, ни с одним из испанских на портретах Антонио Моро. Все во внешнем облике этого «шестого графа Вестморленд», как гласит надпись на портрете, необычно и незаурядно. Живые глаза с лукавой усмешкой во взгляде, слишком длинная борода, скрывающая нижнюю часть длинного лица с очень высоким лбом. И эту жесткую бороду обрамляет великолепный кружевной воротник, не отложной, как стали носить в XVII веке, а приподнятый, как бы наложенный на тонкий металлический каркас. Стройный дублет с узкими рукавами и чуть расширенной книзу баской не имеет жесткой прокладки, его точная вертикаль застежки подчеркивает стройность и подтянутость фигуры Невила. Мягкие, свободные бричзы сужены книзу и закончены неширокими манжетами. Дублет и бричзы сделаны из одной блестящей шелковой ткани — атласа. Особенной, именно английской частью костюма Невиля, является новая разновидность джеркина — темная безрукавка с узкими полочками. Они оставляют открытой неширокую часть переда и, вероятно, прикреплены к поясу дублета. Безис джеркина от талии несколько расширен и обшит узким, как бы гофрированным галуном. Таким же галуном отделаны и эполеты необычайной формы. На левой стороне на вышитой золотом портупее висит шпага.



430

430. *Корнелис Кетел.*
Мартин Фробишер. 1577.
Оксфорд, Бодлеянская библиотека

Страсть к познанию мира, стремление открывать и изучать новые земли, достичь новых источников богатства, охватила многие страны в эпоху Возрождения, но в Англии ее можно было сравнить с эпидемией, правда, не всеобщей, а распространившейся в определенных кругах. Наследственное право в Англии лишало младших детей богатств. Хорошо знакомые с морем, отважные и прекрасно владевшие оружием, англичане предпринимают авантюрные экспедиции. Среди этих людей был и М. Фробишер, задавшийся целью достигнуть Китая, двигаясь из Англии в северо-западном направлении, но его попытки были безуспешны. В 1577 году художник изобразил его в костюме десятилетней давности. Широкие и удобные бричз, дублет с короткой баской из отдельных, не сшитых между собою частей и эполеты на проймах сделаны из одной добротной шерстяной английской ткани, рукава же — из более легкой, возможно, даже шелковой материи. Полочки дублета имеют жесткую прокладку. С левой стороны для больной руки Фробишера сделано подвесное приспособление из металла и кожи, на котором она и покоится. На ногах — чулки и белые глубокие туфли с небольшими разрезами.

От пояса из металлических и чеканных резных пластинок с цветными камнями спереди спускался один конец, законченный крупной подвеской ювелирной работы. Как и в других европейских странах, в Англии этот конец имитировал четки, которые женщины в эпоху средневековья носили на поясе. Ожерелья, колье и другие драгоценности украшали шею и корсаж платья.

В покрое юбки гауна 20—40-х годов сохраняется если не треугольная вставка конца XV века, то группа складок, создававшая характерную линию, присущую в это время только женскому английскому костюму.

Головной убор становится более сложным (ил. 455, 456). Между тем, каким он был в конце XV века и каким стал в 20—40-х годах, существовали еще промежуточные формы (ил. 457). Основой женского головного убора этого периода был каркас (ил. 455). Композиционная завершенность, четкость и красота пропорций, сдержанное применение декора, великолепие красочных и фактурных сочетаний — все делает английский женский костюм того времени явлением большого искусства. В этом костюме уже ясно ощутимы национальные основы эстетических требований к внешнему облику женщин, получившие в XVII и XVIII веках дальнейшее развитие.

В период царствования Марии Тюдор (1553—1558), страстно приверженной старине, костюм изменяется сравнительно мало, но все же в него был внесен ряд нововведений. К жесткому каркасу прибавляют испанский каркас для юбки, правда, более легкий и менее широкий. Лиф гауна остается почти без изменений, но его делают совсем закрытым,

431. *Неизвестный художник.*
Роберт Лестер. 1560—1570.
Лондон, Национальная портретная галерея

На необъятных просторах Атлантического и Индийского океанов в XVI веке соперничали две страны — Испания и Англия. Гордая и спесивая Испания была уверена в том, что раздавит и покорит маленькую Англию. Но исторические процессы не подвластны желаниям и действиям отдельных людей, даже если их власть неограниченна. Так случилось и с Испанией. Ее громадный флот — «Непобедимая Армада», на постройку которого были истрачены колоссальные средства, был разбит небольшими легкими маневренными английскими судами. Ими руководили люди, умеющие быстро учитывать создавшуюся обстановку. Во главе всех военных и морских сил Англии в этих сражениях стоял фаворит Елизаветы граф Лестер, в прошлом захудалый дворянчик. Титул графа, почести и многое другое он получил главным образом за удачное исполнение личных поручений Елизаветы.

Портрет написан, вероятно, в 70-х годах, то есть почти за десять — пятнадцать лет до сражения англичан с «Непобедимой Армадой». Здесь Лестер еще совсем молодой человек с тонкими острыми чертами лица и рыжеватой бородкой. Его красно-золотистый костюм, щегольской, но скромный — очень близок к испанскому. Его дублет — пескоут-белли на каркасе с тонкой, сильно подчеркнутой талией, имеет незначительную выпуклость внизу. Узкая изящная баска с фестонами заканчивает низ пескоут-белли. Широкие внизу транк-хоус на каркасе из конского волоса покрыты сверху узкими узорными полосками тоже золотисто-красного цвета. Длинная шея закрыта высоким стоячим воротником с неширокой раф. Такие же манжеты украшают рукава. Двойные эполеты на проймах повторяют рисунок баски. Так мелкие детали отделки вносят гармонию в этот строгий костюм хорошего вкуса.



431



432

432. *Неизвестный художник.*
Соколиная охота королевы Елизаветы.
Фрагмент гравюры. 1575.
Лондон, Британский музей

Эти два охотничьих костюма английских дворян из придворного штата королевы Елизаветы представляют собою два основных варианта мужского каркасного костюма 70-х годов. На левом дворянине, непосредственном участнике охоты,— короткий дублет с небольшой баской, резными эполетами и узкими рукавами; он сделан на жесткой прокладке. Широкие в бедрах венецианские бричзы в каркасном варианте (именно этот вид бричз и вызывал возмущение моралистов) имеют уже жесткий стеганый каркас. Под коленями они закончены двойными подвязками, которые и держат чулки. Весь костюм покрыт небольшими разрезами, расположенными правильными рядами. На левой руке — специальная перчатка для охоты с соколом. Шляпа — английский вариант испанского тока. К поясу привязан большой кошель с несколькими отделениями — от них спускаются завязки с бомбошками. Обувь как будто и не соответствует охоте — это обычные глубокие туфли с разрезами.

Одинаковые костюмы двух других участников охоты тоже сделаны на каркасе. Необъятной ширины транк-хоус надеты сверх баски дублета, из-под них видны незер-стокс из мягкой ткани. У крайнего охотника чулки закрывают нижнюю часть незер-стокс немного выше колен и укреплены широкими подвязками с пышными бантами. К поясам подвешены охотничьи сумки, вероятно, из оленьей замши.

с небольшим стояче-отложным воротником, или же по французско-испанскому образцу, его широкое декольте закрывают богато декорированной вставкой (ил. 460, 463).

В 50-х годах появляется головной убор в виде маленькой серповидной наколки «френч-хууд» и к нему прикрепляют традиционную черную вуаль (ил. 459). Хотя френч-хууд в XVI веке носили многие англичанки, так же как и француженки, у которых он был заимствован, но в XIX веке, благодаря успехам романов Вальтера Скотта он стал ассоциироваться с обликом Марии Стюарт и вошел в литературу под ее именем.

Увлечение испанскими модами начинается в 60—70-х годах. Отход от установившегося и долго существовавшего классического костюма первой половины XVI века принес неожиданные результаты. Сдержанность и чувство меры, характерные для классического костюма, сменяются таким преувеличением всех форм и деталей, что в результате возникает пародия на испанские образцы. Правда, такая экстравагантность существовала лишь в придворной среде и современник елизаветинской эпохи Гаспар Рутц изобразил знатную даму в костюме, весьма близком к испанскому, но более мягком и с длинными декоративными рукавами (ил. 441). Как и мужчины, женщины в это время увлекаются рафами громадных размеров. Умение крахмалить и плоить рафы принесло свои плоды. Англичанки соперничали между собою в изобретении различных рисунков плойки — то мелкой, то крупной, то в один ряд, то в два или три, увлекались разноцветными рафами нежных оттенков.

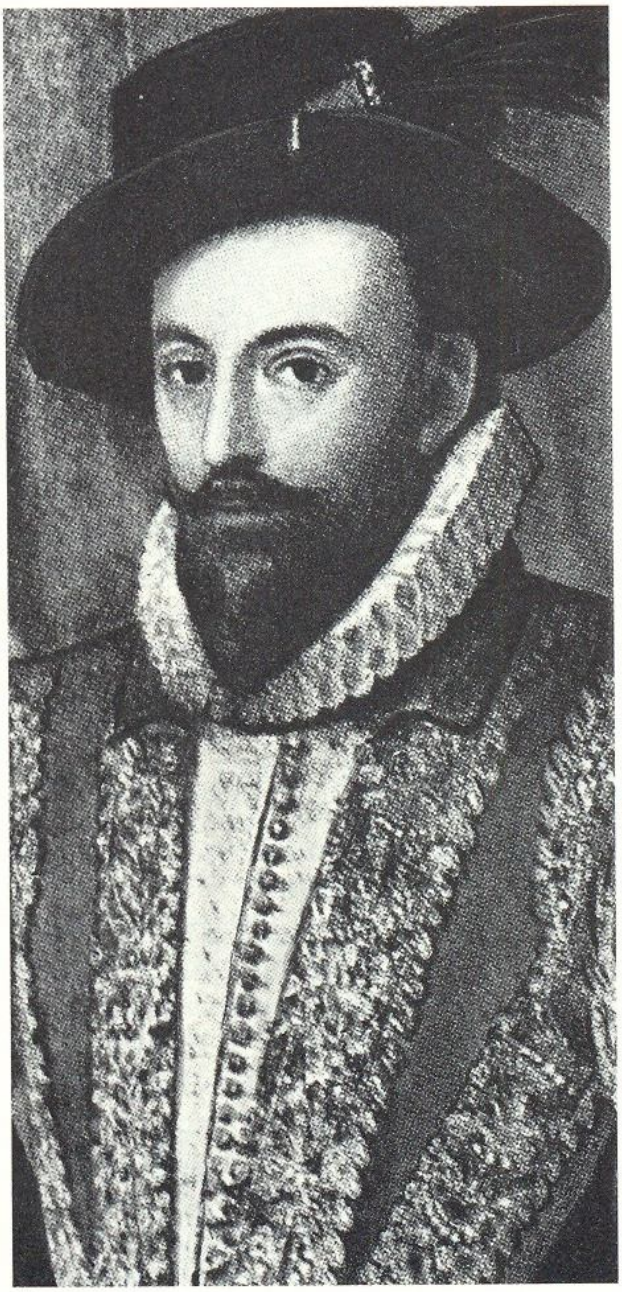
В повседневных платьях этого времени (80-е годы) забавно сочета-

433. *Неизвестный художник.*
Сэр Уолтер Рали с сыном. XVI в.
Лондон, Национальная портретная галерея

Разносторонне образованный и одаренный Уолтер Рали принадлежал к числу отважных английских моряков, принимавших участие в военных действиях на море, когда Елизавета I вступила в союз с нидерландцами против Филиппа II. Рали пользовался благосклонностью Елизаветы, она восхищалась не только его мужественной красотой, но, будучи сама образованной женщиной, ценила в нем ум и обширные знания, его глубокий интерес к истории: Рали был автором большого трактата по всеобщей истории.

Портреты с детьми не так часто встречаются в английской живописи XVI века, но Рали пожелал быть изображенным вместе с сыном и наследником его сокровищ, отнятых у испанцев в «морских экспедициях». Однако владение богатством почти никак не отражается в костюме Рали. Правда, костюм его сделан из дорогих тканей первоклассным мастером, сумевшим выявить пропорциональность его мужественной





433

фигуры, но украшения отсутствуют, нет даже колец. Только пучок перьев на шляпе прикреплен небольшой пряжкой.

В костюме Рали есть одна интересная деталь, которую впервые, но в ином варианте, мы видели на портрете Чарльза Невила (ил. 429). Это своеобразная верхняя безрукавка (открытый джеркин), вся вышитая серебром, судя по цвету, может быть из замши. Она имеет спереди узкий длинный вырез, который внизу закончен застежкой на четыре небольшие пуговицы. Дублет, транкхоус и аппа-стокс сделаны из одной ткани бледно-фисташкового цвета. Более светлые чулки натянуты выше колен сверх аппа-стокс, но подвязки — ленты — поддерживают чулки ниже колен.

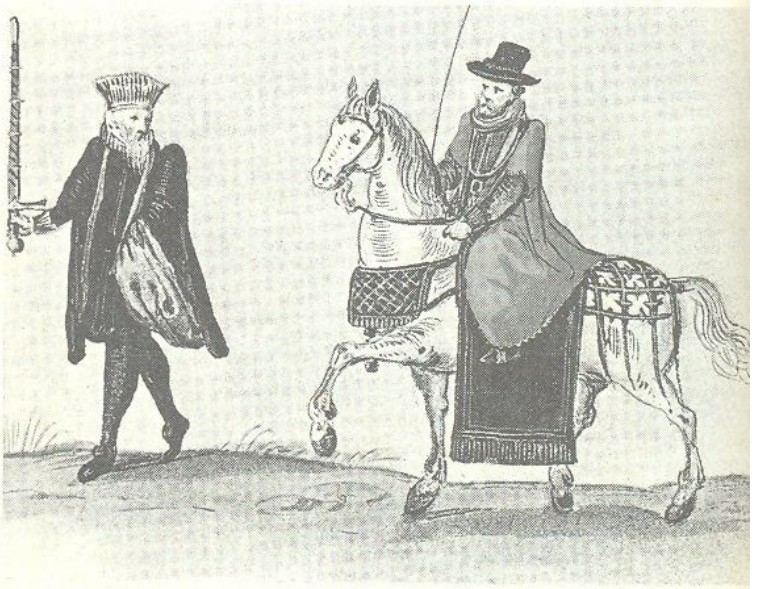
Рали-младший одет в зеленый костюм, простроченный светлыми нитками. Такой же строчкой сделаны и полоски на его бричзах. Лицо мальчика худое, бледное и несколько болезненное. Взгляд больших глаз сосредоточенный и невеселый. Оправдались ли надежды отца?..

ются испанские и английские элементы — высокие шляпы с перьями почти мужского фасона, низкое декольте, заложенное тонкой прозрачной тканью, рафы, закрывающие шею, иногда в сочетании с меховым воротником шалью. Нагромождение всевозможных деталей — несколько воротников, двойные рукава, разнообразная отделка на лифе — лишает костюм композиционной ясности и указывает на то, что понятие красивой одежды было связано с обилием материальных ценностей в ней.

После многолетних, настороженных, почти враждебных отношений с Францией из-за политического соперничества, получившего романтическую окраску борьбы, связанной с именем Марии Стюарт, наступает период заметного интереса ко всему французскому. Трагическая смерть королевы Шотландии (1587 год) облегчает возможность нормализации отношений между Англией и Францией. Общение между этими странами становится более интенсивным, и наступает период увлечения французским изобретением — вертюгалями. Эти широкие плоские каркасы для юбки в Англии называют «фарзингейл», и на их основе теперь строится платье, весьма далекое от французского образца по силуэту и пропорциям.

Прежде всего изменяется лиф — его делают длинным, с узким длинным шнипом, линию талии снижают до уровня середины бедра, фарзингейл располагают наклонно.

Увеличение длины шнипа возникло потому, что сильно расширенного плоского фарзингейла спереди не было. Такой длинный шнип изменял пропорции костюма и делал фигуру уродливой, патологически коротконогой. Плоеный воротник обрам-



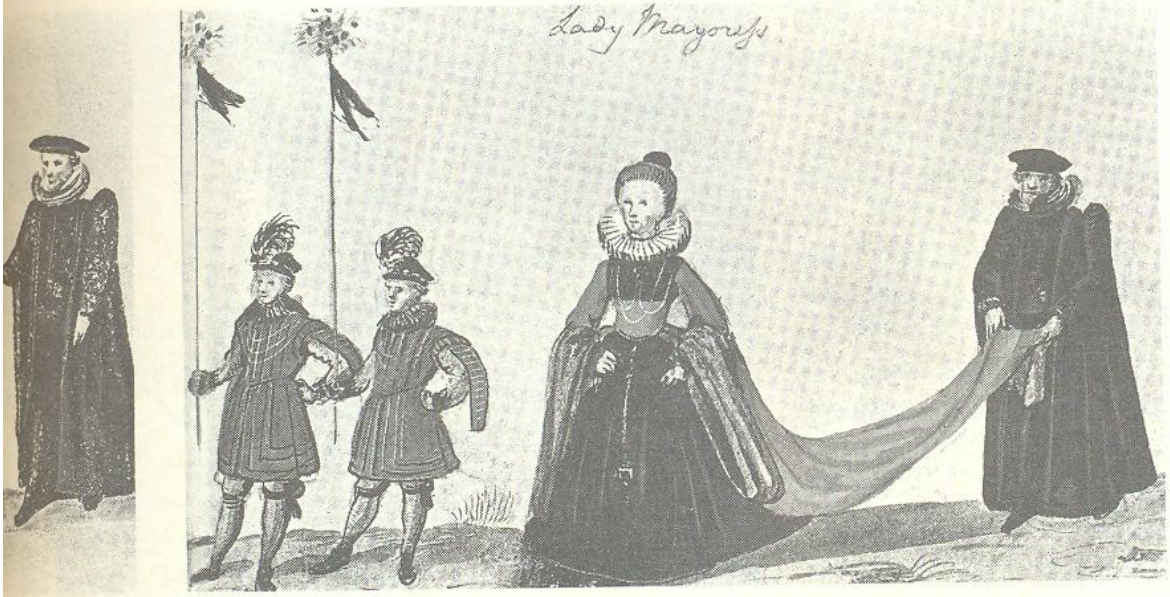
434

434—435. *Неизвестный художник. Кортеж лорда мэра Лондона и его жены.*

Эстамп. XVI в.
Лондон, Британский музей

Два выразительных цветных наброска знакомят нас с кортежем лондонского лорд-мэра и его жены. Лорд-мэр восседает на лошади, украшенной плетеной шерстяной сеткой. Под седлом — попона-ковер. На лорд-мэре красный суконный гаун — его официальная одежда, цепь с подвеской, на которой изображен св. Георгий, и высокая черная шляпа. Джеркин имеет воротник раф. Впереди служащий мэрии несет обнаженный меч — символ власти, а сзади — казначей в черном с синим рисунком длинном гауне, с мешочком в руке, в котором лежит печать мэра.

Костюм жены мэра сделан из тканей, повторяющих цвета официального одеяния ее мужа. Меховые энджел-слив дополняют эту одежду. Впереди выступают юноши-служки в красных джеркинах с откидными рукавами и в коротких бричзах. Воротники — раф. Небольшие черные береты украшены перьями. Шлейф леди несет пожилой мужчина в черной официальной одежде.

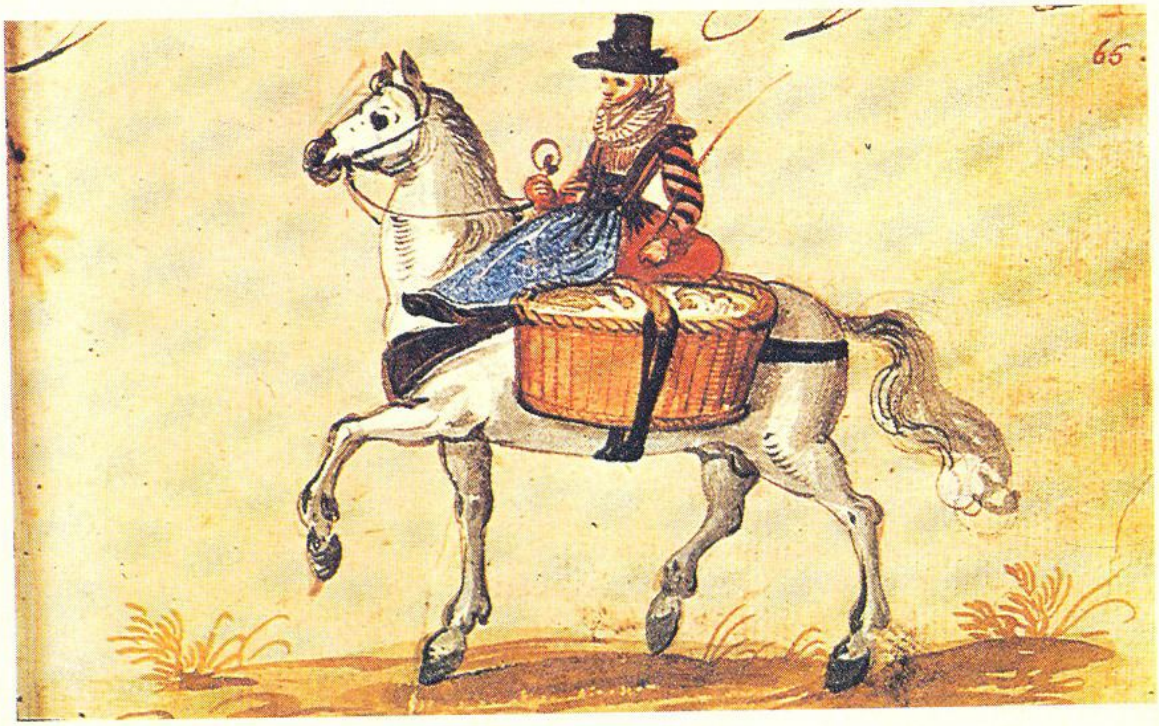


435

436. *Ганс Хольциуер.*
Крестьянка везет овощи на базар.
XVI — начало XVII в. Эстамп.
Лондон, Британский музей

Современники много раз подчеркивали, что раф настолько пришелся по вкусу англичанам, что даже крестьяне не расставались с этим чопорным воротником. Художник Хольциуер подтверждает это своим рисунком. На крестьянке широкая юбка из пестрой ткани, короткий корсаж с бретелями. Рубашка украшена широким рафом. Сверх чепца надета шляпа с большими полями.

436



ляет боковые стороны и спинку очень низкого декольте, обнажавшего грудь. Сверх юбки, по форме фарзингейла, делают или буф или баску, заложенную крупными складками (ил. 467, 470, 475). Впервые этот костюм, похожий на карикатуру на французский образец, был сделан для королевы Елизаветы (ил. 467). Через несколько лет после ее смерти (1603 год) костюм такого странного силуэта, превращавший стройную фигуру в безобразную, уже никто не носит. Его сменяет совсем новый, существовавший только в Англии в течение короткого времени костюм, в построении которого уже видно самостоятельное английское образное решение.

На протяжении XVI века заметно изменялся и костюм так называемых средних слоев населения. К одному из наиболее ранних свидетельств современников относится зарисовка Гольбейном Младшим английской горожанки (ил. 479). В силуэте ее скромного платья с белым воротником сохранены черты средневекового костюма — лиф облегает, но не стягивает фигуру, которая почти полностью сохраняет готическую кривую, подчеркнутую положением пояса. Длинная юбка этого платья спереди приподнята и поддерживается специальными лямками, поэтому внизу виден котт. Лиф платья и рукава отделаны бархатом, согласно королевским указам, разрешавшим женам лиц незнатного происхождения использовать бархат в одежде лишь в качестве отделки (ил. 478). Форма же белого «койфа» — головного убора — была одинаковой у леди и у простых горожанок, только у первых он дополнялся каркасом, вышивкой и т. д., и они носили черную вуаль, а вторые — белую.



437

437. *Неизвестный художник. Роберт Лестер. XVI в.*
Частное собрание

С уверенностью можно сказать, что этот портрет Лестера написан после победы над испанской «Непобедимой Армадой». Занавеска окна откинута, и мы видим вдали шатер полководца. На столе лежит шлем, Лестер опирается на него левой рукой, около правой ноги к постаменту прислонен пистолет в его самом раннем варианте. Как будто только что закончился торжественный въезд Елизаветы в Лондон по случаю победы. Лестер разделил с ней честь этого триумфа и ехал рядом с восседавшей на белом иноходце королевой с маршальским жезлом в руке. Толпы л ндонцев восторженными

криками приветствовали победителей. Это было последнее торжество Лестера — в сентябре 1588 года он умер.

Прошло уже много лет после того, как был написан предыдущий портрет (ил. 431). Лестер давно уже перешагнул период физического расцвета, фигура стала грузной, талия широкой, худые старческие ноги потеряли стройность, но осталось желание быть молодым, по-прежнему вызывать восхищение женщин. И вот он позирует художнику в костюме, явно неуместном для его возраста, в костюме, который только подчеркивает все недостатки его фигуры. Не спасает положение ни стальной нагрудник с узорной золотой насечкой, ни даже высший английский орден — орден Подвязки, надетый, как полагалось, под коленом левой ноги.

438

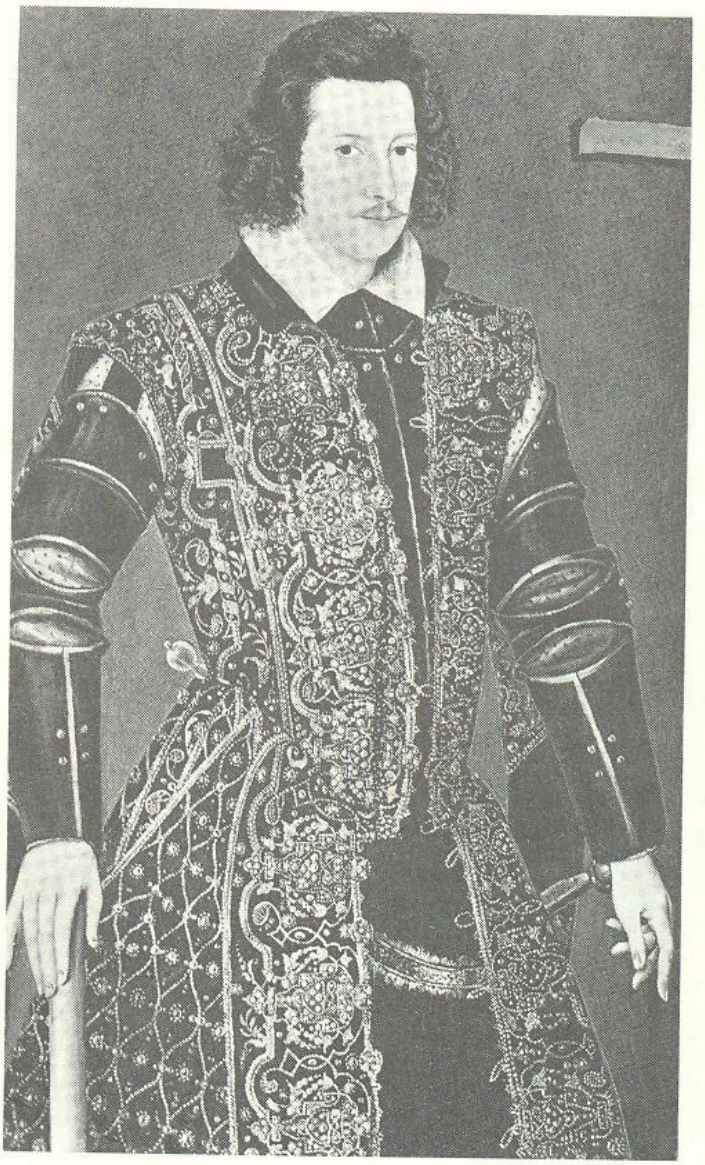


438. *Федериго Цуккари.*
Адмирал сэр Джон Хаукинс. 1591.
Англия, частная коллекция

Скромный судовладелец из Плимута не привлекал чье-либо внимание ни количеством судов, ни их качеством, но как человек, наделенный от природы изрядными деловыми способностями и умом, он долго вынашивал идею морской экспедиции за сокровищами, на которые до него никто не обращал внимания. Джон Хаукинс, по-видимому, изучал испанцев и хорошо знал, что, будучи прекрасными выносливыми воинами, они не приучены к постоянному и упорному физическому труду и поэтому на захваченных ими новых землях страдали от недостатка рабочей силы. И Хаукинс отправился к берегам Гвинеи, захватил там большую группу негров, доставил их на остров Эспаньола и продал испанским колонистам. Именно этим человеком, возведенным потом Елизаветой в дворянское достоинство, а затем получившим чин адмирала, и было положено начало английской работорговле. Хаукинс был не одинок, и многие английские корсары образовывали компании на паях и предпринимали экспедиции против испанцев, нанося им большой урон и обогащая себя и английскую казну. Так, крестовые походы рыцарей через триста лет сменились пиратской деятельностью их потомков.

Хотя портрет написан в 1591 году, костюм Хаукинса — не самая модная новинка 90-х годов. Это типичный образец английской интерпретации испанского костюма, который носили и в 80-х годах. Весь костюм, в том числе и мэндилайен (короткий плащ), сделаны из одной черной ткани. Мэндилайен и перед пескоут-белли вышиты черными нитками, но транк-хоус и аппа-стокс не имеют отделки. Средний размер рафа вполне согласуется со всеми объемами костюма. Высокий испанский ток из ткани украшен спереди четырьмя белыми розетками, такая же розетка с булавкой заменяет страусовое перо. Кроме трех рядов золотой цепи и пояса на строгом костюме Хаукинса нет никаких украшений.

Во второй половине XVI века в одежде горожанок не остается и следов от средневекового костюма. Жены купцов и ремесленников постепенно начинают подражать дворянскому костюму (ил. 477) и в 80-х годах уже стягивают фигуру жестким корсажем. Но, несмотря на увлечение крахмаленными рафами и плотными нижними юбками, подражавшими испанским вердугос, в костюме горожанок сохраняется чувство меры, утраченное в среде дворянства и крупного купечества. Мало изменяется лишь головной убор, но белую вуаль, так украшавшую лица англичанок, теперь уже перестали носить. В повседневной жизни горожанки всегда надевали фартук, предохранявший одежду во время домашних работ.

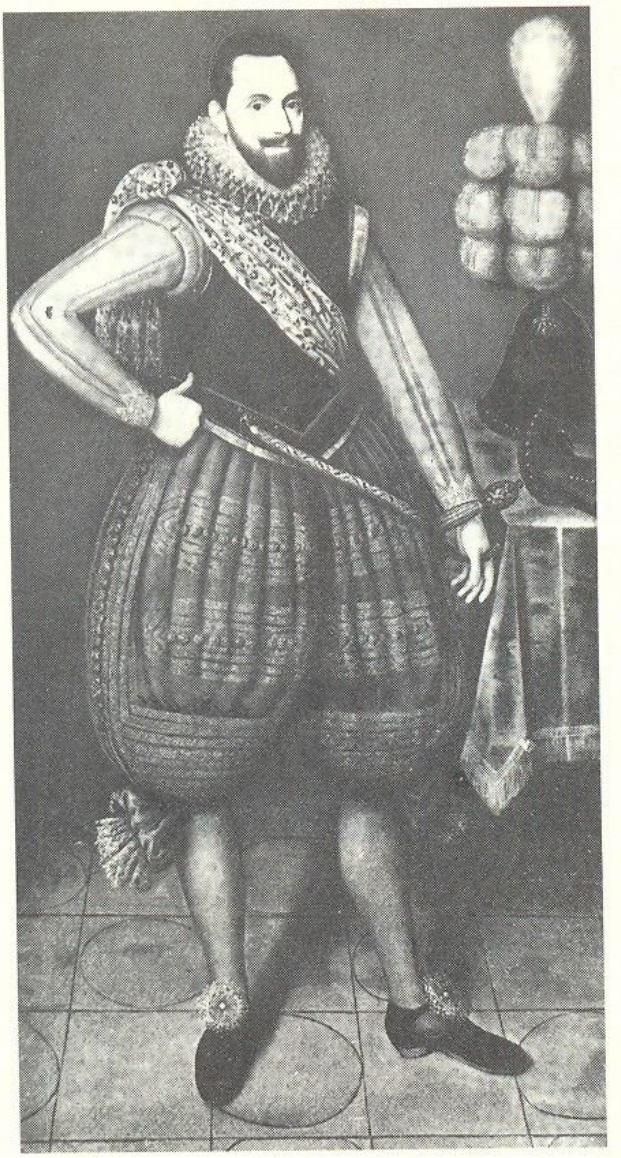


439

439. *Уильям Сегар.*
Граф Эссекс. 1590.
Дублин, Национальная галерея Ирландии

Граф Эссекс, новый фаворит королевы Елизаветы, рано проявил себя как храбрый и отважный воин. Возможно, будучи пасынком Лестера, он принимал участие в битве с «Непобедимой Армадой». В начале 90-х годов он был в числе других воинов послан на континент для помощи Генриху IV в его борьбе за французский престол. В 1596 году, когда бывший морской пират адмирал Френсис Дрейк учредил победоносный поход английского флота и разгромил испанцев в их собственном порту в Кадиксе, молодой

Эссекс был в числе английских воинов. Его воинским подвигам и посвящен этот портрет. Совсем юный Эссекс с только что выросшими светлыми усами изображен в латах какой-то новой формы. В это время хотя и применялось огнестрельное ручное оружие (честь изобретения пистолета принадлежит немцам) — рукопашные схватки, особенно при захвате вражеского судна, еще не потеряли значения. Вероятно, такие латы и давали возможность сражаться в рукопашном бою. Но самым интересным является надетая сверху одежда, заменившая средневековую котт-д'арм. Это как бы переходная форма от котт-д'арм к кожаному «буфль» XVII века *. Она сделана из мягкой кожи (оленьей замши) коричневого цвета и расшита золотом. Сложный красивый рисунок вышивки переда и краев безиса подражает кружеву, вся остальная поверхность этой одежды вышита сеткой. Как петух в богатом оперении, красуется Эссекс на этом портрете.



440

440. *Неизвестный художник.*
Сэр Джон Борлейз, якобит. XVI в.
Англия, частная коллекция

Вопрос престолонаследия был мучительным для Елизаветы.
В ответственные моменты, когда нужно было решать этот тяжелый государственный вопрос, она постоянно откладывала его на неопределенное время. Единственный наследник английской короны по династическому праву был сын Марии Стюарт — Яков Стюарт (IV), король Шотландии. Нерешительность стареющей Елизаветы, ее болезненное физическое состояние заставили некоторых ее приближенных, обеспокоенных возможностью потери своих высоких постов, вести тайные переговоры с Яковом Стюартом. Так называемая партия «якобитов» становилась реальной силой в Англии.

К числу сторонников Якова принадлежал и сэр Джон Борлейз — офицер, служивший под началом сэра Горация Вера. К предметам его воинского наряда прежде всего относятся панцырь и шарф, повязанный через плечо. Что касается бричзов необыкновенной формы, обильно и тщательно декорированных, то это предмет особого щегольства офицеров. Подобные бричзы носил Яков Стюарт.

* Верхняя военная защитная одежда из кожи без рукавов.



441

441. *Гаспар Рутц.*
Костюмы Елизаветинского времени.
1581.
Гравюра

Делать записи во время путешествий, зарисовывать все интересное стало потребностью у людей эпохи Возрождения. Так, Гаспар Рутц, художник и график, посетил Англию в 1581 году и сделал серию рисунков костюмов жителей английских городов различных сословий и состояний. На помещенном нами рисунке изображены: состоятельный торговец, знатная дама, жена состоятельного торговца и молодой горожанин.

Костюм состоятельного торговца состоит из дублета без жестких прокладок, сверх которого надета длинная одежда с узким лифом и откидными рукавами. В последней четверти XVI века эту одежду стали называть джеркин. Проймы, откидные рукава, края полочек и низ джеркина отделаны темной полосой ткани. Такой же полосой обшиты края разрезов верхней части откидных рукавов. Разрезы соединены двойными петлями из шнура и пуговицами, как и полочки в верхней части. Единственная испанская деталь в костюме торговца — плоеный раф, выпущенный сверх воротника джеркина. Головной убор — маленький плоский берет.









Повседневный костюм знатной дамы — гаун с откидными рукавами и котт на каркасе из парчи или шелка с тканым рисунком. Проймы лифа отделаны эполетами, их назначение — сделать незаметной шнуровку, соединяющую рукава с лифом. Спереди, вместо традиционных католических четок, спущен шнур с небольшой муфтой. Швы лифа, полы и низ гауна отделаны несколькими рядами ленты темного цвета. Волосы зачесаны на каркас. В правой руке леди держит веер из перьев.

Костюм жены состоятельного купца. Мягкий лиф, юбка, падающая свободными складками, указывают на то, что в среде английской буржуазии каркас (корсет и фарзингейл) в то время еще не получили признания. Чепчик, сверх которого надета шляпа с плоскими полями, и белый фартук — обязательные части костюма женщин буржуазных кругов.

Костюм молодого горожанина. В то время, как дворяне носили чулки и бричзы или аппа-стокс и незер-стокс с чулками, в костюме молодого горожанина еще сохранены длинные дроингз-аут из сукна. Дублет с длинной баской и декоративными откидными рукавами близок по покрою к джеркину первой половины XVI века. Узкий раф заканчивает стоячий воротник дублета. Высокая шляпа с расширенным дном — типично английский головной убор.

442, 443, 444. *Томас Лант. (Гравюра Теодора де Бри). Траурное шествие. Похороны Филиппа Сиднея. 1587.*

Вашингтон, Шекспировская библиотека

Теодор де Бри, художник и гравер, нидерландец по национальности, много работал в Англии и был принят при дворе Елизаветы. Среди придворных королевы всеобщей любовью пользовался вельможа и поэт Филипп Сидней. В 1586 году он был послан во главе войска на помощь нидерландцам, сражавшимся с испанцами за свободу своей родины, и погиб в возрасте 32 лет на поле битвы около Аргейма. Его гибель была воспринята англичанами как народное горе. Прибытие корабля с останками Сиднея встречали все жители Лондона. На основании зарисовок в 1587 году Де Бри создал громадную гравюру (40 листов) с изображением встречи гроба и траурного кортежа. Жители Лондона, сопровождавшие гроб Сиднея, разделены на группы по их социальному положению, и каждая из групп имеет свой траурный костюм. Для таких случаев траурной была только верхняя одежда и головной убор. На фрагментах, помещенных нами в этой книге, изображены



442



443

траурные костюмы родственников и друзей покойного — английских вельмож и дворян, а также представителей основной массы горожан — «простолюдинов», как гласит подпись на гравюре, и военных — мушкетеров.

Траурный костюм первой группы состоял из длинной распашной темной (черной) одежды с небольшим отложным воротником и высокой шляпы с полями, обвитой траурной лентой.

Траурный костюм горожан по покрою и внешнему виду не отличается от джентльменского, но в нем отсутствует шарф и головные уборы имеют иную форму — низкие шляпы или береты. Кое-кто из этой группы украсил свое темное одеяние белым рафом.

Войско не имело специального траурного костюма. Знаком траура служила лишь черная повязка на шляпе. Военные одеты в короткие джеркины прямого покроя с отложными воротниками, бричзы и толстые трикотажные чулки выше колен, в руках — мушкеты. Через плечо у них перевязи с патронами.



444



445



446

445. *Ганс Гольбейн Младший.*
Костюм английского горожанина.
Акварель. 1575.
Лондон, Британский музей

Своеобразие костюма английского горожанина среднего класса привлекло внимание Ганса Гольбейна Младшего во время его первого посещения Англии. На мужчине средних лет надет свободный, закрывающий колени джеркин с высоким стоячим воротником и застежкой на восемь крупных пуговиц. Кожаный пояс спереди соединен пряжкой из двух колец, между которыми продернут один его конец. Верхняя одежда — мантия с широчайшими откинутыми на плечи рукавами. Покрой и форма этой мантии дают возможность предполагать, что она является официальной одеждой какого-либо выборного лица. Шляпа сохраняет еще типично средневековую форму. Обувь — кожаные гетры с застежкой на редко расставленные пуговицы. Внизу они соединены с короткими башмаками типа сандалий на толстой подошве.

446. *Ганс Вейдиц.*
Одежда английского горожанина.
Гравюра. XVI в.

Молодой английский горожанин 30-х годов одет в добротный суконный джеркин с довольно свободным лифом и безисом, заложенным на боках и спинке складками. К узкому пояску подвешен спереди большой



447

кошель. Пышные широкие рукава до локтя имеют длинные узкие манжеты, которые можно считать также нижней частью рукавов. Длинные, облегающие ноги суконные хоуз подобны французским средневековым шоссам. На короткие башмаки из кожи надета уличная обувь на толстой подошве из дерева, подобная современным сабо.

447. *Абрахам де Брайн. Английские моряки. Гравюра. 1581.*

В трудных условиях длительных морских походов сложился костюм английских моряков. Он не был официальной формой, но из-за того, что костюм этот был хорошо приспособлен к условиям нелегкой матросской службы, его носили все матросы. Он состоял из дублета или куртки свободного покроя, бричз ниже колен, укрепленных внизу поперечной планкой, плаща из толстого сукна с начесом и валяной из шерсти шапки без полей. Для экспедиций в северных широтах плащ делали на меховой подкладке. На ногах — толстые шерстяные чулки и короткие грубые башмаки без каблуков.

448. *Стрелок из арбалета.*
Гравюра. XVI в.
Англия.

Простой и удобный костюм джентри хорошо приспособлен для охоты со старинным арбалетом. Стеганый джеркин, мягкие высокие сапоги дают возможность пролезать в лесные чащобы, куда такса выгоняет из нор дичь.



448



449

449. *Лорд и крестьянин.*
Политическая карикатура.
XVI в.

Этот фрагмент сатирического английского рисунка XVI века изображает диалог между лордом и крестьянином, угнетенным непомерными налогами. Крестьянин умоляюще протягивает шапку и молит отменить или снизить налоги.

Официальный парламентский костюм английского лорда состоял из широкой длинной верхней одежды с короткими рукавами буфом и отогнутыми полами, переходящими в воротник, но менее широкий, чем на гауне. Рукава и полы были отделаны рядами позументов, законченными с двух сторон круглыми золочеными пуговицами. Цвет одежды — красный. Это парламентское платье надевалось при исполнении лордом служебных обязанностей. Должность по управлению округом была выборной.

Крестьянин одет в джеркин из грубой шерсти, хоуз, холщовые чулки и короткие башмаки из кожи.

450. *Лондонский ночной сторож. Гравюра. 1608.*

Ночной сторож — одна из характерных фигур во всех городах Европы всех эпох, начиная с феодализма и кончая второй половиной XIX века. В каждой европейской стране его внешний вид имел специфические особенности и в то же время ряд общих признаков.

Лондонский ночной сторож XVI века в условиях холодных, сырых и часто туманных осенних и зимних ночей не мог обойтись без одежды из толстого сукна на меховой подкладке, но его работа требовала свободы для движения рук, поэтому джеркин не имел рукавов и надевался сверх куртки из толстого сукна. Однако эполеты по проймам указывают на то, что в случае надобности рукава можно было присоединить к суконному верху джеркина шнурками, как это было принято в XVI веке. Глубокая шляпа с полями защищала от непогоды. Обувь — шерстяные вязаные чулки и короткие грубые башмаки. Предметы должности — колокол, подвешенный к поясу, фонарь со свечой и пика.

450





451

451. *Официальный костюм купца конца XVI в. Гравюра*

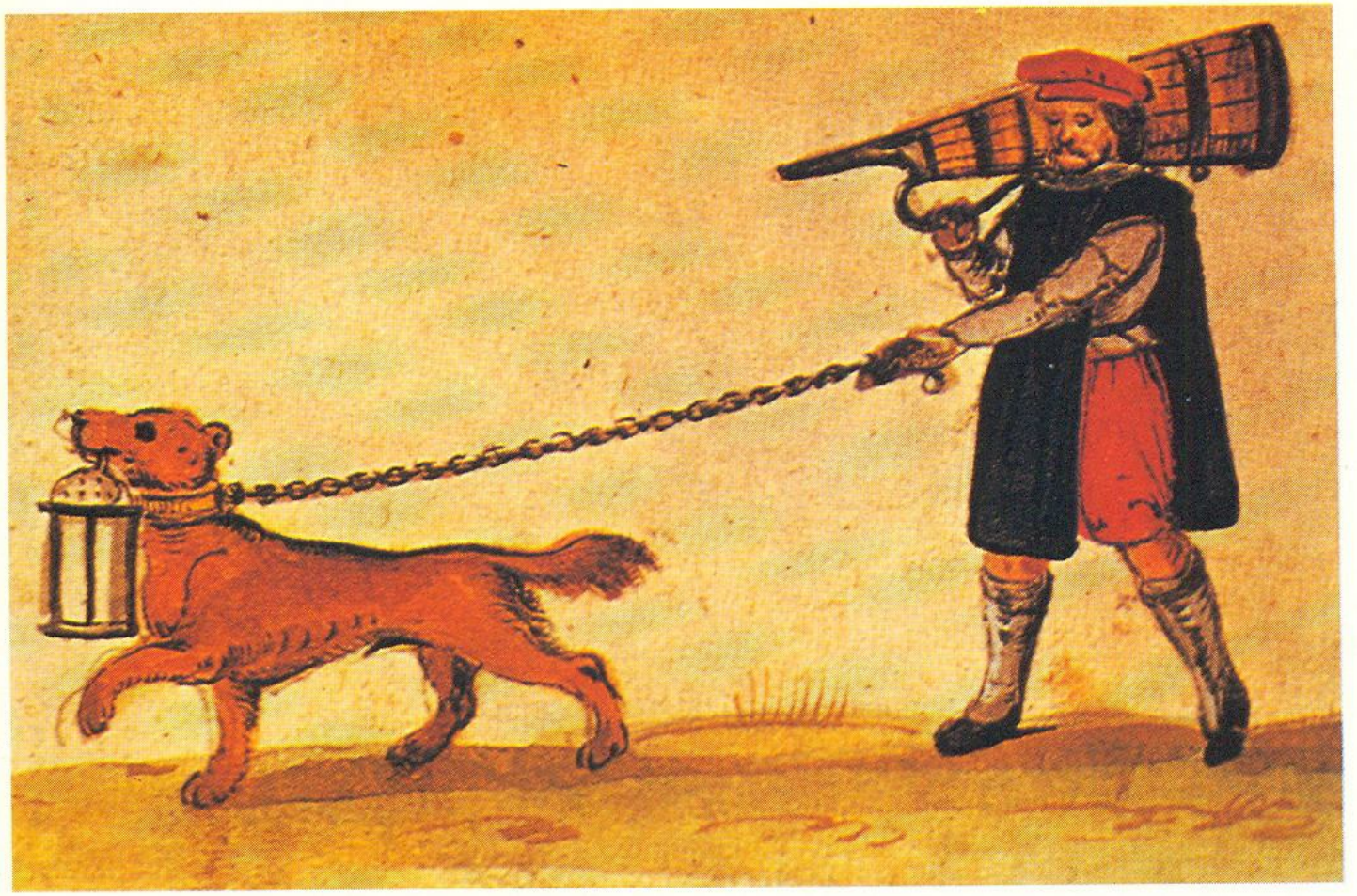
На английской гравюре конца XVI века знатный купец представлен в официальном костюме своей корпорации. Солидное состояние и широкий круг торгово-промышленных дел давали ему право занимать почетную выборную должность. Официальным костюмом по существу являются верхняя одежда и головной убор. Верхняя одежда — все тот же гаун, но значительно меньших объемов, с откидными рукавами без буфов вверху. Между отвернутыми полами, переходящими в большой отложной воротник (на спинке он спускается почти до талии), видны короткие транк-хоус и аппа-стокс, закрывающие колени. Лиф дублета покрыт небольшими декоративными разрезами. Спереди, с левой стороны, к поясу подвешен небольшой кошель. Довольно широкий раф заканчивает стоячий воротник дублета. Головной убор — невысокий берет с маленькими полями. Обувь — шерстяные чулки и короткие мягкие башмаки.

452. *Шут. Гравюра*

Костюм шута во времена Шекспира был желтого цвета. Безис его джеркина без рукавов был составлен из двух, вырезанных острыми длинными фестонами полос, пришитых одна над другой. На фестонах нижней полосы были бубенчики так же, как на передних язычках его остроносой обуви и на «ослиных ушах» его колпака. Узкие бричзы закрывали колени. Чулки могли иметь подвязки крест-накрест.



452



453

453. *Неизвестный художник.*
Английский водонос.
Эстамп. 1569.
Англия, частная коллекция

В эпоху отсутствия водопровода водонос также был характерной фигурой европейских городов. В попытках облегчить его труд соревновалась народная мысль: французы придумали довольно сложное приспособление, которое перенесло значительную часть тяжести на шею; гениальное изобретение коромысла принадлежит русским; англичане создают бочонок особой формы, подобный фляге, и несут его на плече.

Костюм водоноса хорошо приспособлен для его работы. Короткий джеркин, свободные красные бричзы и черная накидка из толстой ткани. На ногах — сапоги.

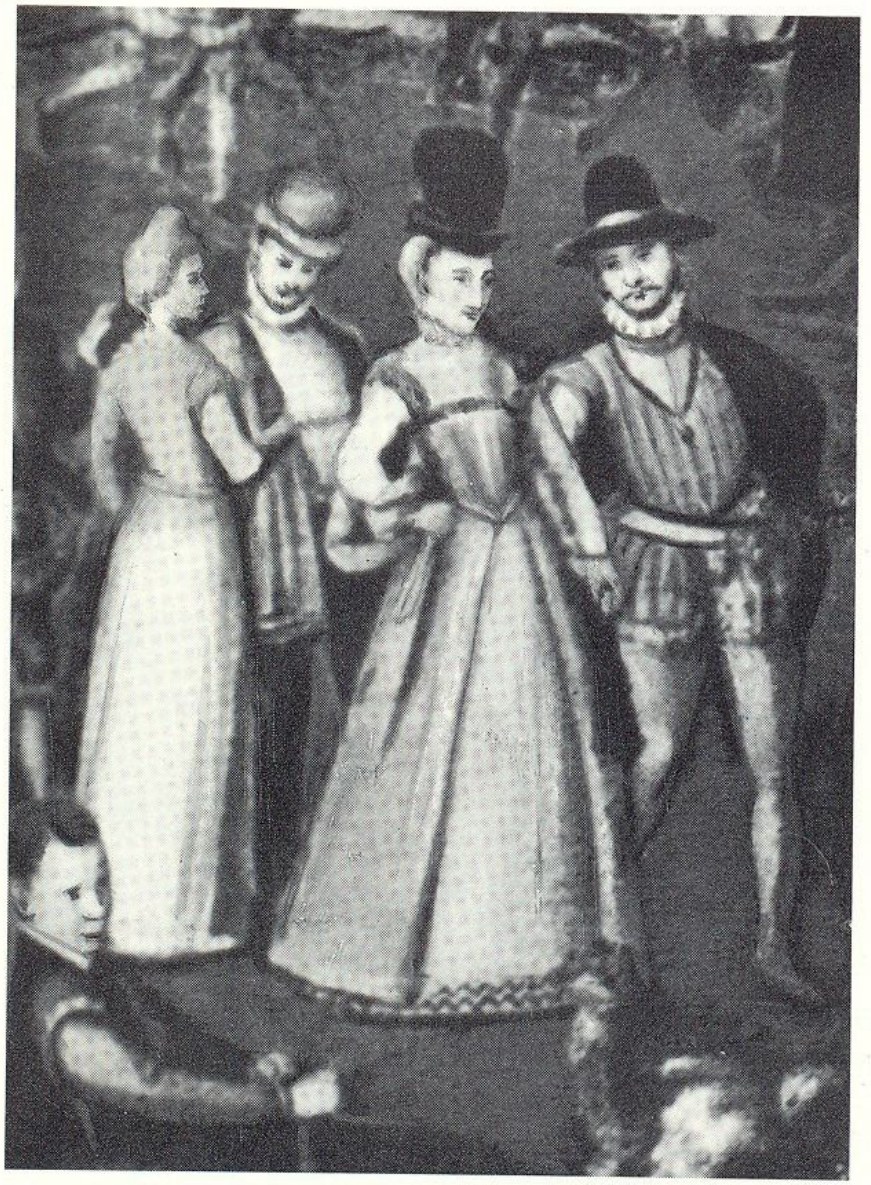


454



454. *Иорис Хофнагель. Крестьянская свадьба.*

Англия, частная коллекция



Свод неба радостью сияет
Когда людей соединяет
Любви и мира благодать.
Судьбы решающая сила
Чрез Гименея присудила
Властитель, дочь твою отдать,
С тем, чтоб ее ты отдал тоже
Тому, кто ей души дороже.

У. Шекспир. «Как вам угодно».

Яркий солнечный день сопутствует радостому сборищу англичан, празднующих свадьбу в семье состоятельного крестьянина-фермера, пригласившего на это торжество всех окрестных жителей. Многие соседи идут пешком, другие — жители отдаленных селений или городских окрестностей — едут верхом на лошадях не только поодиночке, но даже и супружескими парами на одной лошади.

Причина и смысл события сказываются в костюмах приглашенных. Красный цвет, обязательный у англичан для одежды новобрачной, по сложившейся традиции «горит» ярким пламенем, подобно огню венчальных свечей, во многих мужских и женских костюмах. Но с правой стороны из-за угла приближается группа женщин, в строгих черных одеждах с белыми воротниками и белыми чепчиками, поверх которых надеты небольшие черные плоские шапочки-койфы. Это последователи

пуританства, пока еще не превратившиеся из мирно живущих соседей во враждующие группы одного народа. С левой же стороны подъезжают и подходят женщины и мужчины, одетые по послейдней моде. Вероятно, это те небогатые дворяне, которые из последних средств поддерживали свой городской аристократический вид, но для которых свадьба дает возможность танцевать, веселиться и насладиться хорошим угощением, не так-то часто появляющимся в их скромной жизни. Танцующие поселянки в ярких одеждах, молодые люди в красных чулках и бричзах, степенные горожанки в черных платьях и белых койфах. Музыканты в ярко-красных костюмах и высоких, по испанскому образцу, шляпах, утомленные беспрерывной игрой, прислонили скрипки и собираются отдыхать, в то время как почетный гость в зеленых чулках и светло-желтом гауне, взяв под руку молодую даму, уже встал в танцевальную позу, ожидая нового, может быть, любимого танца. А в открытой кухне сельской таверны пекут такие громадные белые, с хрустящей корочкой, душистые плоские хлебы, что их можно переносить, только осторожно расположив на груди и животе. Большой стол на крытой веранде уже накрыт скатертью, и на нем стоит свадебное маленькое деревце, украшенное бантами и лентами. подобно тому, какое ставили на свадебный стол русские крестьяне в давние времена.



455. *Ганс Гольбейн Младший.*
Дамы с четками. XVI в.
Лондон, Британский музей

Набросок парадного платья английской леди, сделанный Гансом Гольбейном Младшим в конце 20-х или начале 30-х годов показывает как долго сохранялся силуэт женского костюма, сложившийся в начале XVI века. Плотно облегающий фигуру лиф, более высокая линия талии на спинке, группа складок юбки, переходящей в шлейф, узкие вверху и широкие внизу рукава — как будто все осталось без изменений (ил. 417). Но жесткий корсаж котт поднимает грудь вверх, и лиф гауна энергично обнажает ее и плечи тремя красивыми, почти прямыми линиями. На спинке этот вырез заканчивается острым углом. В развитии форм костюма отвороты рукавов становятся самостоятельной частью.



455

Они мягко, свободно ложатся на локтевом изгибе руки и также непринужденно ниспадают книзу. Юбка без каркаса дополняет этот великолепный гаун, в формах которого сохранилось еще дыхание готики. Чтобы полнее ощутить форму этого костюма, Гольбейн изображает его в двух наиболее выразительных ракурсах. А в дошедших до нас женских портретах его работы нет ни одного во весь рост в таком костюме.

Так же подробно прорисовывает художник и головной убор. Он состоял из нескольких частей. Нижняя — каркас, образующий спереди в центре острый угол, и такие же углы по бокам лба. Передняя часть этого каркаса обшивалась парчовой лентой. Сверху надевали чепец «койф» из белого полотна с вышитым краем (боковые части койфа спускались почти до плеч). Затем — жесткую шапочку, соответствующую форме нижнего каркаса. Ее передняя часть была богато украшена вышивкой, и это была самая нарядная деталь головного убора. На затылке шапочка имела жесткий выпуклый квадрат, обтянутый черной тканью. К нему прикрепляли черное сплошное или разделенное на две части покрывало. Все это сложное сооружение называлось «гейбл».



456

456. *Ганс Гольбейн Младший. Леди Гильфорд. 1527.*
США. Сен-Луи, Городской музей искусств

Конкретную реализацию предыдущий набросок получает в портрете леди Гильфорд, жены сэра Генри Гильфорда (ил. 422). Все тщательно прорисовано в нем, и художник передает не только костюм во всем его великолепии, подчеркивая бездонную глубину черного бархата блеском золотых цепей, расположенных на лифе шестью рядами в определенном ритме, белизной обнаженной женской кожи, но сосредоточивает свое (и наше) внимание на лице леди Гильфорд. Галерея женских портретов, созданных Гольбейном в Англии, достаточно велика и многообразна, но образ леди Гильфорд особенно яркий и незабываемый. Страстная и властная натура, всем и всеми недовольная, решительная в мыслях, замыслах и действиях, для которой любое препятствие служит стимулом активизации всех сил ее натуры, способная на большие, но недобрые чувства, может быть, жестокая даже в любви... Пронзительный взгляд ее беспокойных глаз таит в себе трагические воспоминания, которые она хочет уничтожить, растоптать, но которые снова и снова, как прилив океанских волн, покрывают ее душу... Для такой поразившей воображение художника необыкновенной и сильной женской натуры, для женщины-воительницы Гольбейн и выбрал столь строгий и величественный наряд.



457

457. *Неизвестный художник.*
Анна Болейн. XVI в.
Лондон, Национальная портретная галерея

Дочь Рогфордского виконта и одна из фрейлин первой жены Генриха VIII Анна Болейн стала невольной виновницей глубокого горя королевы и крупных изменений во внутренней и внешней политике английского короля. Но, связав свою жизнь с Генрихом VIII и сделавшись королевой (ее коронование описано Шекспиром в хронике «Король Генрих VIII») она, того не ведая, укоротила свою жизнь. По одному подозрению в измене Анна Болейн была казнена через год с небольшим после того, как стала королевой. И имя этой женщины, возможно, сохранилось бы только в глубинах исторических архивов, в анналах Англии XVI века, если бы не родила она единственную дочь, которой история предназначила быть королевой Англии сорок пять лет.

Анна Болейн очаровала Генриха VIII своей красотой, но на нас она уже не производит такого впечатления. Правда, сохранившийся портрет написан отнюдь не первоклассным художником. Удлиненный овал очень белого лица, чуть раскосые глаза, длинный нос и губы «бантиком» — эти отдельные черты не объединены художником в живой образ и поэтому лишены обаяния. Только красивая статная шея и линия белоснежных плеч действительно хороши. Костюм Анны не роскошен, отделка скромная. По краю декольте проложен золотой позумент и узкая тесьма «городками». На лифе ниже позумента нашита черная блестящая лента, на которой, через равные расстояния, посажено по две бусины. Такими же бусинами обшит и головной убор — френч-хууд. Ожерелье из крупного жемчуга с подвеской в виде латинской буквы «В» с тремя жемчужными панделоками внизу и золотая цепь из крупных звеньев простого рисунка — вот все украшения этой несчастной королевы.



438

458. *Неизвестный художник.*
Елизавета I в возрасте 13 лет.
Виндзор, Королевская галерея

Начало жизни принцессы Елизаветы было трагичным и скорее всего предвещало ей раннюю смерть. Она осталась без матери в возрасте нескольких месяцев, и родной отец — Генрих VIII — в порыве чудовищного эгоцентризма отказался от нее, объявив девочку незаконнорожденной. Она росла одинокой и заброшенной, но была умным, наблюдательным и замкнутым ребенком. Свадьбы, разводы, казни жен, отсутствие детей у трех последних — все заставило жестокого отца вспомнить заброшенную дочь и уже в возрасте 13 лет мы видим ее в дорогом костюме английской принцессы. Этот костюм наглядно показывает нам, как изменился силуэт придворного парадного платья почти за двадцать лет. Он заметно приблизился к французскому, но сохранил и ряд особенностей. Каркас лифа был высокий и сплющивал грудь, сильно затягивал талию, а спереди спускался довольно длинным, но не слишком узким углом. Самой же отличительной особенностью английского женского костюма были рукава. Они состояли из трех частей: узкой верхней (до локтя), широкой, скроенной в виде большого усеченного конуса — его верхняя часть должна была совпадать по окружности с низом узкого рукава. Их соединяли шнуровкой, поэтому можно было менять эти энджел-сливз. Третья часть спускалась из-под отогнутых энджел-сливз гауна, она имитировала рукава котт. К ним пришивали вверху соответственно выкроенные части из недорогой ткани и соединяли шнуровкой с узкими рукавами гауна.

Эти широкие, на жесткой прокладке, похожие по форме на морской бот псевдорукава украшали по боковому разрезу драгоценными пряжками. По внутреннему шву и на некотором расстоянии от него этими пряжками прикрепляли два куска белой ткани, что должно было изображать выпущенные сквозь разрезы части рукавов рубашки.

Платье Елизаветы было сделано из шелковой лиловато-малиновой штофной ткани, и рисунок был окантован узкими черными линиями. Котт и имитация его рукавов — из жесткой парчи с бархатным рисунком малинового же цвета. По краю ворота и по проймам прикреплены золотые чеканные украшения с драгоценными камнями, соединенные между собой подобно цепи. Из таких же, но большего размера украшений сделан пояс, проложенный понизу лифа. На шее жемчужное ожерелье с крупным кулоном. На лифе большой чеканный золотой ромб, в нем крест из темно-красных камней (гранатов). Три крупных жемчужных панделока заканчивают это украшение. Очень густые рыжие волосы Елизаветы разделены прямым пробором, слегка взбиты по бокам и напущены на уши, уложены на затылке и покрыты вуалью френч-хууда.



459

459. *Ганс Гольбейн Младший. Катарина Говард, пятая жена Генриха VIII. 1540—1541.*
США. Толедо (Огайо), Музей искусств

Портрет был написан Гансом Гольбейном Младшим почти за два года до того рокового дня, когда эта двадцатидвух(трех)летняя, внешне ничем не выдающаяся женщина стала пятой женой Генриха VIII. Достоверных сведений о ней мало, но талант Гольбейна передал облик Катарины Говард ярко и убедительно. Ни равнодушия, ни высокомерия нет в ее взгляде. Смущенная и несколько растерянная, она отводит глаза в сторону, как будто решает трудную и сложную задачу. И, действительно, в скором времени судьба поставила перед ней такую задачу, и за радость тщеславия, за «счастье» быть королевой (всего лишь несколько месяцев!) она отказалась от любви и заплатила жизнью.

Богатая фактура гладкого зеленого бархата делает костюм Катарины Говард особенно интересным. Закрытый лиф, пышные, но не громоздкие рукава, слегка отогнутый стоячий, совершенно новой формы воротник, покрытый с внутренней стороны тонким белым полотном,— все свидетельствует о становлении новых форм английского женского костюма. Элементы отделки сравнительно невелики и поэтому особенно заметны в костюме. Это вышитые золотом рельефные полоски, прикрепленные на средний и нижний швы рукавов и схваченные в нескольких местах золотыми резными парными брусочками. Вышитые мягкие, свободно лежащие манжеты прикрывают кисти смиренно сложенных рук. Головной убор френч-хууд имеет сзади длинную черную вуаль.

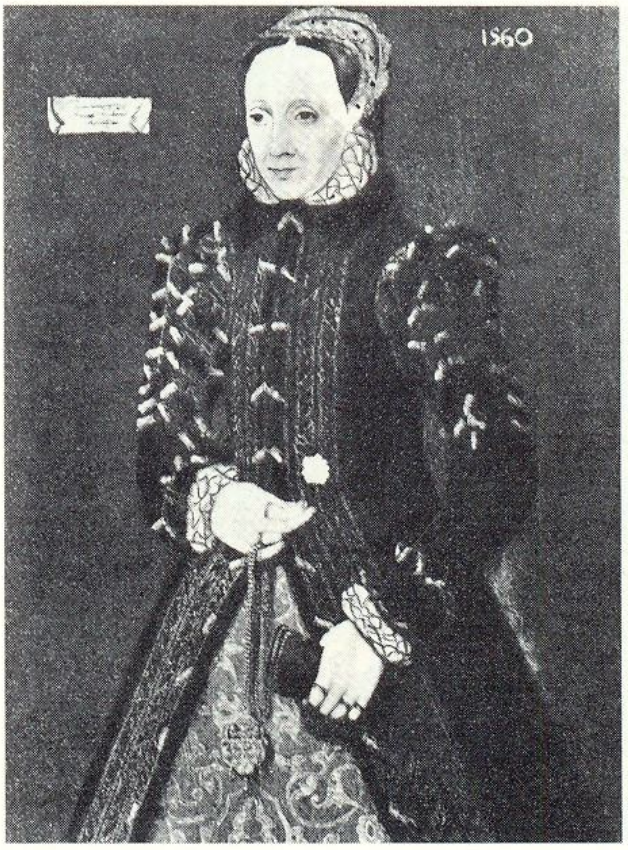
460



460. *Антонис Моро.*
Портрет дамы. XVI в.
США, испанское общество

Время правления королевы Марии Тюдор ознаменовалось новой волной террора, жертвами которого стали многие противники католицизма из английских дворян.

Все испанское было близко и дорого Марии — дочери Катарины Арагонской и сначала невесте, а затем жене Филиппа II. Женщины, более чуткие и более тонко умеющие угождать своим повелителям, быстро заимствовали некоторые элементы не только испанского костюма, но даже и костюмов самого Филиппа II. Так, на портрете неизвестной, но знатной леди мы видим гаун с короткими рукавами, которые являются по покрою, форме и отделке (узкие полоски меха в швах) почти точной копией рукавов Филиппа II на раннем портрете, написанном Тицианом в 1553 году. По испанскому образцу сделана и белая вышитая вставка со стоячим воротником с небольшим рюшем по краю. На плечи леди накинут мех (возможно, соболь), его лапы (когти) и голова шкурки заделаны в своеобразные золотые чеканные, украшенные драгоценными камнями футляры. Юбка этого бархатного гауна распашная и заложена небольшими бантовыми складками. Котт сделан из светлой парчи с контурным рисунком. Его узкие рукава украшены внизу драгоценными браслетами и закончены небольшими белыми рюшами. Пояс представляет собой золотую цепь с редко вставленными небольшими розетками с камнями. К ювелирным украшениям костюма относится также кулон на тонкой цепочке. Волосы леди зачесаны вверх и не покрыты, но украшены небольшой ажурной диадемой с драгоценными камнями.



461

Скромный вид молодой женщины с бледным, несколько болезненным лицом настолько жизненно правдив, что она кажется нам почти современницей. Ее верхняя одежда — один из английских вариантов европейской марлотт, но с узким, наглухо застегнутым неотрезным лифом. Кроме треугольного куска юбки между расходящимися полами марлотт нигде не видна ткань ее котт, и значение этой мавритано-испанской одежды, покорившей всю Европу, в английском женском костюме иное, чем в других странах. Марлотт становится самостоятельной верхней одеждой, строгой и простой, в которой проглядывают те черты деловитости, скромности, хорошо сочетаемые с изяществом формы, которые затем в последующие времена станут основой английского стиля одежды.

Рукава марлотт имеют вверху небольшие буфы и покрыты разрезами на темной подкладке. Разрезы скреплены золочеными парными брусочками. Такими же брусочками застегнут лиф марлотт, они украшают полы до самого низа и манжеты рукавов. Узкий раф и плоеные манжеты оттеняют темный бархат. Головной убор — френч-хууд (французский чепец).

461. *Стивен ван дер Мелен.*
Элизабет Фиц Джеральд, графиня Линкольн. 1560.
Англия, частная коллекция



462

462. *Ганс Эвоутс. Мери Фиц-Алан, герцогиня Норфолькская. 1555.*
Англия, частная коллекция

Красный цвет многолик и многообразен. Каждый оттенок его в Англии XVI века имел символическое значение. Так красновато-желтый — ложь, хитрость, обман, но красный (близкий к спектральному) — доблесть, отвага, удаль, а ярко-красный — мужество.

Невесты всех сословий и состояний во всей Европе венчались в красных платьях.

В красном бархатном платье изображена на портрете и юная герцогиня Норфольк, урожденная Мери Фиц-Алан. Возможно, что именно в этом наряде она венчалась с герцогом Норфольком в 1555 году. Ее стройная девичья фигура с тонкими руками, покатыми плечами и длинной шеей обрисовывается и сливается с платьем, повторяющим эти формы, и хрупкий образ Мери Фиц-Алан уже сам становится символом юности, прекрасной, как распускающийся и обещающий много радости цветок. От этого образа и строится весь костюм. Мягкие энджел-сливз сделаны из великолепной парчи со сложным рисунком в сочетании красного, золотистого, темно-зеленого и небольшого количества белого. Юбка котт и традиционные, округленные внизу «полурукава» котт, соединенные вверху (под энджел-сливз) шнуровкой, сделаны из одной ткани с плотно расположенным рисунком зеленовато-золотисто-красных тонов. Понизу, образуя кайму, пришиты два ряда тесьмы в тон ткани, а по самому краю — фестоны из белой ткани, вышитые золотом и темным шелком. Фестоны и также вышитые паты уже не скреплены крупными рельефными золотыми розетками с драгоценными камнями. Белая «коллеретт» (кокетка) вышита золотом и так же, как низ полурукавов, закончена двойным рюшем с золотистой обшивкой.

Очень интересна и своеобразна юбка гауна. Под бархат подложена подкладка с нашитыми на нее выпуклыми полосками (на очень маленьком расстоянии). Подкладка соединена с верхом, и вся юбка прошита вдоль между полосками. В XVII и XVIII веках этот прием будет широко применяться русскими женщинами в их верхней одежде. Такая разработка поверхности юбки обеспечивала ей безукоризненное сохранение формы, создаваемой конусообразным каркасом — фарзингейлом. Головной убор герцогини — английский вариант френч-хууда 50-х годов. Он сделан на каркасе, обшит белым полотном, по верху проложена красная атласная лента. К верхнему и нижнему краям прикреплены ювелирные треугольные розетки. Костюм молодой герцогини Норфольк, умершей в 17 лет (1557 год), необычайно изыскан, и это качество еще подчеркивается малым количеством украшений, которые лишь служат определенными и необходимыми акцентами в его композиции.



463

463. *Мастер Джон.*
Леди Джен Грей. 1545.
Лондон, Национальная портретная галерея

Долгое время знатоки и исследователи английской живописи не могли установить, кто же изображен на этом портрете. В течение нескольких веков считалось, что это портрет Екатерины Парр — шестой жены Генриха VIII. И только в наше время учеными было установлено, что это подлинный портрет Джен Грей — английской королевы, несчастной игрушки в руках своего честолюбивого дяди лорда Дедлей — герцога Нортумберлендского. Дальняя родственница Генриха VIII (внучка его младшей сестры), Джен Грей не имела права на английский престол, и когда лорд Дедлей добился у умирающего Эдуарда VI подписи под завещанием в пользу Джен Грей, то эта кроткая и скромная молодая женщина — жена старшего сына лорда Дедлея — долго и упорно отказывалась от такой «чести». Все политические авантюры ее дяди окончились трагически. Джен Грей пробыла королевой всего несколько месяцев и после ложного обвинения в государственном преступлении была казнена. Эта же участь постигла почти всех ее родственников.

Костюм Джен Грей по силуэту, пропорциям и основным деталям почти полностью совпадает с костюмом принцессы Елизаветы (ил. 468) и по существу является королевским облачением. Только меховые отвороты энджел-сливз привносят в это королевское одеяние новый аккорд: они снимают, гасят остатки динамики, сохранявшейся еще в 30-х годах, и новый каркасный тип одежды достигает своей совершенной классической формы.



464

464. *Мастер графини Варвик.*
Портрет неизвестной молодой девушки.
1569.
Лондон, галерея Тейт

Все в ней, в этой «неизвестной девушке», написанной неизвестным художником, скрытым под прозвищем «мастер графини Варвик», по-весеннему прекрасно и радостно. Безмятежно цветут шиповники на рукавах и лифе ее котт, венок маргариток украшает ее маленькую шляпу, и даже над ухом в ее вьющихся волосах запутались полевые цветы. Весь этот праздник цветов создан для того, чтобы оттенить привлекательность и свежесть юного и миловидного девичьего лица. Высокий воротник с небольшим рюшем застегнут только вверху, а ниже сделан глубокий ромбовидный вырез,и сверкающий камень кулона поднимает значение красного шелка гауна.

Нарочито спутанные, асимметрично расположенные украшения выделяются на фоне строгих форм костюма и могут служить своеобразной характеристикой ее веселого, шаловливого нрава.

465. *Мастер графини Варвик.*
Графиня Сассекс. 1565.
Кембридж, Университет

465



Френсис Сидней, графиня Сассекс принадлежала к высшему кругу английской знати и, по-видимому, руководствовалась своим вкусом даже в выборе парадных костюмов. Некрасивая и непривлекательная, такой изобразил ее «мастер графини Варвик», и при этом очень высокая, она старалась выделиться необычностью своего костюма. Гаун с высоким воротником и верхняя одежда — бэрн сделаны из одной ткани — темного бархата, вышитого маленькими четырехлепестковыми золотыми цветочками с выпуклой серединой. Они расположены на небольшом расстоянии правильными рядами. Узкие рукава гауна, полы бэрн, шлейф и короткие рукава бэрн отделаны горностаем, из этого же меха сделан и воротник бэрн. Отделка мехом в женском английском костюме XVI века встречается редко. Мы видим, какое значение она имела в композиции парадного королевского костюма леди Джен Грей (ил. 463), но здесь мех заменил вышитые золотом полоски на рукавах, буфы из белой ткани с пряжками (ил. 458) и большим пышным воротником, зрительно уничтожил линию плеч графини, придав ей вид слегка горбатой женщины. Длинный шлейф — бэрн (по придворному положению графини — около полутора метров) на портрете заложен и завернут спереди на левую сторону, подбит широкой полосой горностая. Невиданное изобилие меха в таком сочетании делает костюм графини Сассекс богатым, но грубым и лишает его владелицу того изящества, которым отличался внешний облик англичанок в предыдущие пятьдесят лет.



466

466. *Неизвестный художник. Мария Стюарт. 1578.*
Лондон, Национальная портретная галерея

И снова Мария Стюарт, но уже не королева Франции, а королева Шотландии, претендентка на корону Англии и уже дважды вдова... Как осунулось лицо, как обострились черты, как тоскливо смотрят заплаканные глаза... Уже убийство, предательство, беды и несчастья оставили тяжелый след в ее душе. Одинокая, невольно отрешенная от мира, тоскующая по светской жизни, во вдовьем наряде, который носили королевы после установленного срока глубокого траура.

Черное платье с белой вставкой и стояче-отложным воротником, обшитым плоеными кружевами; белый вдовий чепец, близкий по форме к французскому аттифэ, а сверху — длинное тонкое черное прозрачное покрывало на такой же тонкой белой прозрачной подкладке, обшитое узким кружевом. Широкое и длинное, оно имеет проволочный каркас, огибающий чепец и от ушей изогнутый так, что словно образует небольшие крылья. Ниже покрывало собрано складками и частично прикреплено к углам черного лифа. Сочетание черного и белого в прозрачных тканях создает впечатление пепла, который струится вокруг Марии Стюарт и ниспадает на ее гордую, непреклонную голову. Только цепи на лифе и пояс из такой же цепи нарушают мрачное однообразие ее платья.

467. *Неизвестный художник.*
Королева Елизавета I.
Англия, частная коллекция

Чем старше становилась королева Елизавета, тем больше проявлялась в ней странная черта ее натуры, казалось бы, несовместимая с ее нерешительностью и частыми сомнениями в правильности своих действий. Самообожание, скрываемое в юности и молодости, достигает апогея после казни Марии Стюарт. Мучительная и длительная борьба кончилась, власть укрепилась, и если просмотреть портреты, написанные после 1587 года, то в костюмах все ярче реализуется эта черта, переходящая в подлинную страсть. Один из наиболее ярких и символичных костюмов воспроизведен на этой иллюстрации. Сложившаяся система элементов костюма — узкий воронкообразный лиф со шнипом, каркас и круглая юбка на нем, рукава, боковые части лифа и спинка, юбка-манто из одной ткани, а круглая юбка и перед лифа из другой и пр., сохраняется на портрете Елизаветы. Но как искажены пропорции, во что превратились рукава! Какую длину получает шнип и сколько возникает добавочных элементов!

Удлинение шнипа возникло потому, что сильно расширенного плоского фарзингейла спереди не было. Его края от боков соединялись тканью чехла, а так как всю юбку кроили одинаковой длины, то лишнюю ткань спереди закладывали поперечными нисходящими от талии складками и сверху укрепляли шнипом. Для того чтобы складки не сбивались на перед, их поддерживали специальными легкими прокладками, пришитыми к чехлу. Рукава превращаются в некое подобие рыбы, украшенное с двух сторон плавниками — ажурными золотыми чеканными треугольниками с золотым шариком или крупной жемчужиной наверху. Рукава вышиты тонким орнаментом, а юбка-манто — жемчугом. На плоеный воротник из венецианского кружева кое-где нашиты драгоценные камни в золотой оправе. Покрывало из тончайшей белой (вероятно, индийской) ткани частично натянуто на проволочный каркас, обшитый по краю жемчугом. Эти части прикреплены под воротником к вороту, и от них сзади спускается, как легкое облако или утренний туман в горах покоренной Шотландии, вся масса прозрачной ткани. Но самой показательной, самой интересной деталью, раскрывающей нам замысел этого костюма, является ткань юбки — на ней в натуральном виде вытканы растения, морские обитатели покоренных для британской короны новых земель и морей. Поэтому костюм королевы превращается в изукрашенный храм, а она — в идола этого храма.

467





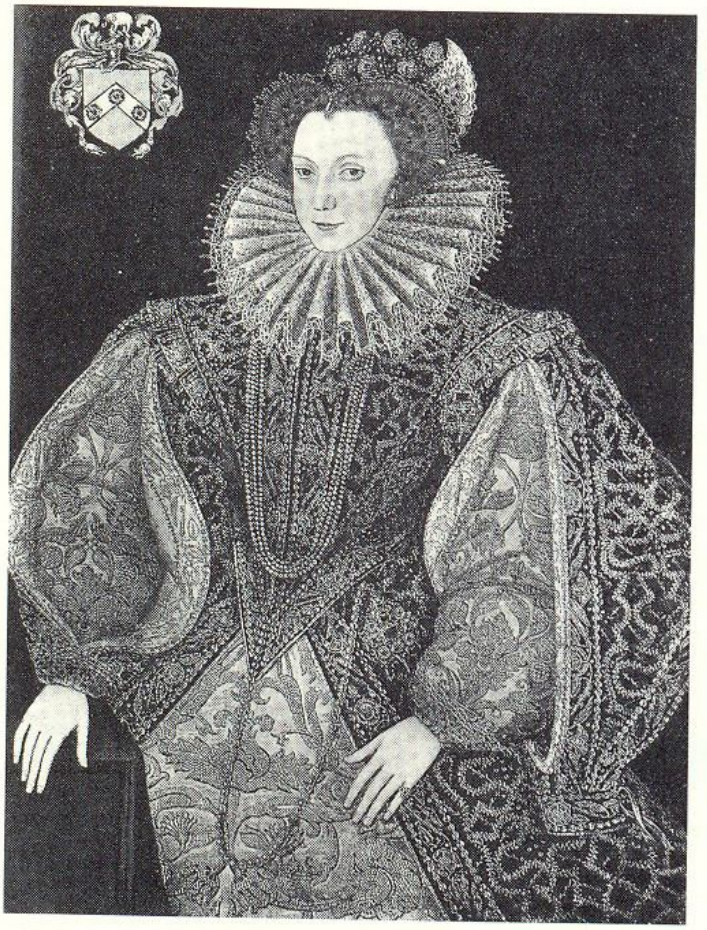
468

468. *Неизвестный художник.*
Королева Елизавета I.

Фрагмент картины «Возвращение Армады».
Морской музей в Гринвиче

Снова мы встречаем в XVI веке платье, украшенное бантиками. Но костюм молодой Лукреции Борджиа и костюм английской королевы Елизаветы по своей сущности диаметрально противоположны. Женское обаяние и привлекательность используют легкие изящные бантики как орудие женского кокетства, прикрывающее видимой простотой и невинностью коварство и развращенность. На тяжелом грузном костюме, перегруженном невероятным изобилием драгоценных украшений, бантики правильной формы, все одинаковые и лишенные изящества, навязчиво вылезают со всех сторон. Они никак не связаны с внешностью королевы, с ее женской сущностью. Владычица земель и морей — ее правая рука покрывает на земном шаре весьма изрядную его часть, а сзади, в проеме окна, видны знаменитые маневренные английские суда, сумевшие разгромить испанскую «Непобедимую Армаду» — несмотря на фантастически огромную стоимость ее костюма, обездолена и одинока. То, что она считает безусловным признаком женственности — великолепие наряда и ювелирных украшений — всего лишь дорогостоящая декорация, за которой скрыта жалкая непривлекательность ущербной плоти.

Костюм Елизаветы построен по испано-французскому образцу, но от испанского остались лишь формальные признаки: воротник — раф, жесткий лиф-корсет, но решение юбки, форма каркаса-фарзингейла, все пропорции костюма самопроизвольны и, по-видимому, продиктованы личным вкусом королевы. Откидные испанские рукава превратились в грузные эполеты, декорированные бантиками и жемчугом. От середины эполет, закрывая спину, спускается мантия из той же ткани, что и лиф, и распашная верхняя юбка. По краю мантия также украшена бантами и жемчугом.



469

469. *Роберт Пик.*
Графиня Лестер, урожденная леди Ноллис. 1585.
Лондон, частная коллекция

Летиция Ноллис, дочь одного из самых знатных вельмож и придворных английской королевы. По приказу Елизаветы I отец Летиции принимал участие в пленении Марии Стюарт. В замужестве Летиция Ноллис была графиней Лестер. Не только знатность, но и громадное богатство давали ей возможность роскошью нарядов подражать королеве. Конечно, право унизывать свои парадные одеяния драгоценными камнями в великолепных ювелирных оправах принадлежало только Елизавете I, но расшитый золотом и отделанный жемчугом бархатный гаун графини Лестер по-королевски импозантен. Весь костюм сделан по испанскому образцу и является ярким примером того, как англичане понимали специфику его силуэта и форм. Английский гаун как будто превращен в испанское вестидо, но силуэт и пропорции искажены до неузнаваемости. Закрытый лиф так велик в плечах, что диаметр талии в 2,5 раза меньше ширины плеч. Громоздкие откидные рукава имеют не поперечные, как в испанских, а длинные продольные разрезы и вместе с пышными рукавами котт составляют весьма объемный ансамбль. Все пышно, крупномасштабно и драгоценно в этом наряде, но основные законы композиции, по которым строился испанский костюм, полностью нарушены. Обилие различной орнаментации вносит элемент суетливости. В костюме ощущается буржуазное стремление к конкуренции, желание превзойти других невероятной затейливостью дорогих вышивок, нашивок, отделок. Сложная прическа состоит из зачесанных кверху завитых волос, валика арселе, на который накручены волосы. На верхний край прически прикреплен узкий венчик — он повторяет форму валика, и все это закончено небольшой бархатной наколкой с ювелирными украшениями.





470

470. *Неизвестный художник.*
Жена Френсиса Дрейка — Элизабет Сиденхем. XVI в.

Англия, частная коллекция

В конце 80-х и в 90-х годах на основе фарзингейла — английского варианта французского каркаса для юбки — в Англии появились новые виды женских костюмов. В одном из них изображена молодая жена Френсиса Дрейка — Элизабет Сиденхем. Жесткий, почти не гнущийся высокий корсет из кожи и металлических частей стягивает фигуру юной леди Дрейк и заканчивается спереди углом. Лиф платья сделан из двух тканей: перед из светлого шелка с золотым узором, бока и спинка — из темного бархата. Чтобы подчеркнуть стройность фигуры, ее тонкую талию, часть лифа из светлой ткани делают узкой, как бы в обрамлении темного бархата. Широкие вверху и узкие внизу бархатные рукава посажены на жесткую подкладку, и их плавно скругленая внешняя линия перекликается с линией силуэта юбки. Форма юбки создается металлическим каркасом, вшитым в чехол. Каркас доходит только до боковых выпуклых линий на светлой юбке, и сверх него, отступя к талии, лежит валик. Светлая юбка круглая, то есть она покрывает весь чехол с каркасом, а темная бархатная часть — не пришита и лежит сверху, возможно, имеет шлейф. Сборчатая баска из светлой ткани придает юбке правильную и мягкую форму купола. Изменена и плойка рафа. Спереди он сплоен в один ряд, а начиная от плеч — в два ряда, поэтому шея открыта, и красивая голова молодой женщины уже не кажется лежащей на большом блюде, как было в 80-х годах. Украшения из драгоценных камней и чеканных пластинок прикреплены к лифу и повторяют линию края раф. В середине, из-под рафа спущено шесть нитей жемчуга, такой же жемчуг, но в двенадцать нитей, обвивает правый рукав и застегнут драгоценным аграфом. На левом рукаве, около плеча, вышит герб Дрейка. Пышные от природы волосы Элизабет начесаны на валик. Голова покрыта маленьким бархатным баретом, по краю прикреплено ювелирное золотое украшение с драгоценными камнями. Левой рукой молодая женщина придерживает шнур с маленьким зеркалом в ювелирной оправе, в правой у нее веер из страусовых перьев.



471

471. *Приписывается Роберту Пику. Елизавета I. 1600.*
Англия, частная коллекция

Как католическое духовенство на торжественных праздничных шествиях носило под балдахином статую Мадонны, так английское старое и новое дворянство в последнее десятилетие царствования Елизаветы, во время какого-либо торжества воздавало «божественные» почести своей королеве и носило ее на руках на переносном троне под балдахином. Момент такого торжественного шествия и был зафиксирован художником Робертом Пиком. От живого человека на троне остались только потускневшие старческие глаза. Густо набеленное и нарумяненное лицо, нарисованные брови, парик светлых золотистых волос, украшенный драгоценной короной с ажурным венцом из самых великолепных драгоценных камней, пышный раф из тончайшей прозрачной ткани, отделанный по краю золотой ажурной сеткой тончайшей ювелирной работы, наконец, белое негнущееся платье на каркасе, от лифа до подола ушитое драгоценными розетками,— все сверкало, излучало сияние и превращало самовлюбленную женщину

в идола, жаждущего невиданных почестей и всеобщего поклонения.

Придворные кавалеры, многие из них с парадными орденскими знаками (специальные цепи, знаки ордена на них, орден Подвязки), несут королеву под балдахином. Придворные дамы, лорды в официальных парадных костюмах, придворные чины, лорд-мэр и другие составляют ту охрану, которой должны были любоваться жители Лондона.

Костюмы кавалеров однотипны, но разные по цвету и материалу. На первом из них сверх белого атласного дублета надет короткий и узкий, открытый до талии джеркин из темной ткани с короткими рукавами, почти эполетами; его полочки и рукава прочерчены светлыми линиями (вероятно, вышивкой), которые на талии преломляются, а на безисе отклоняются под небольшим углом. Новую форму имеет и обувь: облегающие ногу закрытые белые резные туфли с завязкой почти на щиколотке сделаны уже на жесткой подошве.



472

472. *Неизвестный художник. Мери Фиттон, придворная дама Елизаветы I. XVI в.*

Англия, частная коллекция.

Мери Фиттон — знатная придворная дама королевы Елизаветы — была одной из наиболее заметных, блиставших талантами, остроумием и своенравием женщин — современниц Шекспира. Существует гипотеза, что именно она и была «смуглой леди сонетов» Шекспира.

Ты прихоти полна и любишь власть,
Подобно всем красавицам надменным,
Ты знаешь, что моя слепая страсть
Тебя считает даром драгоценным.
Пусть говорят, что смуглый облик твой
Не стоит слез любовного томленья —
Я не решаюсь в спор вступить с молвой,
Но спорю с ней в своем воображеньи.

Портрет, облик Фиттон весьма близок к этому описанию «смуглой леди». Она изображена в самом модном придворном костюме — подражание парадному платью Елизаветы (ил. 467), но тонкое гармоничное сочетание цветов — белого, расшитого серебром, и светло-терракотового с золотом — лежит в основе этого ансамбля.

Вышивка серебром соединена с объемной аппликацией из белой прозрачной ткани, и сопоставление блеска серебра и матового свечения аппликаций образует такую новую, такую необычную фактуру, что вместе с вычурной, но доведенной до определенного художественного целого формой порождают сказочный образ, который можно отождествить с одним из превращений Ариэля в пьесе Шекспира «Буря».

473. *Неизвестный художник.*
Граф Саутгемптон.
Лондон, Британский музей



473

Молодой, самовлюбленный, уверенный в себе рыцарь и кавалер. Не он ли был тем другом, которому Шекспир посвятил многие свои сонеты...

Какая смертная не будет рада
Отдать тебе нетронутую новь?
Или бессмертия тебе не надо —
Так велика к себе твоя любовь?

Эти слова как будто действительно относятся к человеку на этом портрете. Граф Саутгельптон был покровителем Шекспира. Самовлюбленность была присуща не только ему. Вероятно, эта черта часто встречалась у молодых людей елизаветинской эпохи. Придворные успехи и интриги, заговоры и войны, морские приключения были тем вольным простором, на котором самоутверждение быстро обрастало самообожанием и давало повод поэту так характеризовать своего неизвестного нам друга.

Все на портрете подчинено прославлению этого баловня судьбы. Роскошные, дорогой работы латы, шлем и такой же, покрывающий его грудь «хосс-коль» из стали с золотой насечкой — символы воинских подвигов, уже совершенных или тех, которые ему предстоит совершить. Безукоризненный костюм в сочетании цветов, символизирующих надежду и хитрость, радость и обман, доверие и осторожность (распространенная во времена Шекспира символика), на его статной высокой фигуре — свидетель его придворных и любовных успехов. Длинная волнистая прядь его каштановых волос — дань какой-то кратковременной моде — неожиданно вносит ноту женственности в этот рыцарский образ... Но лицо уже тронуто преждевременным увяданием, и в холодных умных глазах затаилась скука...

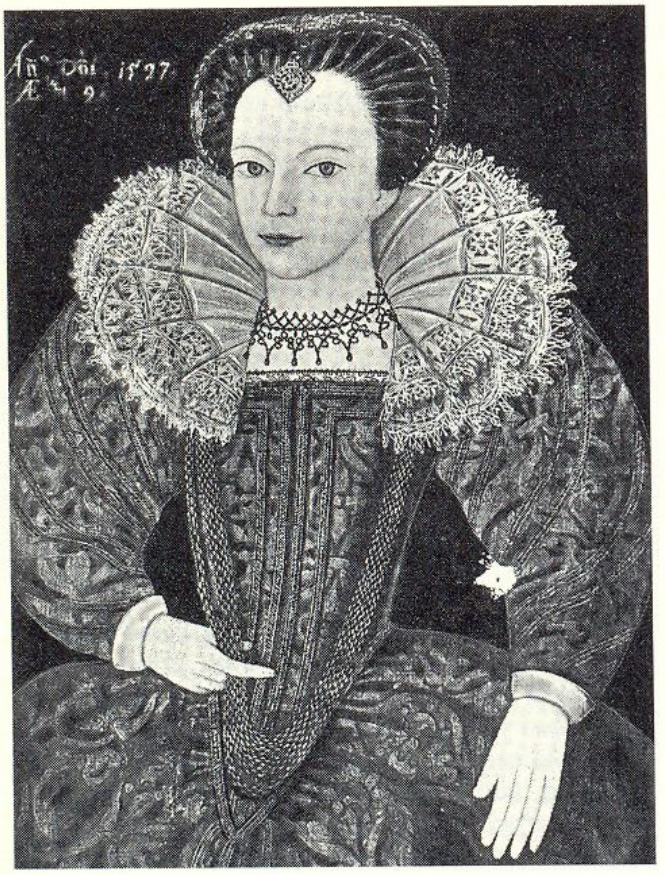
474. *Неизвестный художник. Портрет девушки. 1597.*
Частное собрание

475. *Английская аристократка. XVI в.*
Гравюра



475

474



В 90-е годы особенно резко обозначилось различие в костюме дворянства, служащего при королевском дворе, и дворянства, не принадлежавшего к этой избранной верхушке. Портрет молодой девушки и гравюра 1590 года создают ясное представление об установившемся типе костюма этой среды. Каркас юбки теперь делают более узким, и она не имеет такой формы, как у Элизабет Дрейк. На верхнюю плоскую, как тарелка, часть не накладывают валик, а делают двойную, как бы сложенную пополам с мягким округлым краем баску. Широкие вверху рукава, похожие формой на окорок, хотя и делают на подкладке, но не такой жесткой, как у Элизабет Дрейк. Наиболее распространенными были два вида воротников: при небольшом вырезе каре — отложной спереди и поднятый (стоячий) сзади, при закрытом вороте — пышный раф. Прическа и головной убор почти не изменились.

476. *Иорис Хофнагель.*
Знатная английская леди и провинциальная дворянка.
Гравюра. Ок. 1582 г.

Костюм знатных английских леди, не принадлежащих к придворному кругу, судя по гравюре Хофнагеля, формировался под влиянием многих иностранных образцов. При этом детали, завезенные из одной страны, с наивной самоуверенностью соединялись с другими без учета их возможной совместимости. И на платье вдруг появлялось три воротника, никак не связанные между собою (левая фигура): вставка корсажа лифа украшена шалевым воротником, выше виден отложной воротник котт, а шею окружает раф. Испанская шляпа ток превратилась в такую высокую, что стала похожей на банку для теста. Этот перегруженный ненужными деталями костюм контрастирует с другим, более цельным, в котором элементы 40-х годов остались неизменными и в 80-х.



477



476

477. *Неизвестный художник.*
Буржуазка и служанка.
Гравюра. XVI в.

Еще более перегруженный деталями костюм носили представители некоторых слоев буржуазии. Жены богатых коммерсантов начинают отделывать мехом даже корсаж платья, что в сочетании с другими многочисленными отделками делает фигуру до талии совершенно бесформенной. По обычаю первой половины XVI века, верхняя юбка короче юбки котт. Костюм крестьянки (служанки) — основа народного костюма последующих столетий.



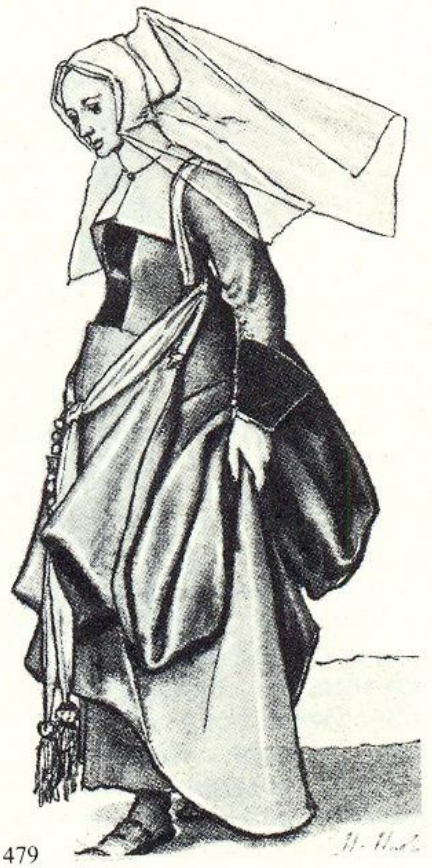
478

478. *Женщины лондонских средних классов и служанка (справа).*

Рисунок из книги «Описание Англии». Конец XVI в. Лондон, Британский музей

В это же время женщины средних слоев, среди которых пуритане находили главных последовательниц, не только не носят широких юбок с небольшим валиком, но увлекаются узкой одеждой и быстро создают удобную и практичную верхнюю одежду, взяв за основу дворянский бэрн (ил. 461). Единственная дань моде — узкий плоеный рюш по краю высокого воротника. В костюме служанки уже появились детали, которые позже войдут в народный костюм. Это лиф со шнуровкой, белая пелеринка и белый фартук. Подбородок и рот служанки обвязаны платком — защита от пыли и вони, царивших на улицах Лондона. Сверх белого чепчика у служанки — черная фетровая шляпа.

Еще в 30—40-х годах костюм английских горожанок сохранял элементы готики. На рисунке Гольбейна мы видим молодую женщину в костюме, не имеющем сходства с дворянским. Лиф и рукава ее очень длинного платья отделаны бархатом. Это служит признаком того, что женщина принадлежит к средним слоям городских жителей (по правительственным постановлениям против роскоши количество бархата в костюме женщины определялось постоянным доходом — заработком отца или мужа). Платье сделано из тяжелой шерстяной ткани на подкладке, нижняя часть его поднята и пристегнута спереди и сзади к лямкам, надетым на плечи. Из-под верхнего платья видна еще одна одежда — котт другого цвета, и, наконец, спереди виден небольшой кусок нижнего края третьей одежды. Такая «трехслойность» одежды характерна для средневекового костюма, причем по правилам все три одежды должны были в той или иной степени быть видны. На низко спущенный спереди пояс надеты четки. Ворот закрыт белым прямоугольным воротником. Голова покрыта белым чепцом — упрощенный вариант дворянского койфа, а сверху накинута и прикреплена белая вуаль из прозрачной тонкой ткани. Обувь — мягкие кожаные туфли с широким носком.



479

479. *Ганс Гольбейн Младший. Жительница Лондона.*

Рисунок. XVI в. Оксфорд, музей

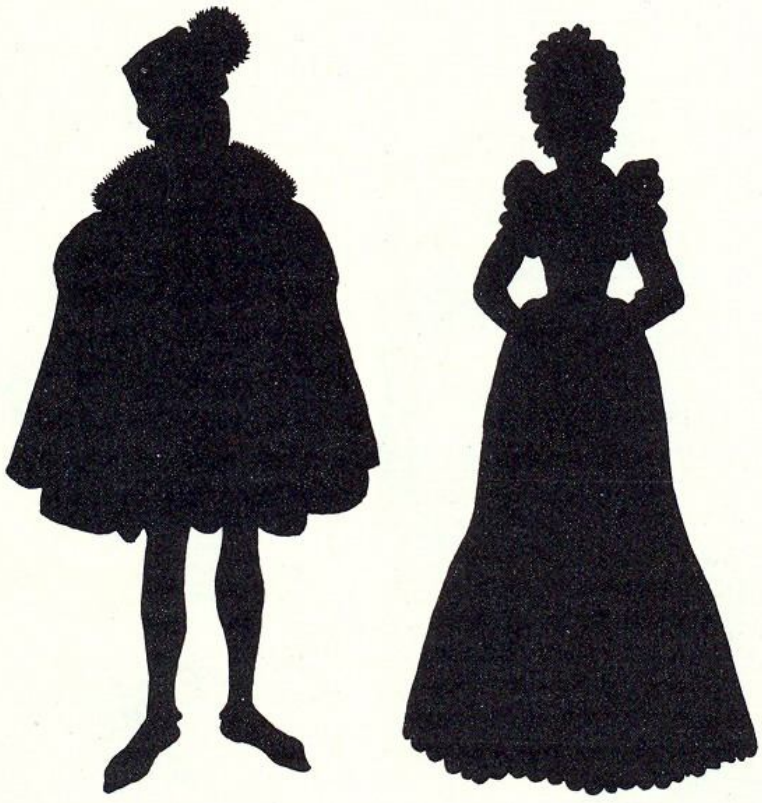


480

480. *Английская дама.*
Книжная гравюра. Конец XVI в.

Состоятельные жительницы Лондона в 90-х годах уже отходят от традиции первой половины XVI века и начинают подражать костюму английской знати. Правда, фарзингейл не носят, но делают небольшой валик на бедрах, юбка же остается мягкой так же, как и рукава. Большой раф и высокая шляпа были основными деталями моды и хорошего тона. И, несмотря на все это, сохраняется обычай показывать юбку котт, приподнимая спереди и сбоку широкое платье, что сразу изменяет весь облик женщины, делает ее костюм мягким и живописным.

ГЕРМАНСКИЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ





Среди северных стран Западной Европы в конце XV — начале XVI века ведущее место занимала Германия. Экономический и культурный подъем Германии в это время делают ее центром северного Возрождения и реформации с достаточно широкой сферой влияния в соседних странах, особенно скандинавских. Несмотря на формально централизованную власть (германский император «Священной Римской империи»), разобщенность отдельных княжеств и крупных экономически сильных городов была настолько велика, что не было предпосылок для настоящего процесса объединения страны. Все это сказалось на развитии языка, обычаях и костюме жителей Германии. Каждая местность и даже каждый город, особенно если это был крупный экономический центр, как Нюрнберг, Аугсбург, Равенсбург и др., имели ряд отличительных особенностей в костюме. Но в то же время существовала и определенная степень общности внешнего облика жителей Германии, свидетельствующая о том, что их костюм был европейским и принадлежал к единому, сложившемуся в данное время типу одежды.

Разнообразие немецкого костюма создавалось не только местными особенностями, но и сословным делением общества, сохранявшимся в условиях феодального строя.

481. *Лукас Кранах Старший. Святое семейство с курфюрстами Саксонскими (так называемый «Торгаусский алтарь»).*

Правая и левая сторона триптиха. 1509. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт

Раскрытие темы материнства в европейском искусстве имело в каждой стране национальную окраску и зависело от сложившихся семейных устоев, от того, какое положение в семье занимала женщина. Сложная символическая условность изображения, существовавшая в Испании, была мало доступна художникам Германии.

Мужской костюм. В начале XVI века костюм в Германии еще находится под влиянием готического стиля в его немецком варианте: узкая, обрисовывающая фигуру одежда молодых людей имеет вытянутые пропорции, обувь с длинными носками и высокие головные уборы.

Заметные изменения происходят уже в начале второго десятилетия.

Мужская одежда становится более широкой, и фантазия немецких мастеров дает полный простор своему стремлению покрывать поверхность ткани нагромождением различных разрезов. С этого времени длинные штаны-чулки — «ледерзен» разделены на две части: верхнюю — «обершенкельхозе» и нижнюю — «хозе». При этом передние части штанов обильно декорированы продольными и поперечными разрезами. Узкий, облегающий фигуру «вамс» не имеет спереди застежки и, по старинному обычаю, является накладным. Верхняя одежда, о которой так заботились знатные феодалы и богатые бюргеры и которую многочисленные указы запрещали носить ремесленникам и крестьянам — «шаубе» создавала крупные, характерные для Возрождения объемы.

Шаубе была самой главной и самой нарядной частью костюма немцев XVI века. На протяжении этого времени ее покрой и объемы видоизменялись и различные варианты не только сменяли друг друга, но часто существовали одновременно. Наиболее прославленной в истории была шаубе Лютера — суконная верхняя широкая одежда с широкими рукавами. Такую шаубе носили ученые. Почти без изменений она просуществовала несколько столетий и была взята за основу для покроя докторской мантии XIX века.

Частые постановления о сословных разграничениях в костюме определяли качество, стоимость и цвет одежды (особенно шаубе). Так князья имели право носить красные и фиолетовые шаубе из бархата или атласа на соболе, горностае и кунице, а богатые горожане — из черного или коричневого сукна на темном меху, иногда на кунице.



Их трактовка была грубее и «жизненная правда» их быта почти всегда присутствовала в сюжетах, связанных с событиями из семейной жизни. Мать была деятельным началом семьи, весь дом, все хозяйство лежало на ней, и особенно много внимания она уделяла уходу за детьми. Поэтому и Мадонна изображалась не на облаках, а на земле, исполняющая обычные женские и материнские обязанности. Так и Лукас Кранах в алтарном образе на боковых створках изобразил два бытовых момента из жизни молодой женщины.



На левой створке Мария, присев на низенькую скамеечку, кормит грудью младенца-сына. По средневековой традиции изображения святых, она одета в дорогое длинное и широкое красное платье с откидными рукавами на черной подкладке. Такое платье могла носить лишь богатая женщина. Широкие внизу рукава его ложатся красивыми крупными складками — так могут лежать только тяжелые, мягкие дорогие ткани. Голова молодой матери покрыта серповидным убором с черной вуалью, известным в европейских странах как «французский чепец». Выражение лица ее безучастно и не открывает нам тайну радости интимного общения матери и ребенка.

Солидный мужчина, одетый в богатую парчовую верхнюю одежду типа венецианской догалине. В прорезях рукавов, скрепленных черными шнурами, видна красная подкладка. Белая рубашка имеет широкий вырез ворота, собранный сборками и вышитый по краю цветными нитками. Черный гладкий вамс оттеняет ее белизну. Низкий баретт с небольшими отворотами отделан галуном.

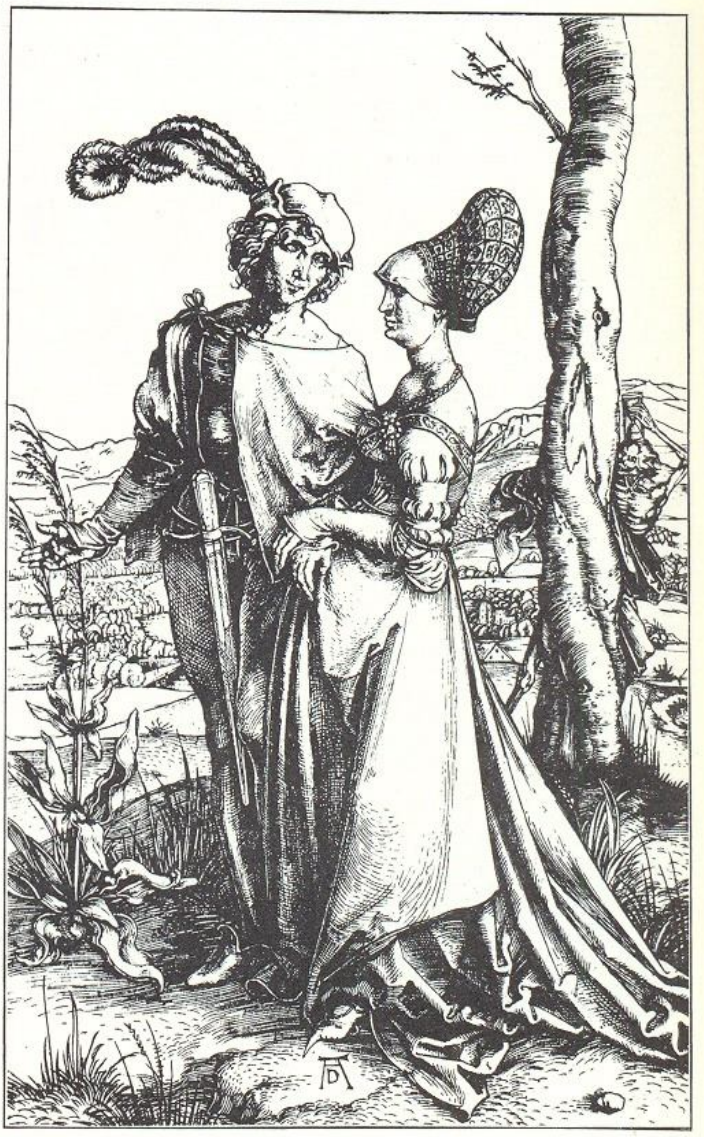
Если левая створка дает обобщенный образ Матери, то на правой створке, напротив, конкретная «сцена из жизни», и только роскошное парадное платье Марии заставляет нас усомниться в полном соответствии изображенного с действительностью. В подобном платье — «рок» многочисленные германские маркграфини, герцогини, фюрстины и даже жены императоров появлялись лишь на праздничных шествиях или балах и уж, конечно, не занимались осмотром головы младенца с громадным гребешком в руках. Такое «приземление» образа характерно для Германии XVI века в период беспрерывных разногласий по религиозным и гражданским вопросам. В Германии, как и в других странах Западной Европы, у женщин сохранялся обычай носить одновременно белую рубашку кот с рукавами (или одну юбку) и верхнее платье — рок. Узкие рукава кот Марии заканчиваются у запястья, они сделаны из мягкой синей ткани и хорошо сочетаются с ярко-розовой подкладкой широких и длинных рукавов рок. Из-под трапециевидного декольте, окаймленного темной узкой полоской, виден край рубашки с узким кружевом. Головной убор из белого полотна (в XVI веке он становится излюбленным у женщин-лютеранок) состоит из жесткого чепца, покрывающего прическу и часть головы, и прямого куска полотна, сшитого и уложенного на голове определенным образом.

Мужчина (Иосиф), сидящий у окна, по немецкому обычаю, одет очень пестро. На нем синевато-зеленый фальтрок с красной кокеткой, отделанный ярко-желтыми полосами. Нижние полосы на рукавах завязаны на боках в большие петли и из-под них спускаются белые длинные рукава, скроенные, как усеченный конус. У запястья видны рукава вамса. Шапка с маленьким бортиком украшена пестрым шнурком.

Наряду с шаубе в обиходе германской знати и бюргеров появилась новая одежда — «фальтрок» (ил. 489). Первоначально это была только лишь юбка в складку, которую надевали сверх вамса. В последней четверти XV века фальтрок был рыцарской военной одеждой: его надевали на металлические доспехи поверх военного сюрко (ил. 485). Затем фальтрок соединили с лифом, он получил боковую застежку и его покрой всегда согласовывался с вамсом: если вамс имел рукава, то надевали фальтрок без рукавов и наоборот. Рукава фальтрока, так же как его декор, были весьма разнообразны. Фальтрок был излюбленной одеждой в период Крестьянской войны.

В самый бурный период истории Германии — в XVI веке, в период Реформации и Крестьянской войны, немецкие феодалы и бюргеры, даже примкнувшие к Лютеру, не стремятся упростить свой костюм. Вычурные, сложные, громоздкие одежды не только сохраняются, но и еще больше украшаются. Создается определенное впечатление, что сторонники Лютера считали необходимым провести реформы в католической церкви, а не в собственной жизни. Поэтому, несмотря на враждебные отношения с Испанией, в Германию проникают «испанские моды» и получают там одну из наиболее своеобразных, но и наиболее провинциальных трактовок.

Военные действия внутри страны на протяжении ряда лет (1522—1555 годы с перерывами) способствовали скоплению в городах и селениях немецких ландскнехтов. Грубые, беспечные солдаты, побывавшие во многих европейских странах как наемники, не имели установленной



482

482. *Альбрехт Дюрер.*
Прогулка.
Гравюра. 1495.

В то время как во Франции костюм уже отошел от стилистических принципов средневековья и в его простых плавных линиях, обобщенных формах сказывалось зарождение нового стиля, в Германии, в архитектуре и костюме все еще царствовала готика.

Па́ра разных по возрасту, но связанных какими-то узами людей на фоне условного пейзажа с тщательно выписанными растениями, отправляется на прогулку.

Молодой человек одет в узкую, облегающую фигуру одежду: длинные штаны-чулки — ледерзен с латцем, узкий вамс с широким вырезом горловины и пышными до локтя рукавами — элементы итальянского костюма середины XV века. Шея обнажена, и небольшой плащ, скрепленный завязкой на левом плече, закрывает даже узкую полоску рубашки, выпущенную по краю ворота вамса. Глубокий барет с отогнутым кверху широким бортом (сзади) украшен двумя длинными перевитыми страусовыми перьями. В костюме женщины видны национальные стилистические особенности, которые выделяют его из ряда других европейских костюмов конца XV века. Прежде всего это заметно в силуэте — фигура женщины несколько откинута назад и сохраняет легкий изгиб, получивший название «готической кривой». Такое положение тела заставляло опускать плечи и прижимать локти к бокам. Чтобы подчеркнуть эту «кривую», широкую юбку или своеобразный передник, пришитый сверх основной юбки со шлейфом, драпировали сбоку и придерживали эту драпировку рукой. Масса ткани становилась динамичной, силуэт не имел определенного контура, на поверхности ткани увеличивались световые блики. Небольшие буфы в несколько рядов на рукавах имели вертикальные разрезы с цветной подкладкой и разделялись вышитыми полосками — браслетами, облегающими руки. Шея, спина и грудь были обнажены, и край выреза обшивали вышитой полоской. Голову покрывали чепчиком из белой тонкой прозрачной ткани и спереди низко спускали на лоб, а сверх этого нижнего чепчика надевали сложный головной убор, составленный из жесткого основания, покрытого вышивкой и обшитого по краю обнизью из жемчуга и бус, и верхней округлой, вздутой части, набитой чем-то легким и пушистым и обтянутой сверху вышитой тканью. Все это сооружение называлось хаархаубе (высокий чепец).

483. *Матиас Шварц.*
Мужской костюм.

Иллюстрация из «Кроильной книги костюмов». 1514.
Брауншвейг, музей

В конце первого — начале второго десятилетия XVI века средневековые элементы исчезают в мужском костюме. Как и во всей Западной Европе, штаны-чулки разделяют на две части. В Германии верхнюю часть называют обершенкельхозе, а нижнюю — хозе. Как видно на рисунке, в это время в мужском костюме, во всяком случае в некоторых его частях, уже видно влияние внешнего облика ландскнехтов: правая часть обершенкельхозе покрыта вертикальными разрезами, которые поддерживаются спирально пришитыми лентами, на левой части — двуцветные полосы ткани свободно свисают над подкладкой и соединены только вверху и внизу над коленом. Открытый спереди вамс соединен в талии поясом. Широкие пышные рукава внизу собраны — по объему кисти руки. Верхняя одежда — накидка с широкими прорезями для рук. Большой плоский барет имеет отогнутые поля и завязки, которые должны удерживать его на голове в ветреную погоду.

483



формы. Основным источником их обогащения были военные трофеи, которые они использовали по своему вкусу и умению. Образ жизни военных, а тем более ландскнехтов, славившихся в Европе буйством и беззастенчивой расправой с мирным населением, сказывался и в их костюме. Яркие цвета, причудливые сочетания различных тканей, обилие разрезов всевозможного рисунка, покрывавших всю поверхность одежды, доводило костюм до кричащей нелепости (ил. 484, 491). Особенно прославились ландскнехты изобретением штанов необъятной ширины, которые в продольном направлении поддерживали узорные ленты (ил. 484). Штаны эти назывались «плюдерхозе». Костюм ландскнехтов производил такое сильное впечатление на окружающих, что часто был предметом подражания и влиял даже на интерпретацию испанских мод в Германии (ил. 507).

Процесс децентрализации, интенсивно протекавший после Крестьянской войны, изменение главных путей после географических открытий XV — начала XVI века, укрепление феодальных отношений привели к экономическому застою, а затем, в конце XVI века, и к упадку экономики Германии. Жизнь в отдельных княжествах протекает крайне замкнуто. Слабые внутренние и внешние связи препятствуют развитию германской культуры. Все эти условия приводят и к увеличению местных особенностей в германском костюме.

Испанские моды в первую очередь были восприняты княжескими дворами, оставшимися верными католической церкви (Бавария, Саксония и др., ил. 496) и в наследственных землях австрийских Габсбургов



484

484. *Иост Амман.*
Шествие солдат.
Гравюра. XVI в.

Асимметрия формы и декора являлась главной особенностью костюма ландскнехтов. Хотя первые подобные костюмы появились лишь как своеобразный протест на длительную задержку жалования государствами, нанимавшими ландскнехтов, дальнейшее развитие этого стиля вошло в русло искусства своего времени. Так появилась закономерность в случайности и логическая связь частей в асимметричном построении.

485. *Альбрехт Дюрер.*
Триумфальное шествие императора Максимилиана

Гравюра. 1515.

Знаменитая серия гравюр «Триумфальное шествие императора Максимилиана» была создана А. Дюрером в 1515 году. Энергичный, умный, честолюбивый и властный Максимилиан Габсбургский удачными войнами и удачной женитьбой (Мария Бургундская была единственной наследницей своего отца Карла Смелого) создал и упрочил могущество своей династии. В 1508 году, уже будучи королем Германии, он, с одобрения папы Юлия II, получил титул «императора Священной Римской империи». В 1509 году он въехал в Вормс (на вормский сейм) верхом, окруженный блестящей свитой, в доспехах, сделанных для него искусным аугсбургским оружейным мастером. Его дальнейшие честолюбивые планы не были поддержаны сеймом и не способствовали объединению Германии, в котором она так нуждалась. Гравюра Дюрера была одной из попыток упрочить положение Максимилиана, послужить наглядной агитацией в его пользу.

На данном фрагменте гравюры Максимилиана окружает личная охрана, одетая в великолепные фальтроки с вышитыми на лифах гербами, большие бареты украшены страусовыми перьями. Сам Максимилиан изображен в императорском одеянии с короной на голове. Рядом с ним в образе увенчанной короной женщины восседает на лошади его военная слава.



485

(Брейслау, Вюртенберг и др.). Затем в последней четверти XVI века они проникли и в другие области Германии. Но лишь в немногих местах княжеский костюм был повторением испанского, а тем более отличался костюм дворян и крупных бюргеров. Наиболее же точно немецкий мужской костюм этого периода можно охарактеризовать как смесь испанского с ландкнехтским (ил. 495). Бюргерство во второй половине, особенно в 70—90-х годах XVI века, играет менее заметную роль в политической жизни страны, тем более что в период гражданских смут и усиления конкуренции со стороны Голландии оно было экономически подорвано. Провинциализм, присущий немецким бюргерам, явно прослеживается в полном непонимании художественных и стилистических особенностей испанского или французского костюма.

Вместе с постепенным изменением форм костюма иными становились головные уборы и обувь. Береты различных фасонов (ил. 487, 492), которые обычно надевали сверх сетки, покрывавшей голову мужчин, сменяются токами и шляпами (ил. 507, 509). Но немецкие токи заметно отличались от испанских и французских.

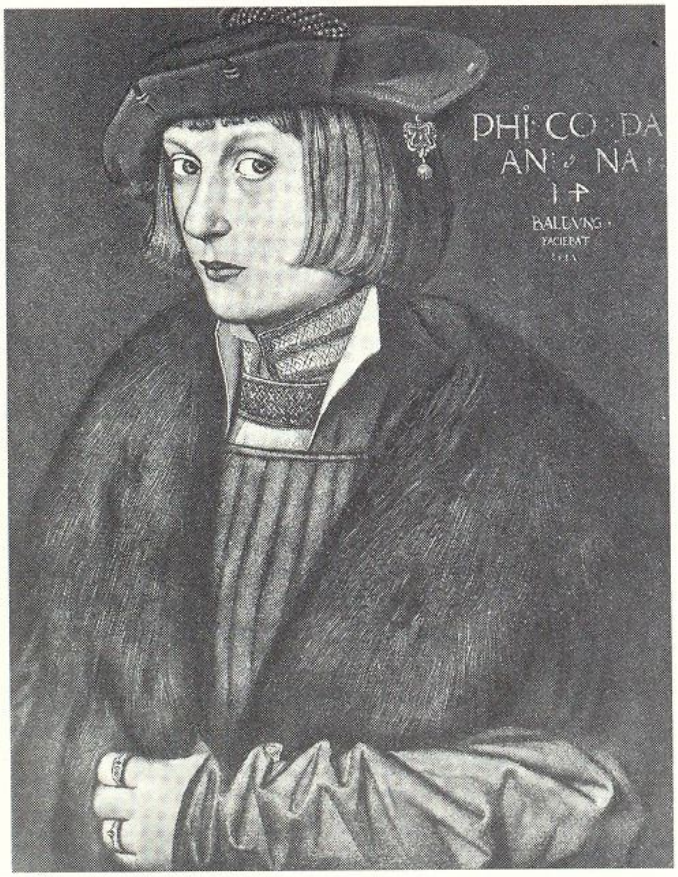
Обувь до середины XVI столетия, как и в других странах Западной Европы, была широконосой. Этот фасон в Германии назывался «кухмеулер» — «коровья морда», его часто сочетали с чулками из разноцветных полос ткани. Во второй половине XVI века, по мере распространения испанского влияния, «коровью морду» сменяют туфли с узким носком, покрытые несколькими разрезами. В конце столетия появляются жесткая подошва и небольшой каблук.



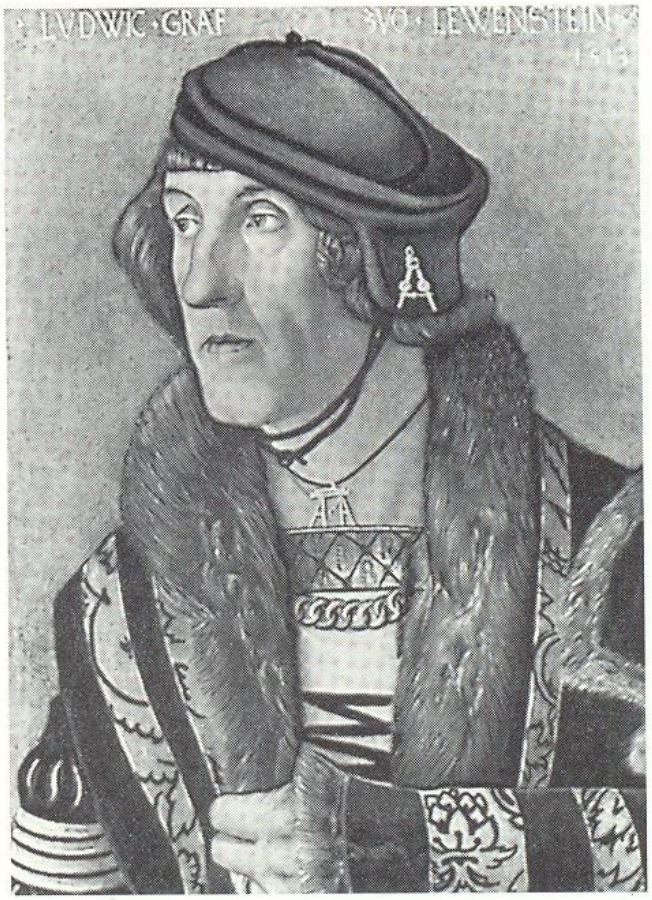
486

486. *Лукас Кранах Старший. Иоахим Анхальтский. 1520. Западный Берлин, Городской замок и сад*

Этот юноша — Иоахим фон Анхальтский — впервые надел специально сделанные для него самым лучшим мастером парадные латы. Тонкая и прочная сталь сплошь покрыта рисунком, но не художественной резьбой, а чеканкой и винтообразным переплетением стального жгута, предназначенного, вероятно, для увеличения защитных свойств лат. Не шлем, а сложный головной убор юноши увенчан пышным страусовым пером.



487



488

487. *Ганс Бальдунг Грин.*
Пфальцграф Филипп фон Нейбург. 1517.
Мюнхен.

Пфальцграф Филипп — молодой человек с приятными, правильными чертами лица не стремится поразить всех роскошью своего костюма, но вышитый стоячий воротник его рубашки и широкая полоса вышивки по краю его вамса привносят в костюм сдержанный элемент элегантности, более свойственный английскому костюму начала XVI века, чем германскому. Фальтрок Филиппа также лишен отделки. На груди он заложен сплошными складками, остроугольные отвороты его кокетки сделаны на светлой подкладке. Шаубе из одноцветной темной ткани имеет откидные рукава, и только широкий воротник из соболя с сединой и изящная небольшая подвеска на барете с полями указывают на высокое общественное положение Пфальцграфа.

488. *Ганс Бальдунг Грин.*
Граф Людовик Левенштейн. 1513.
Западный Берлин. Далем, музей

Знатный германский вельможа граф Людвиг Левенштейн изображен художником в богатом наряде, сделанном из бархата, парчи и меха, но с малым количеством украшений. По моде начала XVI века, заимствованной из Италии, его рубашка имеет открытый ворот, отделанный по краю полосой вышивки — ромбовидная сетка, в которой вышиты мелким жемчугом буквы В. Барет с отогнутым вниз задним околышем скромно украшен на левом боку подвеской в виде буквы А. Такая же на черном шнурке подвеска из двух букв А заменяет цепь или ожерелье. Это самые распространенные в XVI веке мужские украшения среди дворян Западной Европы.

Примерно в это же время знатные и богатые жители Германии начинают носить трикотажные чулки, поставляемые Венецией. При выходе на улицу для защиты от грязи сверх нарядных туфель надевали обувь на деревянной подошве.

Народная, особенно крестьянская одежда, все еще оставалась близкой к средневековой, хотя и в ней появляется ряд деталей, запрещенных в свое время указами, как, например, «латца» — откидной клапан — на узких штанах и барет. Крестьянство и мелкие ремесленники продолжали носить накладные верхние одежды, то есть имевшие только небольшую застежку у ворота (ил. 519, 520). Постепенное закрепощение крестьянства во время Великой Крестьянской войны и княжеской междоусобицы во второй половине XVI века привели к его фактическому разорению. Если в начале столетия специальные указы запрещали крестьянам и их женам отделывать одежду шелком, бархатом или вышивкой серебром и золотом, то уже во второй его половине редко кто из крестьян имел средства нарушить эти указы. Одежду делали из шерстяных и льняных тканей домашнего производства. Чулки по-прежнему были из толстого, грубого холста, обувь — из грубой кожи. Войлочные шляпы и шапки бытовали как основные головные уборы, оставшиеся в крестьянском костюме еще со времен средневековья.

Женский костюм. Сословные различия в женском костюме, сложившемся в эпоху средневековья, сохранялись и в XVI веке, хотя стремление женщин нарушить их было неудержимо и не поддавалось никаким запретам.

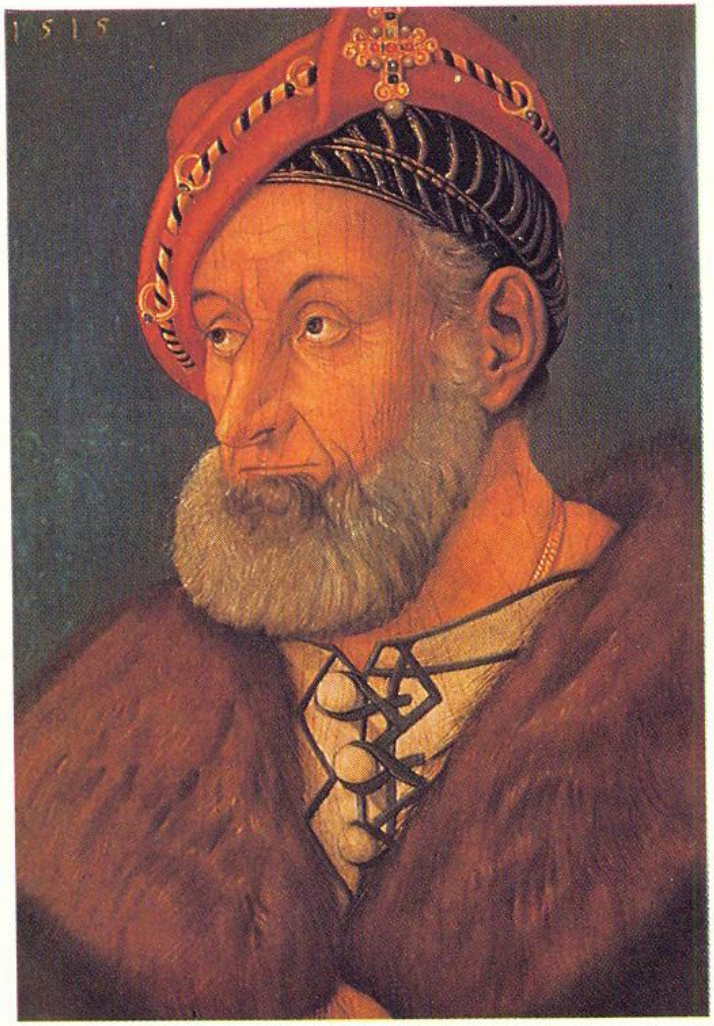
489. *Матиас Шварц.*
Мужской костюм.
Иллюстрация из «Кроильной книги костюмов». 1514.
Брауншвейг, музей

«Книга костюмов» Маттиаса Шварца — одно из знаменательных произведений индивидуального вкуса и глубокого эгоистического интереса к собственной личности. Рисунки костюмов являются иллюстрацией того, каким представлялся в воображении германского бюргера его собственный внешний облик, что хотел он особенно выделить или оттенить в нем. Появление фальтрока как модной не военной одежды немедленно было учтено и Маттиасом Шварцем. Однако фальтрок у него настолько своеобразен, что полностью отпадает необходимость в вамсе. Это единая верхняя одежда, и все части ее сшиты между собою, а не соединены шнуровкой. Лиф фальтрока имеет спереди кокетку, которая заменяет верхнюю часть вамса, с высоким стоячим воротником, вшитым в широкую горловину. Скругленный верхний край средней части лифа в центре соединяется

489



с воротником. Лиф облегает фигуру, но спереди не имеет застежки и от боков довольно низко спускается овальной линией. Широкая юбка фальтрока заложена глубокими трубчатыми складками и пришита спереди по овальной линии низа лифа. Громадные, почти шарообразные рукава внутри имеют прокладку, которая сохраняет их форму. Они соединены с длинными, суженными книзу манжетами. Шов соединения закрыт сверху жгутом из ткани. Такой же жгут проложен понизу лифа. На правом рукаве на некотором расстоянии друг от друга нашиты две светлые полоски ткани, разделенные вертикально на небольшие участки неширокими цветными полосками. В этих промежутках помещены детали герба. Сочетания цветов полос на рукавах, хозе и перьев на плоском барете одинаковые. Отогнутые и сильно удлиненные с боков поля барета создают впечатление еще более приземистой и широкой фигуры. Обувь — «кухмейлер».



490

490. *Ганс Бальдунг Грин. Маркграф Кристоф фон Баден. 1515. Мюнхен, Старая пинакотека*

Маркграф Кристоф фон Баден, как и многие германские владетельные особы, стремился расширить и «округлить» свои владения. Сложившаяся историческая ситуация в начале XVI века дала ему возможность реализовать свою мечту, и все баденские владения соединились под его властью. Как умный человек и дальновидный политик, он понимал, какое разорение приносит стране раздробленность владений, и в 1515 году издал закон о нераздельности государства. В этом знаменательном для Кристофа фон Бадена году и был написан его портрет художником Бальдунг Грином.

Костюм Кристофа характеризует его как человека бережливого и не склонного к роскоши. Единственным украшением служат золотые кольца с небольшими шлифованными камнями, сквозь которые продет витой шнур, скрепленный фигурным крестом с тремя изумрудами и пятью жемчужинами. С левой стороны из-под шляпы виден край немецкого каля из черного шелка с небольшой вышивкой золотой нитью. Ни ожерелья, ни золотых цепей, ни ювелирных застежек мы здесь не видим. Светлый вамс отделан лишь темной полосой, и эта тесьма острым своеобразным рисунком оплетает пуговицы, из нее же сделаны и петли. Темная одноцветная шаубе имеет большой отложной воротник из меха куницы.

Феодальные власти всячески препятствовали нарушению сословных границ, и их местные постановления, наконец, получили подтверждение на Аугсбургском сейме 1500 года. Этим и последующими сеймами были изданы указы, в которых одежда каждого сословия строго регламентировалась до мельчайших деталей. Но в период экономического расцвета Германии нарушения указов сейма встречались часто. Особенно охотно они нарушались женщинами, хотя им и вменялось в обязанность одеваться в строгом соответствии с сословием и средствами мужа. Сословная структура общества создавала разнообразие костюма, но его художественное решение складывалось под влиянием стиля эпохи.

Своеобразие готического стиля в Германии по-своему сказалось и в женском костюме. Подобно нервюрам готических сводов, женская одежда была покрыта складками (ил. 498, 514). Жительницам Германии, по существу, никогда не была свойственна спокойная красота итальянского женского облика. Если итальянский костюм создавал впечатление крупных форм, был объемен и пластичен, то немецкий (главным образом в первой трети XVI века) настолько стискивал верхнюю часть фигуры, что она казалась спеленутой. Этому впечатлению особенно способствовал низко вшитый узкий рукав, изменявший таким образом естественные пропорции тела (ил. 502). Рубашки из тонкого полотна с вышитым стоячим воротником далеко не всегда закрывали большое декольте, получившее общее признание среди знатных женщин Германии. Богатые парадные одежды в первой трети XVI века ча-



491

491. *Лукас Кранах Старший. Мужчина со стрелой (Герцог Генрих дер Фромм). 1530.*

Дрезден, Государственное художественное собрание

Яркий колоритный образ германского воина — удалого, беспечного и непревзойденного кутилу создал Л. Кранах. Сильные, тяжелые формы его тела сливаются с костюмом, тщательно декорированным разрезами, расположенными правильными рядами. Костюм состоит из короткого вамса

с рукавами и обершенкельхозе. Вамс, по существу, составлен из отдельных полос, скрепленных между собою узкими лентами, завязанными маленькими бантиками. Концы лент имеют металлические наконечники. Между полосами видна цветная подкладка. Небольшая баска с косыми разрезами плотно облегает бедра. Обершенкльхозе имеют латц куполообразной формы, распространенный только в Германии, и спереди покрыты валиками с разрезами на цветной подкладке. Завязки шляпы со страусовыми перьями, откинутой на спину, соединены узлом.



492. *Бартель Бечам.*
Граф-палатин Оттейнрих. 1535.
Монако, Старая пинакотека

Граф-палатин Оттейнрих, уже несколько отяжелевший от частых пиров и всевозможных развлечений, одет значительно более богато, чем многие из германских вельмож его времени. Черный плоский барет с полями украшен золотистым жгутом, оплетенным редкой жемчужной сеткой. С левой стороны к нему прикреплена золотая подвеска с тремя крупными жемчужинами внизу. Широкое золотое колье с чеканным рисунком, разделенным жемчугом и чеканкой на отдельные секции, охватывает воротник его рубашки, от которого видна только узкая рюшка. Массивная золотая цепь, по обычаю XIV века, спускается под кожаный фальтрок. Ко второй, более длинной цепи подвешено какое-то литое золотое произведение мелкой пластики. Верхняя широкая одежда с большим воротником типа пелерины сделана из парчи.

ще всего делали из красного бархата довольно глубокого цвета, юбку украшали поперечными полосами из парчи (с рисунком), лиф — вышивкой, богатой вставкой (ил. 506). Рукава имели множество вариантов. Как и в мужском костюме, их декорировали разрезами (ил. 482, 502, 503) и делали на более короткой подкладке, поэтому места, где были разрезы, образовывали буфы. Иногда разрезы были настолько частые, что рукава словно состояли из буфов, перехваченных узкими полосками вышитой ткани, подобными браслетам (ил. 502). В конце 20-х годов появились сильно расширенные книзу рукава, похожие по покрою на венецианские, но украшенные вверху по немецкому обычаю буфами с разрезами. К этому времени юбка несколько увеличивается в объеме, а лиф становится еще более узким.

Не только мужской, но и женский костюм не избежал влияния одежды ландскнехтов: разрезы на рукавах, большие бареты, украшенные множеством страусовых перьев, носили и знатные женщины (ил. 503). Наряду с этим роскошным головным убором в первой трети XVI века все еще сохранялся «хаархаубе» — чепец (ил. 497). Носили также и золотую сетку на волосах, сверх которой надевали плоскую шляпу с большими полями.

С середины XVI столетия испанские моды постепенно начинают видоизменять немецкий женский костюм. Первые образцы испанского костюма появились у знати (ил. 508). Герцогиня Агнесса Ангальтская одета в темное платье из атласа с бархатом и марлотт в таком же сочетании. Силуэт не отличается изысканностью линий, и замена высокого испанского тока малень-



493

493. *Лукас Кранах Старший. Мартин Лютер в старости. Гравюра. 1551.*

В XVI веке в Германии существовало несколько верхних одежд, но самой значительной была шаубе. Особенно прославилась шаубе Мартина Лютера, и все немолодые его последователи подражали ему. Шаубе этого знаменитого реформатора католической церкви была сделана из толстого темного сукна. Покрой ее был очень простой — гладкая кокетка спереди и такая же кокетка на спине. К ним пришивали заложенные складками полочки и спинку. Широкие и длинные рукава отвертывали у запястья. Такие шаубе носило духовенство (но не монахи) и ученые. На основе шаубе XVI века сложился покрой мантии ученых в XVII веке.



494

494. *Лукас Кранах Старший.*
Георг Анхальтский.
Гравюра. 1555.

Владетельные особы в Германии, даже если они были младшими братьями и получали сравнительно небольшие наделы — графства, стремились расширить свои владения, что приводило к постоянным междоусобным войнам, истощавшим государство на протяжении нескольких столетий. Но, несмотря на недостаток средств, тщеславие и сознание собственного, ни на чем не основанного превосходства заставляло большинство из них иметь дорогие одежды для достойного представительства. Это заметно и по внешнему виду Георга Анхальтского. Его широкая прямая шаубе сделана из парчи на меховой подкладке. Будучи человеком знатным, он имел право делать свою одежду на дорогих мехах. Чаще всего для этого использовали куницу. Длинные откидные рукава и прямой покрой шаубе делают ее похожей на русскую боярскую шубу.



495

495. *Кристоф Амбергер.*
Мужской портрет. 1525.
Вена

Влияние костюма ландскнехтов видно и в одежде этого солидного и богатого бюргера. Его широкая шаубе из добротного сукна щедро отделана мехом, но рукава и низ обшиты черным плюшем, что позволяет нам отнести оригинал к бюргерскому сословию. Короткий вамс с пышными рукавами — они видны из-под опушки шаубе — спереди имеет глубокий прямоугольный вырез, позволяющий видеть белую рубашку, собранную в густую сборку, которая по краю образует узкий рюш. Левая пола шаубе несколько отогнута, и поэтому хорошо видна часть обершенкельхозе. Они сделаны из нешироких светлых и темных полос, скрепленных поперечными полосами ткани на порядочном расстоянии друг от друга. Внизу обершенкельхозе имеют небольшой, покрывающий колени напуск. На внешней стороне из большого количества петель ленты сделаны пышные розетки. Хозе на левой ноге сшиты из полос тех же цветов, что и левая часть обершенкельхозе.

кой низкой шапочкой, надетой сверх традиционной немецкой сетки, лишила костюм композиционной завершенности. Эта маленькая шапочка как бы приплюснула фигуру герцогини.

Как было уже сказано выше, замкнутая жизнь отдельных городов и местностей способствовала образованию регионального костюма в Германии. Наиболее интенсивно этот процесс протекал в женской одежде. Немцы, восприняв от испанцев каркас, видоизменили его по своему вкусу. Прежде всего каркас потерял правильную воронкообразную форму, долго остававшуюся в Испании без изменений. Немецкий каркас для женской юбки — «спрингер» образует довольно пышные бедра, а внизу — некоторое подобие шлейфа. Лиф на каркасе стягивает фигуру, но не имеет той четкой треугольной формы, которая создавала ясность композиции в испанском костюме. Пышные вздутые верхние рукава жительницы Германии предпочитают всем остальным, в то время как в Испании они были только на ропе (и бытовали там до середины столетия). И вот каждый город, каждая местность Германии привносят свои детали, свои привычные элементы в женский костюм второй половины XVI века, придирчиво сочетая их с новыми формами. Строгая праздничная одежда горожанки имеет не только рюшь вокруг высокого стоячего (по испанской моде) воротника, но и типично немецкую маленькую пелеринку — «голлер», или «коллер», и плиссированный белый фартук с вышивкой (ил. 516).

Не обошелся без испанского влияния и детский костюм: на младенце надета нарядная ропа — марлотт. Однако наиболее своеобразными бы-

496. *Лукас Кранах Старший. Иоганн Вильгельм Саксонский. Гравюра. 1550.*



496

Герцогство Саксонское составляло значительную часть Германии, и герцоги, получавшие доходы со своих владений, принадлежали к состоятельным феодалам. Однако характерное для XVI века стремление дворянства жить широко, услаждать себя роскошными пирами с обильными «возлияниями», соколиной и псовой охотой, тратить баснословные деньги на дорогие одежды и украшения отчасти разоряло и богатых правителей. Герцоги Саксонские принадлежали к Веттенской династии и так же, как и другие династии — Гогенцоллернов, Виттельсбахов и Габсбургов, стремились захватить королевскую власть. В середине XVI века короля выбирали шесть курфюрстов и личное богатство при этом играло не последнюю роль.

Веяние времени сказалось и на Иоганне Вильгельме Саксонском. На гравюре Л. Кранаха он одет богато и «по последней моде». Его короткая и очень широкая шаубе с откидными от локтя рукавами раздроблена полосами отделки, разделением непомерно широких вверху рукавов на несколько частей, причем нижние части только в одном месте скреплены между собой. Широкие меховые отвороты полочек, большой воротник, спиральное направление буфов на рукавах вамса — все лишает этот костюм конструктивности. И несмотря на то, что вамс сделан по испанскому образцу — закрытый, с застежкой спереди и с высоким воротником, весь костюм по образному решению ближе к прославленному одеянию ландскнехтов, чем к четким и строгим испанским формам.



497

497. *Лукас Кранах Старший. Анна Куспиниан. 1502—1503.*

Винтертур, музей

По сложившемуся в Германии обычаю, новобрачная продолжала носить свой венчальный наряд и некоторое время после свадьбы. Как и у всех народов, костюм этот был символичен. Красно-малиновый цвет штофа ее рока — цвет радости, богатства — покрыт рисунком стилизованных гвоздик — символом супружеской любви. Бархатная отделка лифа и рукавов указывает на то, что новобрачная из среды бюргеров. Белый шнур, спускающийся от пояса,— знак ее положения в семье. К нему подвешивали сумочку с мелкими предметами, необходимыми в обиходе женщины-хозяйки (ключи, игольник, ножницы и др.). Высокий митрообразный головной убор хаархаубе — символ подчиненного положения замужней женщины. И, наконец, розовая гвоздика в руках новобрачной еще раз убеждает всех, что брак был заключен по любви. И только одно противоречит этому — недовольное, капризное и недоброе выражение ее лица.

ли костюмы невест (ил. 514). В этом особом одеянии у всех народов всегда сохранялись самые древние элементы предшествующих времен.

Интересной местной особенностью женского костюма в Германии была верхняя распашная свободная короткая одежда с пышным коротким рукавчиком, отделанная мехом — «шейблейн» (ил. 518), близкая по покрою к русской душегрее. Подобную «душегрею» в Европе носили еще в Неаполе, принадлежавшем Испании почти до середины XVI века. Каким образом это одежда попала в Германию — сказать трудно, но ее прообразом можно считать испанскую ропу, только сильно укороченную. Барет и в особенности испанский ток, опять же приспособленный к немецкому костюму, до конца столетия были основными головными уборами. Но местные особенности не могли не сказаться на головных уборах. Многие их разновидности изображены на наших иллюстрациях.

Женская обувь, как и мужская, видоизменялась одновременно с костюмом. Следует отметить, что в Германии, где женский костюм не был таким громоздким, как в Венеции или во Франции, деревянные подставки цокколи не имели успеха.

На протяжении 60—70-ти лет XVI века немецкий женский костюм отличался большой пестротой, сочетанием достаточно ярких цветов. Только лишь в последней четверти столетия появляется как дань испанской моде темная одежда — черная, коричневая, темно-серая, темно-фиолетовая. Даже красный цвет носит оттенок зерен граната и темного красного вина.

Украшения из драгоценных металлов и цветных камней являлись



498

498. *Ганс Гольбейн Младший. Горожанка из Базеля.*
Рисунок. 1525.
Базель, Музей искусств

Костюм с воротником голлер немецких и швейцарских женщин, который горожанки имели право отделывать полосками бархата, изобразил Ганс Гольбейн Младший. Весь костюм сделан из плиссированной ткани, и в этих мелких складках — нервюрах — еще сохранилось художественное видение готики. Головной убор — хаархаубе, от него на спину спускается лента-вуаль.

499. *Ганс Малер.*
Мария Венгерская. 1520.
Лондон, общество Антиквариев

Дочь Хуаны Безумной и Филиппа Красивого Мария была выдана замуж за Людовика I, короля Венгрии и Богемии. Обычаи, соблюдавшиеся в это время при дворе двадцатилетнего короля — любителя веселья, развлечений и женщин — были в основном германские, поэтому и костюм молодой королевы был близок к немецкому, но представлял собой его новый и очень интересный вариант. Вместо голлера, прикрывающего обнаженные плечи и очень низко вшитые рукава, спину и грудь, мы видим хотя и короткий лиф и сходное расположение отделки, но все соответствует строению живой фигуры. Плечи, спина и грудь закрыты темным бархатом. Он оттеняет тонкую девичью шею и создает красивую линию перехода от затылка до конца плеча. Рукава, не разделенные на многочисленные буфы, как это делали в Германии, а довольно узкие вверху и широкие внизу, имеют каркас, поэтому их четкая, определенная форма усиливает впечатление художественного единства всех частей костюма. В этом единстве большую роль играет головной убор. Громадный плоский овальный барет с чуть выпуклым верхом обшит полосой узорной ткани, но другого, чем отделка платья, рисунка. Волосы королевы Марии уложены в сетку и как бы поддерживают слегка наклоненный барет. Большой овал барета перерезан двумя рядами жемчуга, в центре помещена золотая петля и в ней четыре очень крупные жемчужины. Выпуклое украшение, прикрепленное на пестром борте, и подвеска — жемчужный панделок — освещают чистый лоб молодой женщины.

499



показателями благосостояния владельцев. Поэтому драгоценности, переходившие из рода в род, особенно ценились. Наиболее любимым и распространенным украшением были массивные, широкие золотые цепочки (см. портреты и картины Луки Кранаха Старшего), а также кольца, всевозможные застежки, пояса и пр. Работа немецких ювелиров отличалась высоким качеством, однако, судя по портретам, даже владетельные немецкие князья не носили такого количества драгоценностей, как это было принято в Испании.

Об одежде небогатых горожанок Германии мы можем судить по ил. 515. В этой среде не носили спрингер, юбки падали мягкими складками, лиф не имел металлической арматуры. Головной убор сохранил форму, бытовавшую в последней четверти XV века. Горожанки Нюрнберга, как и знатные его жительницы, носили нижнюю, богато отделанную юбку, заменившую средневековую котт.

Покрой и части крестьянского женского костюма схожи с основными видами одежды горожанок. Фартук, голлер и головной убор типа хаархаубе носили и крестьянки. Только вся их одежда делалась из грубых домотканых материй. Даже праздничный костюм крестьянки отличался предельной простотой, а длина юбки была значительно короче, чем у горожанок.

Крайняя бедность немецкого крестьянства препятствовала заметному влиянию городского костюма на деревенский. Этот процесс будет характерен лишь для последующих столетий.

500. *Кристоф Амбергер. Женский портрет. 1525. Вена, Музей истории искусств*

Костюм жены богатого бюргера 20-х годов заметно отличается от аристократического. Покрой рукавов сохранил старинную форму. Отвороты рукавов и полоса внизу юбки рока сделаны из бархата, как это разрешалось специальными указами. Высокая талия опоясана крупными бусами, и один конец их спускается сбоку на правой стороне. Головной убор имеет местную форму.

500

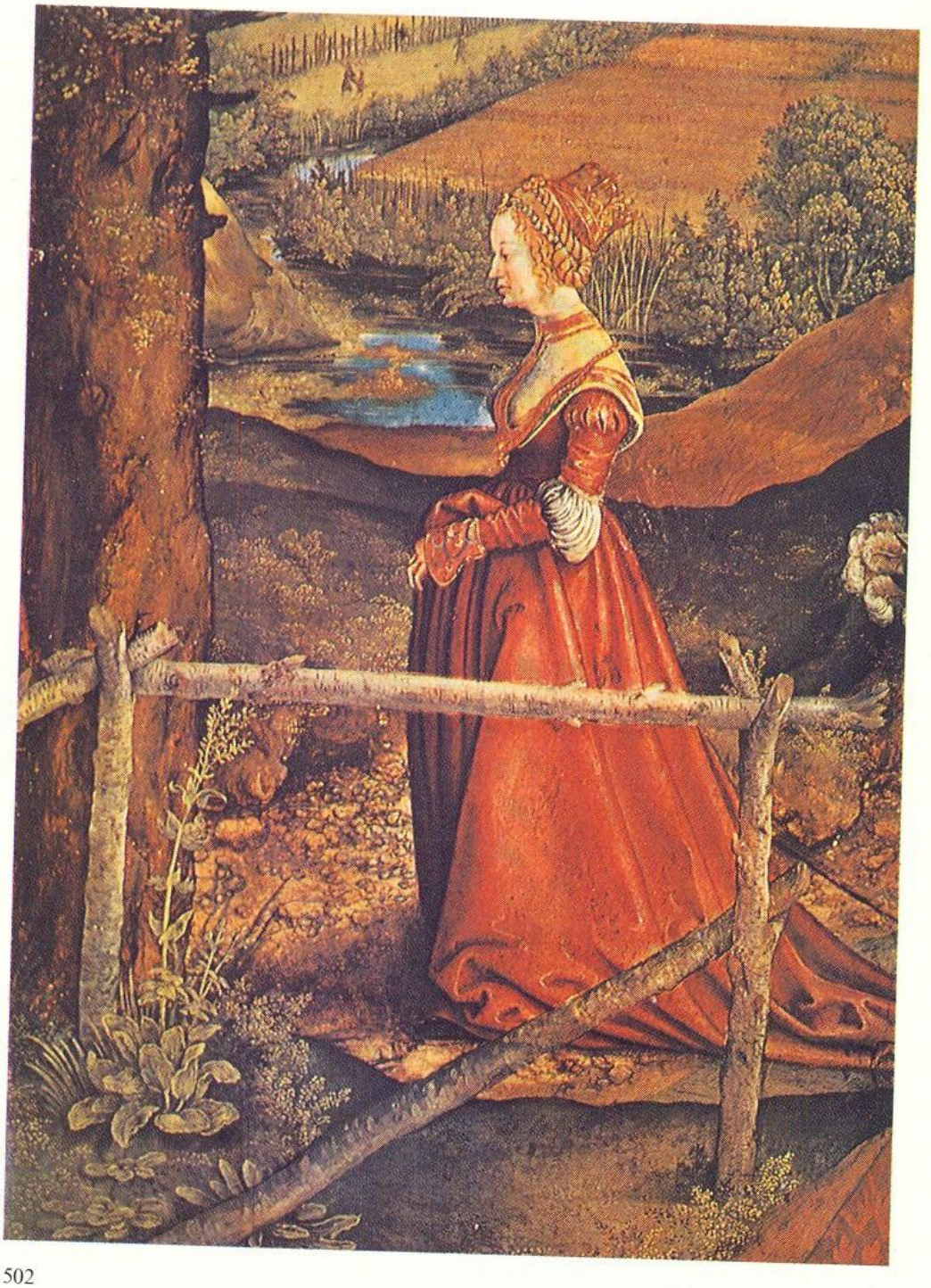




501

501. *Лукас Кранах Старший.*
Сибилла Клевская в костюме невесты.
1526.
Веймар, музей

Костюм невесты-принцессы Сибиллы Клевской отличается от типичного парадного одеяния аристократок тем, что традиционная вставка из прозрачной ткани заменена рубашкой, заложенной мелкими складками с высоким сплошь вышитым воротником. Ее распущенные длинные волосы спускаются на плечи. Изящный венок из золота с эмалевыми цветами и небольшим пером венчает голову невесты.



502

502. *Леонард Бек.*
Битва св. Георгия с драконами.
Фрагмент. 1515.
Вена, Музей истории искусств

Молодая красивая женщина в парадном немецком платье первой четверти XVI века идет, печально опустив голову и устремив сосредоточенный взгляд на дорогу... Во всем ее внешнем облике, в опущенной голове, в выражении лица и взгляда видна обреченность. Это царевна Александра, очередная жертва крылатого дракона, прощается со своей молодой жизнью и готовится погибнуть, чтобы спасти свой народ. Ее типично немецкое платье из тяжелого красного шелка настолько длинно, что она поднимает его и поддерживает двумя руками. Низко открытый лиф обнажает грудь и спину, сверху надета прозрачная пелеринка — воротник голлер,— обшитая по краям двумя красными полосками из ткани



503

платья. Рукава разделены на три части — буф с разрезами, узкая часть до локтя и узкая длинная манжета, отделанная внизу вышитым раструбом. Между верхней и нижней частью — буф из рукава рубашки. Золотистые волосы царевны заплетены в косы, уложенные вокруг головы, концы их соединены ниткой жемчуга, а сверху красная корона, украшенная золотом и драгоценными камнями. Форма и декор короны — плод фантазии художника, но она прекрасно гармонирует с обликом царевны.

503. *Лукас Кранах Старший. Герцогини Сибилла, Эмилия и Сидония Саксонские. 1535.*

Вена, Музей истории искусств

Три сестры герцогини Саксонские изображены в традиционных парадных роках,одинаковых по покрою, но разных по отделке. Младшая из них не имеет головного убора, у двух старших сверх сеток, покрывающих прически, надеты большие шляпы, обильно украшенные страусовыми перьями.



504

504. *Ганс Гольбейн Младший. Анна Клевская. 1539.*

Париж, Лувр

После смерти третьей жены — англичанки (Джейн Сеймурн) Генрих VIII обратил внимание на невест других европейских государств. Выбор его пал на принцессу Анну Клевскую. Крошечное государство Клеве было расположено на Рейне и граничило с Нидерландами. Оно входило в систему германских государств, и его культура, обычаи и костюм были более близки к германским, чем к нидерландским. Это видно и на портрете Анны Клевской, написанном Г. Гольбейном Младшим. Именно этот портрет произвел некоторое впечатление на коронованного искателя жен, и Анна прибыла в Англию в качестве невесты короля. Костюм, в котором она изображена на портрете, не английский, а клевский, так как Гольбейн написал Анну до ее выхода замуж за английского короля. О местном, в какой-то мере национальном происхождении этого костюма прежде всего свидетельствует головной убор, состоящий из трех частей. Он не имеет ничего общего ни с английским гейбл, ни с френч-хууд. На небольшую, плотно облегающую голову шапочку с вышитым жестким краем, на тонкую, спускающуюся ниже ушей вуаль с отогнутыми под углом концами надето парчовое на плотном каркасе подобие чепца, сильно расширенное и скругленное с боковых сторон. С левой стороны эта часть головного убора закончена кистью. Лиф имеет некоторое стилистическое сходство с германским — расширяющееся книзу каре с объемной обшивкой внизу. Средняя его часть — вставка с кружевами — сделана с высоким воротником, сверх которого надето колье.

Необычен и покрой платья. Колоколообразные «фонарики» перехвачены внизу широкой парчовой тесьмой. К их нижнему краю пришиты большие воронкообразные бархатные рукава, отделанные понизу двумя рядами парчовой тесьмы. Свободная форма фонариков, легко и мягко покрывающих плечи и образующих живописные «крылья», и широкие нижние рукава, ниспадающие крупными непринужденными складками, гармонируют с формой и линиями головного убора. Весь костюм составляет одно целое, он своеобразен и интересен, и элемент живописного решения в его композиции настолько велик, что снимает предположение о его английском происхождении.

Судьба Анны Клевской сложилась так: была женой Генриха VIII лишь четыре месяца. Но брак ее закончился не казнью, а разводом и даже большой денежной наградой. С этой наградой она и была отправлена в Клеве.

505. *Бартель Брейн Старший. Портрет дамы. 1530—1540. Кельн, Городской музей*

В клевский костюм одета и неизвестная немолодая дама на портрете работы Бартеля Брейн. Костюм ее не имеет фонариков, но широкие рукава ее рока из богатого тисненого бархата отделаны бобровым пухом. Вставка лифа вышита жемчугом, воротник белой рубашки вышит геометрическим узором. К богатому с очень рельефным рисунком ожерелью подвешено в середине барельефное изображение какого-то святого, что означает принадлежность дамы к католикам (для Клеве это характерно — оно граничило с католическими Нидерландами).

Эта немолодая дама с суровым и властным лицом держит в правой руке гвоздику — символ супружеской любви, обязательный атрибут свадьбы в Германии...

505





506

506. *Лукас Кранах Старший.*
Святая Магдалина с сосудом. 1525.
Кельн, музей Вальраф-Фихарц

Парадный женский рок из темно-красного бархата, отделанного полосами парчи, в Германии XVI века имели право носить дворянки не ниже ранга графинь. Узкими полосками этой парчи разделяли буфы рукавов, отделывали боковые части лифа, переходящие в оплечья, и манжеты рукавов (раструбы). Спереди нижняя часть лифа имела шнуровку, под нее пришивали белую ткань, верхнюю — украшали вышивкой. Широкий вырез лифа закрывали тонкой прозрачной вставкой и по краю ее отделывали вышивкой, цепочкой и пр. В таком костюме Лука Кранах Старший изобразил Марию Магдалину. Как незамужняя женщина, она не имеет головного убора. В руках Магдалина по традиции держит сосуд с драгоценными благовониями.

507. *Лукас Кранах Младший.*
Фюрст Иоахим Ангальтский. 1563.
Морицбург. Городская галерея.

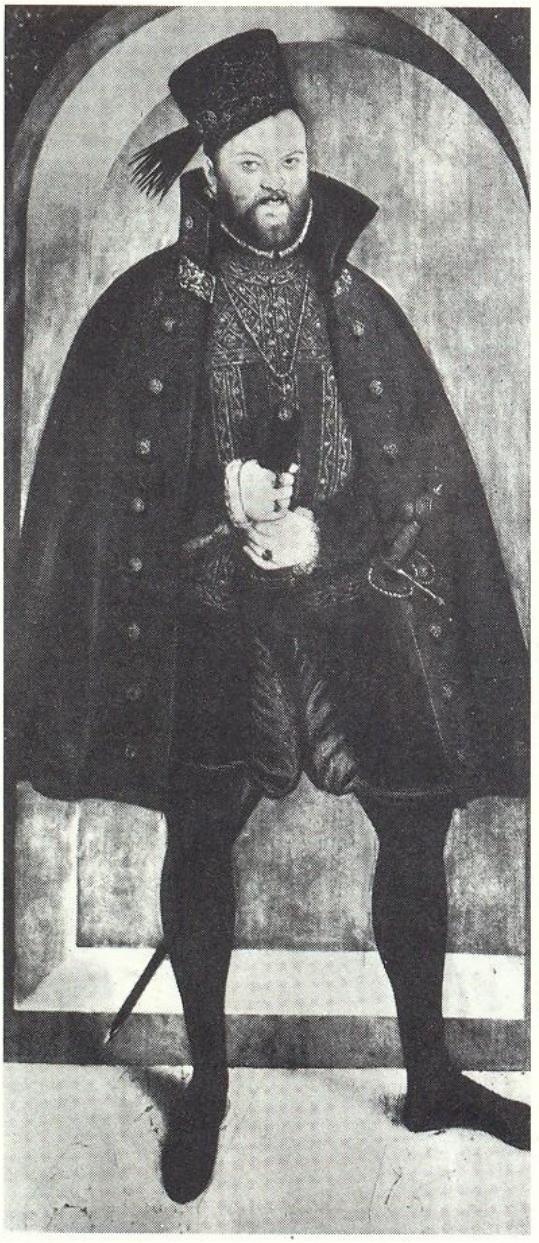
508. *Лукас Кранах Младший.*
Фюрстина Агнесса Ангальтская. 1563.
Морицбург. Городская галерея.

Портреты фюрста и фюрстины (князя и княгини) Ангальтских показывают нам, что высшая знать Германии во второй половине XVI века была увлечена испанским костюмом. Но и в этом увлечении они были верны себе. Вамс фюрста Иоахима хотя и сделан по испанскому образцу, но не украшен вышивкой или разрезами и не имеет заметной выпуклости спереди.

«Крагенмантель» из плотного дорогого сукна имеет стояче-отложной воротник и отделан по краю двумя рядами шитого золотого канта, которые повторены еще раз на некотором расстоянии. Темные шелковые чулки плотно облегают стройные ноги фюрста. Обувь — закрытые черные туфли без каблуков с немного заостренными носками. Головной убор фюрста — жесткая, без полей, чуть расширенная кверху шляпа, расшитая небольшими металлическими бляшками и такими же лепестками; она украшена пучком страусовых перьев. В левой руке — перчатки.

Костюм фюрста Иоахима сравнительно прост и хорошо гармонирует с его интеллигентным лицом, освещенным взглядом пытливых и умных глаз.

Фюрстина Агнесса Ангальтская, женщина с некрасивым, неприятным и капризным лицом, как и ее супруг, одета в германо-испанский парадный костюм. Но, хотя каркас спрингер имеет форму усеченного конуса и хорошо держит и формирует юбку рока (и марлотт), все же силуэт ее костюма заметно



507



508

отличается от испанского. Нет тонкой талии, нет знаменитых откидных испанских рукавов — все переиначено и воспроизведено по-своему. Линия талии, судя по силуэту, поднята высоко, буфы рукавов вшиты настолько высоко, что плечи сужены до предела. Однако найденные пропорции создают интересный ритм.

Ее прическа покрыта традиционной немецкой сеткой с узором из золотых нитей, а с правой стороны — маленькой плоской шапочкой с небольшим пером. Золотые цепи с узорной подвеской тонкой работы, двойное длинное ожерелье и пуговицы с драгоценными камнями украшают этот строгий по форме парадный костюм.



509



510

509. *Лукас Кранах Младший. Герцог Александр. 1564.*

Дрезден, Государственное художественное собрание

510. *Лукас Кранах Младший. Герцогиня Элизабет. 1564.*

Дрезден, Государственное художественное собрание

Юный наследник герцог Александр Саксонский и его сестра Элизабет одеты по испанской моде. Однако оба эти костюма имеют ряд особенностей, присущих германскому пониманию испанской моды. В 1564 году, когда были написаны эти портреты, в Испании ни один мужчина не носил таких пышных и обвислых кальсес, как плюдерхозе у герцога, и вышитая золотом «харцкаппе» на фоне короткого испанского плаща (капита) кажется тяжелой и старомодной. Германским является и головной убор, в котором скорее видно влияние Венгрии или Польши, но не строгого испанского двора.

Костюм юной принцессы еще более далек от испанского. Хрупкое тело девочки-подростка хотя и затянуто в жесткий корсет, но ее широкая плиссированная юбка не имеет правильной конусообразной формы, и поэтому весь силуэт костюма теряет четкость испанского, но в нем уже видны те черты, которые затем войдут в германский народный костюм.



511

511. *Лукас Кранах Младший.*
Женский портрет. XVI в.
Копенгаген, Городской музей

Как легкая рябь в прозрачном озере, пробегают и исчезают какие-то неясные грезы в душе этой молодой девушки. И задумчивый взгляд ее больших полуопущенных глаз невольно вовлекает нас в ее внутренний мир. Время не остановилось в ее взгляде. Оно ясно ощутимо нами как движение вечности, как неисчезающая жизнь человеческого духа, понятая и воплощенная гением художника. Красота ее костюма, золотистые переливы ее пышных волос, которым аккомпанирует сияние золотой цепи, постепенно гаснущее в мерцании нитей ткани, и тональные соотношения красного бархата, парчи и золота, и жест ее рук, как бы стремящихся охранить, сделать недоступным что-то сокровенное,— все служит дополнением и фоном для загадочной повести о неизвестной, послужившей моделью для Кранаха.



512

512. *Лукас Кранах Младший.*
Иоахим Бранденбургский. 1555.
Западный Берлин, Городской замок

Многие германские князья, курфюрсты, маркграфы и пр. жили не по средствам и, чтобы удовлетворять свои прихоти, постоянно увеличивали налоги на своих подданных. Но среди этой владетельной германской знати курфюрст Бранденбургский Иоахим II не имел соперников в искусстве превращать ограниченные доходы своих подданных в безграничные траты на роскошь своего двора. По отзывам современников, его правление было непрерывным рядом пышных выездов на охоту, турниров, балов. А за всем этим следовали долги, расплачиваться за которые пришлось его наследникам.

Тщеславный курфюрст не мог не заказать своего портрета одному из первых портретистов Германии XVI века. По этому

случаю Иоахим II нарядился в один из лучших своих костюмов. Действительно, костюм его не только богат (таких драгоценностей и в таком количестве мы не найдем ни на одном из князей на портретах Л. Кранаха Старшего), но и своеобразен. В то время как другие феодалы стремились подражать испанцам, Иоахим II проявил заметную самостоятельность: его костюм, особенно меховая шапка,— несколько видоизмененные копии торжественного наряда польского короля Сигизмунда II Августа. Очень может быть, что увлекающийся Иоахим II мечтал быть польским королем (и этим несколько исправить состояние своих финансов), так как у Сигизмунда II Августа не было детей и после его смерти династия Ягеллонов прекращалась.

Ярко-красные в золотую полосу одежды Иоахима II состояли из вамса, обершенкельхозе и шаубе, отделанной мехом, с откидными рукавами. Насколько можно судить по портрету, форма шаубе ближе к итальянской ропе, чем к немецким вариантам этой одежды.

513



513. *Лукас Кранах Младший. Маркграфиня Элизабет фон Ансбах. Ок. 1579. Мюнхен, Городская картинная галерея, Старая пинакотека*

Парным к портрету Иоахима II является портрет Элизабет Ансбах, и они настолько созвучны, что даже костюмы этих супругов сделаны из одной ткани. Однако Элизабет точно следовала испано-немецкой моде и поэтому одета в рок на спрингере и марлотт с короткими рукавами буфом на каркасе. Маленькая разлатая черная шапочка и драгоценности дополняют этот блестящий костюм.



514

514. *Иост Амман.*
Невеста из Нюрнберга.
Гравюра

Знатная девушка Нюрнберга в костюме невесты. Низкий вырез лифа платья отделан широкой светлой вышитой полосой, рубашка из тонкого белого полотна закрывает грудь и у основания шеи заканчивается рюшем. Верхние узкие и короткие рукава украшены полосой светлой ткани, которая, спускаясь из-под локтя, сливается со шлейфом плиссированной верхней юбки. К боковым частям корсажа пришиты длинные треугольные баски из плиссированной ткани. Вышитый подол нижней юбки, покрывающей каркас, слегка виден спереди. Волосы невесты заплетены в две косы, уложенные по бокам. Широкий, обильно украшенный венец покрывает голову невесты.

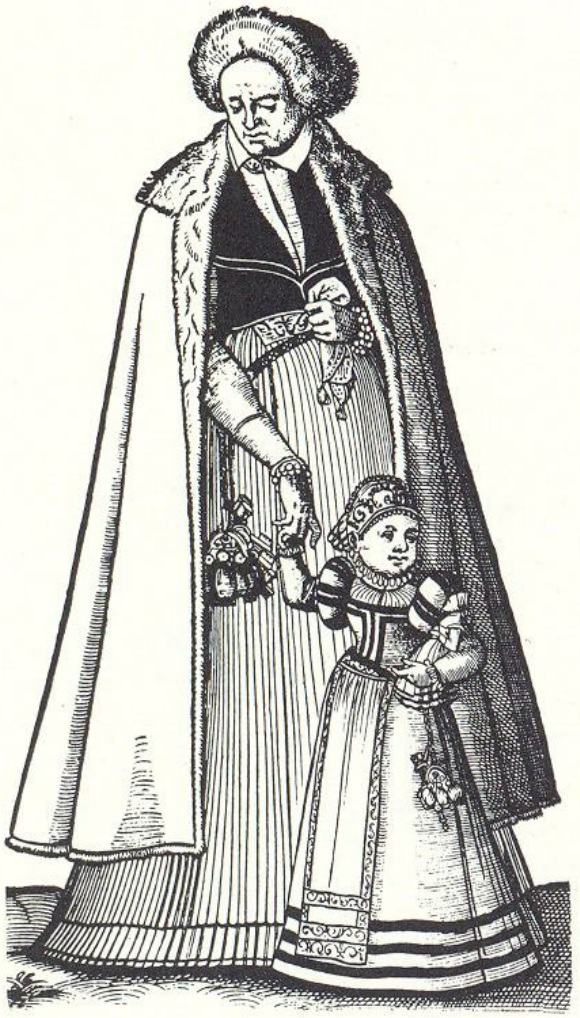
515. *Иост Амман.*
Горожанка из Силезии.
Гравюра

Костюм горожанки из Силезии. Влияние Севера ясно сказывается в этом костюме. Накидка на меху и с меховым воротником, шапка с меховой опушью. Платье не имеет полного каркаса: лиф мягкий, с большим отложным воротником, слегка прикрывающим плечи. Рубашка из плотного полотна имеет стояче-отложной воротник, застегнутый крупной запонкой. К поясу подвешен кошелек.

Костюм девочки — копия костюма взрослой женщины. Только головная повязка является деталью именно детского наряда.

516. *Иост Амман.*
Женщина из Страсбурга.
Гравюра

Костюм жительницы Страсбурга. В первой половине XVI века веяние времени мало коснулось женского костюма средних слоев горожан большинства городов Германии. Рубашка продолжает быть особым видом гордости девушек и женщин — они сами ее вышивали и соперничали между собою в этом виде рукоделия. Сверх рубашки носили маленький, облегающий стан жакетик с длинными рукавами из двух частей — верхнюю делали пышным буфом. Самой эффектной вышивкой украшали фартук: он был обязательной частью костюма женщин, девушек и даже девочек. Плиссированную юбку на плотном чехле делали из легких тканей.



515



516

517. *Лукас Кранах Младший. Женский портрет. 1564. Вена, Музей истории искусств*



517

Портрет молодой женщины, имени которой мы не знаем, выделяется среди галереи знатных женщин — пряных и несколько дегенеративных героинь сюжетных картин Л. Кранаха Младшего. Может быть, портрет этот не был заказным, а сам художник был увлечен этим образом цветущей женской молодости, излучающей радость своего бытия.

Довольно правильные черты лица, интенсивно розовая кожа, часто встречающаяся у рыжеватых блондинок, костюм в сочетании черного, белого и красного... Вся эта цветовая гамма создает яркий, броский женский образ. С большим искусством распределены в костюме цвета.



Черный цвет расположен вблизи лица и только узкий красный рюш у высокого ворота, сетка на волосах и вышивка шапочки смягчают резкость перехода от ахроматического к тонкому многоцветию женского лика. Белые узкие рукава контрастны с короткими «фонариками» черного лифа не только по цвету, но и по форме, и этот контраст, это сопоставление, как музыкальная коденция, разрешается в гармоничном рисунке и цветах вышивки нижней части рукавов.

Красная плиссированная юбка на спрингере занимает самое большое место в костюме и делает его парадным, праздничным нарядом.

518. *Иост Амман.*
Иллюстрация из «Книги акушерского искусства».
Гравюра. 1580.

Богатая горожанка в короткой широкой шаублейн с короткими рукавами с буфом и на манжете, в платье с узкими рукавами и широкой юбкой, отделанной внизу тремя полосами, с неизменным фартуком, озабоченная надвигающимися событиями в семье, пришла договариваться с акушеркой. Голова этой женщины покрыта белым чепцом, спущенным на лоб до бровей, а сверх чепца водружен маленький плоский барет. Небольшой плоеный воротник — «крозе» — и такие же манжеты придают некоторую парадность ее костюму.

Акушерка, как лицо, стоящее на более низкой ступени общественной лестницы того времени, одета значительно проще. Сверх платья с узкими длинными рукавами на нее надет короткий жакетик на меху с небольшими цельнокроеными рукавчиками, похожими на спускную пройму. Юбка заложена крупными складками и отделана по низу цветными полосами (но не бархатными). Ее фартук — не принадлежность выходного костюма, а часть рабочей одежды.



518

519. *Альбрехт Дюрер.*
Повар с женой.
Гравюра. 1495.

Костюм ремесленников был ближе к городскому. Уже в конце XV века мужчины начинают носить два вида верхней одежды — «шекке» и тапперт. Шекке — куртка короткая и неширокая, а тапперт — одежда для улицы. На нашей иллюстрации у повара сверх рубашки надета шекке, а сверх нее (на бедрах) повязан фартук. Костюм жены повара напоминает одежду зажиточных горожанок, однако без отделки и из тканей более низкого качества.

519



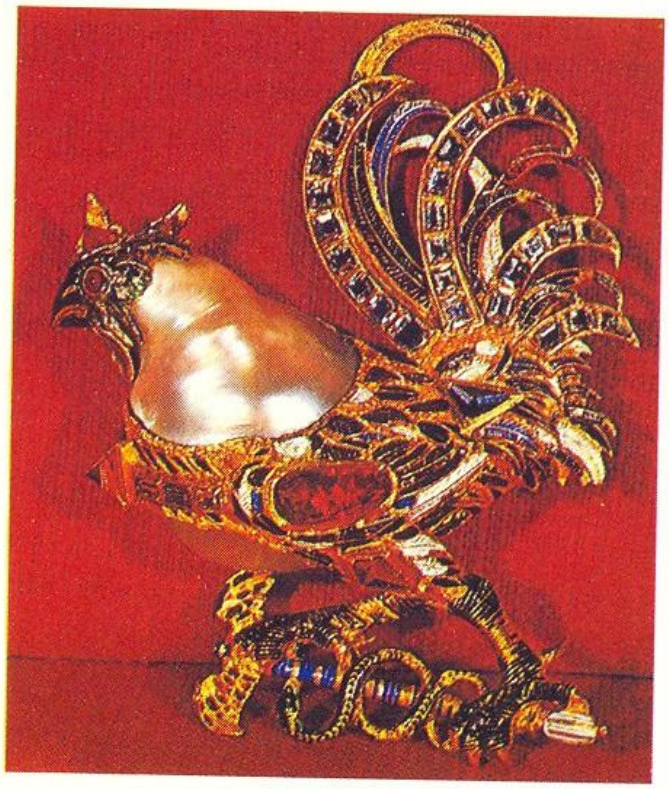
520. *Альбрехт Дюрер.*
Крестьянин с женой.
Гравюра. 1495.

Одежда немецких крестьян, особенно во время, а также после Крестьянской войны, мало изменялась: ладерзены из холста, перевязанные в нескольких местах тесемками или веревками, рубашка грубого холста, сверху «тапперт» — верхняя одежда из грубой шерстяной ткани и войлочная шляпа с полями (если крестьянин отправлялся в путь).

Женщины носили холщовые рубашки и свободные балахоны из домотканой грубой материи. Фартук также был необходимой частью их костюма.

520





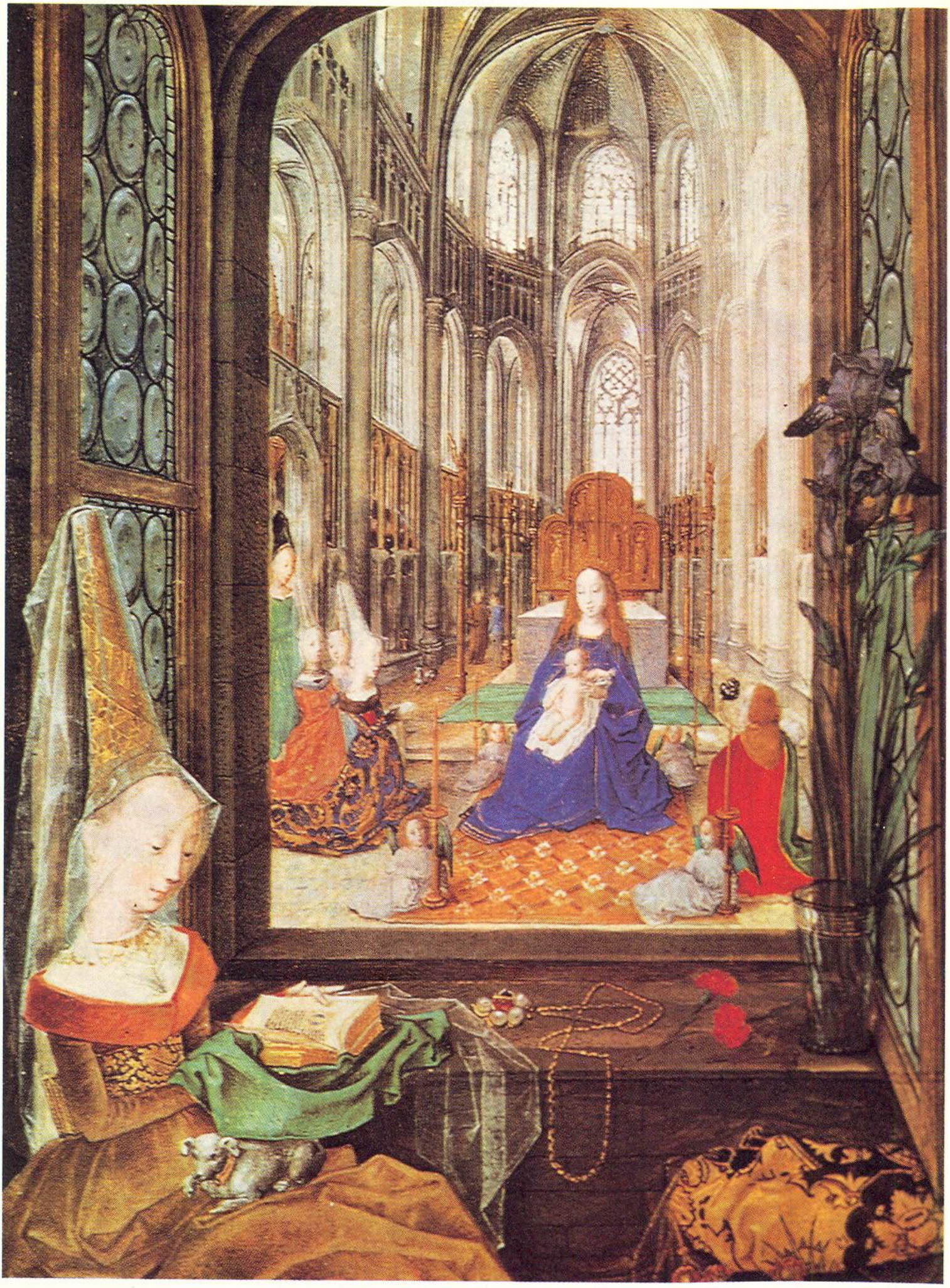
521

521. *Ювелирное изделие — подвеска из золота, жемчуга и рубинов.*
Конец XVI — начало XVII в.
Флоренция, музей Арджента

Умение видеть в естественной форме жемчуга материал для создания оригинального художественного произведения было присуще многим крупным ювелирам эпохи Возрождения. Один из них создал этого петуха, воплотив в его образе задорность и спесь, свойственные немецким аристократам XV—XVI веков.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ





522. *Миниатюра из Часослова Карла Смелого (?)*
Нидерланды. Конец XV в.

Сколько глубокого смысла вложил художник в поэтичный и утонченный образ молодой женщины в одеждах золотистых и голубоватых, как бы призрачных тонов и эту прозрачность особенно подчеркивает головной убор — эннен.

Миниатюра помещена в начале часослова и повествует о каждодневном молитвенном поминовении предков рода владельцами этого манускрипта.

Символическая система образов в искусстве позднего средневековья позволяет художнику воплотить эту идею в мистическом соединении двух миров.

На первом плане — реальная жизнь со всеми признаками жилища молодой богатой женщины, всегда окруженной красивыми вещами. Она углубилась в чтение и душа ее переносится в «горний мир», где умершие предки предстоят на коленях перед Мадонной — заступницей людей не только на земле, но и после смерти. Художник помещает этот «горний мир» на втором плане — за открытым окном, в храме, подчеркивая его иррациональность ясным, тонко переданным светом.

Заканчивая наш труд над 1 томом, мы сочли возможным порадовать читателя этой дивной миниатюрой. Если молодая женщина жила в духовном общении со своими далекими предками, то нам пришлось долгое время пребывать в общении с различными народами, заселявшими много веков значительную часть земли. Результаты общения помогли нам воспринимать эти народы как живых людей со многими характерными чертами, отразившимися в их внешнем облике и костюме.



АБРИ́ГО — abrigo (исп.) — верхняя мужская одежда с узким лифом и длинными узкими рукавами. От талии книзу абриго расширено и имеет на спинке разрез. XV век.

АЛЬБА́ — alba (лат.) — верхняя широкая белая одежда, род туники с рукавами — часть одеяния католического епископа.

АМАНДИ́ЛЛО — amandillo (итал.) — головной убор сложной формы, состоящий из чепца на мягком каркасе и узкого покрывала, отогнутого спереди на затылок и спину. В XVI веке существовал во Франции и некоторых городах Испании как головной убор горожанок. Прообразом амандилло можно считать бретонский шаперон начала XVI века. В последней четверти XVI, в XVII и XVIII веках этот головной убор распространился в Италии и существовал в XIX столетии как народный крестьянский головной убор.

АНАКСАРИ́ДЕС — anaxarydes (греч.) — греческое название длинных персидских мужских штанов из плотной ткани, кожи или меха (мехом внутрь). I тыс. до н. э.

АППА-СТОКС — upper-stocks (англ.) — верхняя часть английских мужских штанов в эпоху Возрождения. Соответствовала французским о-де-шосс. Первая половина XVI века.

АРСЕЛЕ́ — arcelet (фр.) — металлический ювелирной работы каркас в форме сердца, закрывавший край валика, на который начесывали волосы. XVI век.

АТЕ́В — ateve (египт., греч.) — двойная корона фараона, сложившаяся после объединения Верхнего и Нижнего Египта (IV тыс. до н. э.). Корона царицы в эпоху Нового царства.

---

* Все термины, вошедшие в русский язык до XX века, сохраняют прежнюю транскрипцию.— *Прим. авт.*

АТТИФЭ́ — attifet (фр.) — каркас, сходный по форме с арселе. На него натягивалась ткань вуали, спускавшаяся на спину. Аттифэ с черной вуалью носили вдовы. XVI век.

АТУ́Р — atour (фр.) — валик различной формы, служивший украшением или каркасом для женского головного убора в эпоху средневековья. XIV — первая половина XV века.

АТУ́Р-А-БАНЬЕ́Р — atour-a-bagniere (фр.) — женский головной убор эпохи позднего средневековья, состоявший из высокой цилиндрической шапки с закругленным верхом (каркаса), покрытой вуалью в форме двух ниспадающих знамен.

АФИШ — affiche (фр.) — большая круглая брошь, которой застегивали длинный вертикальный разрез на сюрко.



БА-ДЕ-ШО́СС — bas-de-choss (фр.) — нижняя узкая часть шоссов, подобная чулкам, бытовавшая в западноевропейском мужском костюме в XVI веке.

БА́ЛЬЦО — balzo (итал.) — мужской и женский головные уборы в виде ровного жесткого крупного валика, появившегося в Италии в 20—30-х годах XVI века. Бальцо всегда украшали вышивкой, золотыми спиральками и пр.

БАРБЕ́ТТ — barbette (фр.) — женский головной убор эпохи средневековья (XII—XV века), возникший в эпоху крестовых походов как подражание головному и шейному покрытию рыцарских доспехов. На основании барбетт были созданы головные уборы католических монахинь.

БАРЕ́Т — baret (нем.), баретт — barette (фр.) — мягкий мужской головной убор, состоящий из широкого круга ткани, сосборенного по объему головы на узкий околыш с отогнутыми небольшими полями, слегка расширенными в верхней части. Женский барет имел несколько вариантов. XVI век.

БАСКИ́Н — basquine (фр.) — род женского корсета с металлическими деталями. Внизу баскин имел небольшую оборку, на которую крепился каркас для юбки (вертигаден). XVI век.

БАСКИ́НЬЯ — basquigna (исп.) — нижняя юбка, покрывающая каркас женского платья. XVI век.

БЕ́ЗИС — basses (англ.) — съемная «юбка» английского джеркина в первой половине XVI века. Чаще всего безис закладывали вокруг односторонними складками.

БЕРЕ́ТТО — beretto (итал.) — итальянское название барета. XVI век.

БИРЕ́ТТО — biretto (итал.) — головной убор католического духовенства. Он состоял из четырех деталей, ребра которых в верхней части были округлены. Биретто носили члены магистрата и ученые.

БЛИО́ — bliaud (фр.) — мужская и женская верхняя одежда эпохи средневековья в XI—XIII веках. Мужское блио было узким, с боковыми разрезами и полукороткими рукавами или без рукавов. Женское блио имело несколько форм — типа далматики, длинное, с расширенными книзу рукавами, и с очень широкими рукавами из гофрированной ткани. Женское блио украшали дорогими поясами ювелирной работы.

БОМБА́РД — bombarde (фр.) — воронкообразное расширение узких рукавов книзу от запястья. Европейское средневековье. XIV—XV века.

БОННЭ́ — bonnee (фр.) — высокий мужской головной убор без полей. В эпоху средневеко-

вья так называли многие мужские головные уборы (без полей). Женские боннэ (чепчики) всегда были частью белья.

БОТТ — botte (фр.) — в средние века мягкая обувь, по форме близкая к туфлям (botte de nuit — ночные ботт-туфли), с течением времени понятие «ботт» стало обозначать обувь, закрывающую ноги от стопы до колен. На протяжении XIV—XIX веков эволюция формы ботт была связана главным образом с изменениями военного костюма.

БОЭ́МИО — boemio (исп.) — испанский полудлинный плащ, вероятно, заимствованный из Богемии. В XVI веке Богемия была частью владений Габсбургской династии.

БРАГЕ́ТТ — bragette (фр.) — откидной клапан на шоссах различных форм и покроев, появившийся как необходимая деталь в западноевропейском костюме в связи с распространением металлических кованых доспехов. В каждой стране он имел свое название. Полностью исчез в европейском костюме в конце XVI — начале XVIII века.

БРЕГЁССЕ — breguesse (итал.) — то же, что и брагетт.

БРИ́ЧЗ — breeches (англ.) — мягкие свободные английские штаны ниже колен, внизу сосборены и закончены неширокой обшивкой. Конец XVI века.

БУЛЬОНЕ́ — boullionet (фр.) — мягкая ткань, чаще всего белая, выпущенная из декоративных разрезов небольшими пышными буфами на пурпуэнах, джеркинах, джуббонах и других подобных европейских одеждах. XVI век.

БУТ-ХО́УЗ — boot-hise (англ.) — короткие чулки, доходившие до колен. Эти чулки часто делали из шелка и украшали вышивкой. XVI век.

БРЭ — braies (англ., фр.) — короткие штаны в эпоху Средневековья.

БУФЛЬ — buffle (фр.) — верхняя военная одежда из кожи с узким лифом и расширенной книзу баской. Она появилась в XVI веке, но особенно распространилась в XVII столетии.

БЭРН — berne (фр.) — верхняя парадная женская одежда, сильно расширенная книзу, без застежки, с короткими рукавами фонариком или только обшивкой с фестонами по проймам. XVII век, Франция, Англия.



ВАКЭ́РО — vaquero (исп.) — закрытый лиф женского платья на жестком каркасе.

ВАМС — wams (нем.) — верхняя одежда с открытым воротом, соответствующая французскому пурпуэну, английскому джеркину, итальянскому джуббоне. На протяжении XVI века покрой вамса, его отделка и форма ворота многократно изменялись.

ВЕРДУ́ГОС — verdugos (исп.) — воронкообразный каркас для женской юбки. XVI век.

ВЕРТЮГА́ЛЬ, ВЕРТЮГА́Д, ВЕРТЮГАДЭ́Н — vertugal, vertugade, vertugadaine (фр.) — французские названия каркаса для юбки в XVI веке.

ВЕСПА́ЙО — vespaio (исп.) — головной убор испанских аристократок, состоявший из тонкого прозрачного покрывала, спущенного на лоб, и металлического обруча с ювелирными украшениями, который удерживал ткань на голове. Конец XV и первая четверть XVI века.

ВЕСТА́ — veste (фр.) — узкая куртка с узкими длинными рукавами, не сшитыми, а скрепленными по локтевому шву в нескольких местах.



ГАВАРДИ́НА — gavardina (итал.) — короткая, спереди до талии, верхняя куртка. С боков и на спинке — небольшая баска, заложенная складками. В XV веке гавардина была верхней одеждой гондольеров.

ГАМА́Ш — gamache (фр.) — гетры из толстой ткани или кожи. Распространенная деталь костюма французских крестьян в эпоху средневековья.

ГАМБИЗО́Н — gambison (фр.) — стеганая длинная узкая куртка, набитая волосом. Ее носили рыцари под металлическими доспехами. В XVI веке гамбизон, измененный в покрое, стали носить как верхнюю гражданскую одежду.

ГАМУ́РРА — gamurra (итал.) — женское платье с отрезным коротким узким лифом и длинной широкой юбкой, заложенной небольшими мягкими складками. Гаммурра была распространена в Италии в XV веке.

ГАРД-РОБ — garde-robe (фр.) — «охранитель платья», так французы называли женский передник в эпоху средневековья.

ГАРНА́Ш — garnache (фр.) — широкая верхняя (накладная) одежда средней длины, с короткими рукавами в форме пелерины, с капюшоном и боковыми разрезами. Гарнаш часто носили как одежду от дождя и для длительных путешествий, поэтому делали его из толстой шерстяной ткани. XII—XIII века.

ГА́УН — gown (англ.) — под этим названием в Англии XVI века существовали мужские и женские парадные одежды. У мужчин это была длинная или полудлинная широкая верхняя одежда без застежки, с откидными рукавами от локтя. Для особо торжественных случаев ее делали на меховой подкладке с большим меховым воротником. В XVII веке гаун сохранился только как официальная одежда должностных лиц. Женский гаун — верхнее платье из тяжелой цветной ткани. Узкий облегающий фигуру лиф повторял форму каркаса из толстого проклеенного полотна. Из этого же полотна делали и каркас для юбки, который сверху покрывали цветной юбкой, сохранившей название — котт. Полы юбки гауна спереди расходились усеченным треугольником, и между ними была видна узорная ткань котт. XV — начало XVI века.

ГЕ́ЙБЛ — gable (англ.) — английский женский аристократический головной убор, состоявший из белого чепчика (койф), парчовой ленты и сложного покрытия из полосы черной шерстяной ткани. Иногда так называли только лишь верхнюю часть (черную). Вторая половина XV — первая половина XVI века.

ГЕНЗЕБА́УХ — gensebauch (нем.) — выпуклое, постепенно увеличивающееся книзу построение полочек вамса, первоначально имитирующее форму части кованых лат ниже груди. XVI век.

ГИМА́ТИЙ — himation (греч.) — основная верхняя одежда мужчин и женщин в древней Греции. Это был длинный прямоугольный кусок ткани (шерстяной или льняной), который различным образом драпировали на фигуре. VI—III века до н. э.

ГО́ЛЛЕР — goller (нем.) — очень короткий, облегающий фигуру жакетик с короткими рукавами.

ГОРГЕ́РА — gorguera (исп.) — круглый плоеный (гофрированный) испанский воротник чаще всего белого цвета. Вторая половина XVI — начало XVII века.

ГРАНГО́ЛА — grangola (исп.) — некоторая разновидность горгеры. Вторая половина XVI века.

ГРЕ́ГОСКОС — gregescos (исп.) — «греческие» или «по-гречески». Так называли в Испании широкие в бедрах кальсес. XVI век.

ГУ́ГЕЛЬ — gugel (нем.) — немецкий капюшон эпохи средневековья.



ДАЛМА́ТИКА — dalmaticca (лат.) — верхняя узкая одежда с рукавами длиной до колен или несколько ниже, заимствованная, по-видимому, из Далмации и появившаяся в Риме в эпоху поздней империи. В Византии далматика стала парадной одеждой из парчи. В Западной Европе была распространена в эпоху Каролингов VIII—IX века.

ДЖЕ́РКИН — jerkin (англ.) — верхняя мужская одежда англичан в XVI веке, аналогичная французскому пурпуэну. Форма джеркина менялась соответственно изменению стиля костюма. XVI век.

ДЖО́РНЕ — giornea (итал.) — верхняя итальянская мужская одежда: соединение накидки и претины. XV век.

ДЖУББО́НЕ — giubbone (итал.) — верхняя мужская итальянская одежда в XVI веке. По назначению она соответствовала французскому пурпуэну, английскому джеркину, испанскому хубону, немецкому вамсу, но часто имела иной покрой и форму.

ДИАДЕ́МА (диадима) — diadema (лат.) — В античном мире диадемой назывался венец из драгоценных металлов и камней тонкой ювелирной работы. Это было парадное украшение для головы у знатных женщин. Широкий и остроугольный спереди, он постепенно уменьшался до 3—2 см сзади. В Византии диадемой (диадимой) часто называли широкое, подобное съемному воротнику, парчовое ожерелье, украшенное золотыми с эмалью пластинками, жемчугом и другими драгоценными камнями. Оно входило в число византийских императорских инсигний (священных знаков власти). IV—I века до н. э. и до XIV века н. э.

ДИПЛОЙДИЙ — diploidium (греч.) — верхний свободно падающий отворот пеплоса — основной дорийской женской одежды в древней Греции. Вместе с боковыми отворотами (несшитой стороны) образует главные драпировки пеплоса. Обычная длина диплоидия 45—55 см. VI—II века до н. э.

ДОГАЛИ́НЕ — dogaline (итал.) — верхняя парадная мужская и женская одежда, в объемах которой видно подражание парадной одежде венецианского дожа. Догалине молодых мужчин была длиной чуть ниже колен. Отличительной ее особенностью были необычайно широкие рукава, выкроенные в форме полукруга. Догалине делали из дорогих сортов парчи, украшали вышивкой, отделывали по краям полосами пушистого меха.

Женская догалине отличалась от парадного общепринятого платья знатных женщин очень широкими внизу рукавами, опушенными полосой драгоценного меха. Под влиянием итальянского догалине сложились парадные одеяния европейских королев XVI века.

ДУБЛЕ́Т — doublet (фр., англ.) — узкая одежда на подкладке, которую носили поверх рубашки в эпоху позднего средневековья. В XV и XVI веках дублет для зимы делали на меховой подкладке. В Англии в конце XVI века дублетом стали называть джеркин.

ДРО́ИНГЗ-А́УТ — drawings-aut (англ.) — длинные узкие, облегающие ноги мужские штаны-чулки, подобные французским шоссам. XIV—XV века.



ЖАЗЕРА́Н — jaseran (фр.) — золотая узорная цепь или золотая цепь с ювелирными розетками с драгоценными камнями. Одним или двумя рядами жазерана плотно окружали шею (у основания стоячего воротника), а из остальной длины делали декоративную петлю или произвольно располагали различным образом на груди. XVI век.

ЖИПП (ЖИП), ЖИППО́Н — gippe, gippon (фр.) — нижняя средневековая мужская одежда со шнуровкой спереди. Шоссы присоединялись к жиппону (жиппу) завязками. Женский жиппон — верхняя, украшенная вышивкой узкая блуза с короткими рукавами. Для плотного облегания фигуры в боковых швах делали шнуровки. XIII век.

ЖУРНА́Д — journade (фр.) — короткая широкая накидка (накладная) с проймами, к которым можно было пришнуровать рукава. XIV—XV века.

ЖЮПЕ́ЛЬ — jupel (фр.) — узкая крестьянская верхняя одежда с длинной баской и рукавами. Ее делали из толстого полотна или грубого сукна. XIII—XVI века.



ЗО́НА — zona (лат.) — длинная полоса ткани особой выработки, которой женщины в древнем Риме бинтовали грудь и бедра, чтобы придать телу желаемую стройность.



ИНСТИ́ТА — instita (лат.) — оборка по низу столы — женской одежды римлянок. III век до н. э.— II век н. э.



КАБА́Н — caban (фр.) — одна из старейших форм широкой верхней одежды с рукавами. Кабан носили с поясом и без пояса. XIV—XVI века.

КАЗА́К — casaque (фр.) — один из прообразов пальто с короткими и широкими рукавами, с боковыми разрезами, всегда обшитыми тесьмой или галуном. Казак был одеждой для верховой езды и охоты. XVI — первая половина XVII века.

КАЛА́ЗИРИС — calasiris (егип., греч.) — первоначально женская одежда в древнем Египте. Это прямая рубашка длиной немного выше щиколотки, с одной или двумя косоугольными бретелями. Калазирис из тонкой ткани был привилегией знатных египтян. В эпоху Среднего, а затем и Нового царства появляются различные варианты этой одежды — плиссированные, с широкой, заложенной крупными складками оборкой, вышитые, покрытые сеткой из керамических бус, сложно задрапированные. IV — I тыс. до н. э.

КАЛИ́ГА — caliga (лат.) — обувь гальских воинов, служивших в войсках римских императоров. Она состояла из кожаных чулок и сандалий с ремнями. Толстая подошва сандалий была покрыта шипами. Переплеты ремней часто доходили до колен. Калиги были хорошо приспособлены для длительных переходов. I — IV века.

КАЛЬ — cale (фр.) — первоначально плотно облегающая голову шапочка, подшлемник. В XIII — XIV веках — мужской и женский домашний головной убор типа чепчика. При выходе на улицу поверх него надевали боннэ, шаперон и другие теплые головные уборы.

КАЛО́ТТ — calotte (фр.) — маленькая шапочка, сшитая из нескольких кусочков ткани, плотно облегающая верхнюю часть головы. Калотт имела сферическую, полусферическую и остроугольную форму. В Европе появилась в эпоху каролингов. VIII — XVIII века.

КА́ЛЬСЕС — calzes (исп.) — испанские разъемные длинные штаны-чулки в эпоху средневековья.

КА́ЛЬСЕС АТАКА́ДЕС — calzes atacades (исп.) — кальсес до колен или несколько выше колен с валиком на бедрах, набитым конским волосом. XVI век.

КАЛЬСО́НЕС ГРЕ́ГОСКОС — calzones greguescos (исп.) — широкие штаны до колен или выше колен во второй половине XVI века назывались «кальсонес греческие». Они были покрыты отдельными вышитыми или парчовыми полосками ткани, внизу собраны по объему ноги на узкую обшивку. XVI век.

КА́ЛЬЦЕ — calze (итал.) — начиная с XVI века — чулки.

КАЛЬЦО́НИ — calzoni (итал.) — итальянское название разъемных штанов-чулок в эпоху средневековья. В XVI веке — все виды штанов до колен.

КАМА́Й — camail (фр.) — в средние века кольчужный подшлемник, закрывавший шею и плечи. Позже — короткая пелерина, соединенная с капюшоном. XVI век.

КАМИЗО́ЛЬ — camisole (фр.) — в XVI и XVII веках мужская одежда с короткими рукавами, которую надевали сверх рубашки под пурпуэн (XVI век) или жюстокор (XVII — начало XVIII века).

КАМИ́ЧА — camicia (итал.) — рубашка.

КАП — cape (фр.) — длинный широкий плащ из любой ткани в форме полукруга с небольшим отложным воротником. Если его делали с капюшоном, то он назывался «саре a l'espagnole» — «кап по-испански».

КА́ПА — capa (итал., исп.) — итальянское и испанское название плаща.

КАПИ́ЛЛА — capilla (исп.) — капюшон плаща.

КАПИНГО́Т — capingot (исп.) — верхняя свободная одежда с рукавами, соединенная с мягким головным убором.

КАПИРО́Т — capirote (исп.) — старинная испанская форма мягкого драпированного головного убора, подобного французскому шаперону.

КАПИ́ТА — capita (исп.) — маленький плащ с небольшим отложным воротником. XVI век.

КАПОТО́Н — capoton (исп.) — верхняя одежда альгвасила.

КА́ППА — cappa (итал.) — итальянское название капюшона.

КАППУ́ЧЧО — cappuccio (итал.) — итальянское название шаперона. XV век.

КАНДИ — kandys (acc.-греч.) — рубашка с цельнокроенными рукавами до локтя. Основная одежда ассирийцев и персов.

КАСА́КА — casaca (исп.) — парадная длинная, с очень длинными рукавами, верхняя одежда полководца. XV век.

КАФТА́Н — caftan (перс.) — верхняя мужская одежда в древней Персии. V век до н. э.

КИДА́РИС — kydaris (acc.-греч.) — головной убор ассиро-вавилонского царя, сделанный из белого тонкого фетра и украшенный золотыми чеканными пластинками.

КИНЭ́ — kyne (греч.) — кожаный или меховой колпак пастухов в древней Греции. IV—I века до н. э.

КЛАФТ-УШЕ́БТИ — klaft (егип.-греч.) — головной убор фараона, состоящий из ткани, выкроенной особым образом, преимущественно полосатой, металлического обруча с уреем или ленты.

КНЕМИ́ДЕС — cnemides (греч.) — части металлических доспехов, защищавших голени ног у древних греков.

КОЛЛЕРЕ́ТТ — collerette (фр., англ.) — вставка из белой тонкой ткани, заменявшая верхнюю часть лифа платья. Для парадной одежды ее часто украшали ромбовидной вышивкой золотом и драгоценными камнями.

КОЛО́БИЙ — colobe, colobium (лат.) — античная одежда без рукавов или с очень короткими рукавами. Разновидность блузы, которую еще долго носили в средние века.

КОЛО́Б — colobe, colobium (лат., фр.) — в древнем мире короткий хитон типа блузона с очень короткими рукавами или без них. Сохранился в обиходе народов Западной Европы в эпоху средневековья.

КОЛПО́С — kolpos (греч.) — напуск сверх пояса или между двумя поясами на женском хитоне или пеплосе в древней Греции. V—IV века до н. э.

КО́НАС — konas (греч.) — плащ, знак царского достоинства. Богато украшен вышивкой и золотыми чеканными пластинками.

КОЙФ — coif (англ.) — часть английского женского головного убора, чепчик, чаще всего из белого полотна, на который надевался сверху гейбл. Конец XV — начало XVI века.

КОНТАБУЛЯ́РИЙ — contabularium (лат.) — широкая перевязь из плотной ткани, заменившая синус тоги, когда в эпоху империи в древнем Риме тоги должностных лиц стали делать из плотных тяжелых тканей и поэтому драпировки упростились и стали малочисленными. Контабулярий был обязательной частью костюма консула.

КОРПЕСУ́ЭЛО — corpezuelo (исп.) — узкий безрукавный жилет, надеваемый на рубашку. К нему привязывали тесемками кальсес. XIV—XVI века.

КОРПИ́НЬО — corpino (исп.) — лиф платья, плотно облегающий фигуру.

КО́РСЕ — corse (исп.) — облегающий фигуру лиф без рукавов. Носили как верхнюю одежду.

КОТАРДИ́ — cotardie (фр.) — узкая, плотно облегающая фигуру парадная одежда феодалов в XIV — начале XV века, с застежкой по центру переда и низко расположенным поясом из чеканных пластинок. Рукава, короткие и узкие, закрывали локти, а длинные заканчивались на запястье. Воротник имел форму капюшона. Женское котарди — узкое до середины бедер — сильно расширялось книзу и часто заканчивалось шлейфом. Рукава иногда делали откидными от локтя. XIV — начало XV века.

КОТЕРО́Н — coteron (фр.) — нижняя крестьянская одежда типа короткой куртки без рукавов. Ее делали из грубого полотна или толстой шерстяной ткани. К котерону привязывали тесемками шоссы.

КО́ТТ (КОТ) — cotte (фр., англ.) — средневековая мужская и женская одежда. До XII века по назначению соответствовала блузе. Длина котт у мужчин изменялась с течением времени. До XII века — выше колен, затем ниже щиколоток, в XIV веке стала короткой. Женская котт соответствовала современному платью, до XIV века была цельнокроеной, иногда с откидными рукавами. С XIV века поверх котт надевали сюрко.

КО́ТТА — cotta (итал.) — итальянское название одежды котт.

КОТТ-ДЕ-МАЙ — cotte-de-mailles (фр.) — кольчуга средневековых рыцарей.

КОТТЕ́ЛЬ — cottelle (фр.) — короткая верхняя одежда французских крестьян в эпоху средневековья.

КО́ФЬЯ-ДЕ-ПА́ПОС — cofia-de-papos (исп.) — национальный испанский женский головной убор из белого полотна, заложенного мелкими складками. XIV—XVI века.

КРЕПИ́ДЕС — krepides (греч.) — металлические или из толстой кожи защитные части, покрывавшие стопу на сандалиях у древнегреческих воинов.

КРО́ЗЕ — krose (нем.) — плоеный воротник, подобный французской фрезе, английскому рафу и др.

КУА́Ф — coiffe (фр.) — женский чепец из полотна, поверх которого надевали все головные уборы в эпоху средневековья. IX—XIV века.

КУ́ВР-ШЕФ — couvre-chef (фр.) — тонкая белая вуаль на аристократических головных женских уборах в эпоху средневековья и проторенессанса. Черная кувр-шеф покрывала головы вдов. В настоящее время во Франции — всякий головной убор.

КУ́ГЕЛЬ — kugel (нем.) — немецкое название капюшона. Эпоха средневековья.

КУ́ГЕЛЬХА́УБЕ — kugelhaube (нем.) — большой по объему немецкий женский головной убор на жесткой основе, составленный из чеп-

ца и капюшона. XV — первая половина XVI века.

КУД-ПИЙС — cood-piese (англ.) — в XV веке откидной клапан на длинных штанах, обтягивающих ноги подобно трико, в XVI веке — на коротких, состоящих из двух частей и цельных до колен, называвшихся «транк-хоус».

КУ́ФФЬЯ — cuffia (итал.) — итальянское название небольшого женского чепца в эпоху Возрождения. В более поздние эпохи — вуаль.

КУХМЕ́ЙЛЕР — kuhmeuler (нем.) — мягкая обувь («коровья морда») с прямоугольным утолщением в передней части носка. Первая половина XVI века.

КЭ — quene (фр.) — буквальный перевод «хвост». Так называли в эпоху средневековья сильно удлиненную часть тульи шаперона.

КЮЙССО́Т — cuissot (фр.) — части металлических доспехов на шарнирах, закрывающих локти, нижние части бедер, колени. XIV—XVI века.



ЛАТЦ — latz (нем.) — откидной клапан на плюдерхозе, подобный французскому брагетту и английскому куд-пийс.

ЛАЦЕ́РНА — lacernea (лат.) — верхняя легкая, богато отделанная одежда молодых патрициев в эпоху Римской империи. Она состояла из двух прямоугольных частей, скрепленных на плечах фибулами ювелирной работы.

ЛЕ́ДЕРЗЕН — ledersen (нем.) — немецкое название длинных штанов-чулок из сукна, распространенных в эпоху средневековья в Западной Европе. В XVI веке ледерзен сохранились у немецких крестьян.

ЛО́РИК — loric (лат.) — кожаный панцирь римских воинов. Для увеличения защитных качеств на него накрепляли металлические пластинки. I век до н. э.— III век.

ЛО́РУМ — lorum (лат.) — поздний вариант консульского шарфа и контабулярия времен Римской империи. С VII века — одна из частей императорского одеяния в Византии.

ЛУ́ККО — lucco (итал.) — верхняя мужская распашная одежда без рукавов, но со спускной проймой и с кокеткой на спине. Спинка широкая, заложена складками, спускающимися из-под кокетки. Во Флоренции лукко носили члены магистрата, лейтенанты и великий герцог. Первая половина XVI века.



МАНТЕ́ЛЬ Д'ЭПУЗЭ́ — mantel d'epoussé (фр.) — «Мантия новобрачной» — так в эпоху позднего средневековья называлось все свадебное платье богатой аристократки, выходившей замуж первый раз. «Мантель д'эпузэ» состояло из платья с длинными рукавами различной формы и мантии, пришитой к вороту и плечевым швам спинки, расширенной книзу и переходящей в длинный шлейф. Женщины, вступавшие во второй, а тем более в третий брак, не имели права венчаться в мантель д'эпузэ.

МАНТО́ — manteau (фр.) — первоначально накидка, плащ без рукавов, королевская мантия. В XVI веке еще и одежда некоторых должностных лиц. Такое манто (в форме круга или полукруга) имело колоколообразные рукава.

МАНТЕ́ЛЛО — mantello (итал.) — небольшая накидка без рукавов, чаще всего женская.

МАРЛО́ТТ — marlotte (фр.) — верхняя парадная аристократическая женская одежда из парчи, бархата или атласа, распашная, с короткими рукавами «фонариком» на манжете.

Она не имела складок или сборок, но была широкой внизу. Высокий стоячий воротник поддерживал фрезу. Под сборки рукавов вверху подкладывали жесткий валик — «мауатр». Судя по названию этой одежды (марлотт), она появилась как подражание верхней одежде морисков. XVI век.

МАУА́ТР — maoitres (фр.) — жесткие валики на проймах для сохранения пышной формы верхней части рукавов. Впервые они появились при дворе бургундских герцогов, быстро распространились во Франции и других странах. XV век.

Их появление было связано с формообразованием четкого графического силуэта готического стиля костюма позднего средневековья. Вторая половина XIV — начало XV века.

МЕ́НДИЛАЙЕН — mandilion (англ.) — короткий плащ в форме полукруга на плотной подкладке и с небольшим отложным воротником. XVI век.



НЕ́ЗЕР-СТОКС — nether-stocks (англ.) — «нижние чулки». Так после 1550 года назывались чулки до колен, когда термин «аппастокс» был заменен термином «транк-хоус» (короткие, до колен, штаны). Вторая половина XVI века.



ОБЕ́Р — haubert (фр.) — кольчуга знатных рыцарей в эпоху средневековья.

ОБЕРШЕНКЕЛЬХО́ЗЕ — oberschenkelhose (нем.) — верхняя часть штанов, подбитая волосом, соответствующая французским о-де-шосс, английским аппа-стокс. XVI век.

О-ДЕ-ШО́СС — haut-de-chausses (фр.) — верхняя часть шоссов после их разделения на две самостоятельные детали. До середины XVI века о-де-шосс были широкие, длиной значительно выше колен, внизу сосборенные на шнур.

ОКЕТО́Н — auqueton (фр.) — форменная одежда военной стражи французского короля. Она всегда соответствовала изменениям костюма данного исторического периода.

ОМЮ́СС — aumusse (фр.) — головной убор горожанок — упрощенный вариант капюшона. Омюсс из сукна как защиту от дождя носили и мужчины.



ПА́ЛЛА — palla (лат.) — древнеримская женская одежда из полотняной или шерстяной ткани. В эпоху Римской империи богатые римлянки часто драпировались в паллы из легких бамбициновых полупрозрачных тканей. Как и большинство античных одежд, палла представляла собой большой прямоугольный кусок ткани. Накинув его поверх столы или туники, женщины искусно драпировали паллу на фигуре. II век до н. э. — III век н. э.

ПАЛУ́ЛЛА — palulle (лат.) — 1) небольших размеров палла из легкой ткани; 2) верхняя драпированная одежда девушек в Древней Греции. V век до н. э. — II век н. э.

ПАЛУДАМЕ́НТУМ — paludamentum (лат.) — плащ древнеримского полководца, в котором он появлялся в Риме на Капитолии после победоносного завершения войны. Палудаментум делали из тяжелых тканей пурпурового цвета и уже в конце I века стали украшать тканой цветной каймой. Как всякий во-

енный плащ, палудаментум оставлял открытой правую руку. На правом плече его скрепляли драгоценной золотой фибулой. В эпоху Римской империи палудаментум вошел в состав императорских инсигний (знаки царской власти). I век до н. э. — IV век н. э.

ПАНДЕЛО́К — pendeloque (фр.) — название ювелирного украшения любой формы с подвеской из драгоценных камней, чаще всего из крупного грушевидного жемчуга, получившего большое распространение в XVI веке. В последующее время жемчуг грушевидной формы стали называть панделоком.

ПАНС — panse (фр.) — передняя часть французского пурпуэна времен Генриха III, превращенная в большую, низко спущенную выпуклость, набитую конским волосом. 80-е годы XVI века.

ПАРАГАДИО́Н — paragadion (греч.) — узкая прямая, с узкими длинными рукавами туника византийского императора. Понизу и боковым разрезам парагадион украшали богато декорированной каймой.

ПАТЕ́Н ВЕНИСЬЕ́Н — patins venitiens (фр.) — венецианские подставки (из дерева) для женской обуви, появившиеся в Венеции и заимствованные французами в связи с изменением пропорций и увеличением общего объема женского костюма. С помощью этих подставок зрительно восстанавливали пропорциональные соотношения лифа и юбки, соответствующие женской фигуре. 70—80-е годы XVI века.

ПЕЛО́ТОС — pelotos (исп.) — мавританское сюрко с большими овальными боковыми вырезами. XIV—XVI века.

ПЕЛИССО́Н — pelisson (фр.) — свободная длинная или полудлинная мужская и женская одежда на меху с широкими длинными рукавами. Мужские пелиссоны иногда делали с капюшонами. В XIV веке пелиссоном называли и плащ на меховой подкладке с прорезями для рук. XII—XVI века.

ПЕ́ПЛОС — peplos (греч.) — один из древнейших видов древнегреческой женской одежды, сделанной из прямоугольного куска ткани длиною около 2,5 м. Часть ткани отгибали (50—60 см) и после этого драпировали ее на фигуре, начиная с поперечной линии сгиба (см. «диплоидий»). Сверх пояса делали напуск — «колпос», которым регулировали длину пеплоса.

ПЕ́СКОУТ-БЕ́ЛЛИ — peascod-belly (англ.) — узкий короткий джеркин с «брюхом», подобный французскому пурпуэну с «пансом» и немецкому вамсу с «гензебаух». Вторая половина XVI века.

ПЕ́ТАС — petas (греч.) — в древней Греции широкополая шляпа для путешествий. Она имела загнутые поля, низкую тулью с остроконечным шишаком. V—I века до н. э.

ПИАНЕ́ЛЬ — pianelle (фр.) — мягкая кожаная обувь типа туфель без каблуков на тонкой подошве, заимствованная французами у итальянцев. XV—XVI века.

ПИГА́Ш — pigache (фр.) — мягкая кожаная обувь с очень длинным носком, набитым конским волосом. XII—XIII века.

ПИ́ЛОС — pilos (греч.) — остроконечный войлочный колпак. Головной убор простолюдинов в древней Греции.

ПЛЮДЕРХО́ЗЕ — pluderhose (нем.) — широкие сборчатые штаны ландскнехтов, перехваченные в продольном направлении неширокими полосками ткани, часто украшенными позументами, тесьмой и вышивкой. Между этими полосками делали напуски из ткани плюдерхозе. Первоначально плюдерхозе были только частью костюма ландскнехтов, затем были использованы модниками Германии и других стран. XVI век.

ПРЕТИ́НА — pretina (итал.) — верхняя накладная одежда молодых людей «пополо грассо». Боковые части претины не были сшиты, только на талии соединены завязками.

Все края претины, проймы и круглый вырез горловины были обшиты или цветной тесьмой, или галуном, или узкой полоской меха. Претину надевали поверх фарсетто. Иногда ее опоясывали шнурком или узким мягким пояском. Претину и фарсетто всегда делали разных цветов. XV век.

ПРОЦЕНКТУ́РА — proceinctura (лат.) — группа складок в системе драпировок римской тоги, расположенная спереди наискось и перекинутая через плечо на спину. II век до н. э.,— II век н. э.

ПУЛЭ́Н — poulaine (фр.) — мягкая кожаная обувь (без твердой подошвы) различных фасонов, но с очень длинными носками. Щеголи XIV века иногда соединяли кончики этих носков с отворотами башмаков серебряной цепочкой с колокольчиками. Для сохранения формы носков в них вставляли пластинки китового уса и туго набивали конским волосом. XIV—XV века.

ПУ́НТАС — puntas (исп.) — металлические конусообразные наконечники, украшенные чеканкой, эмалью и драгоценными камнями. Ими во второй половине XVI века украшали концы лент декоративных бантов, прикрепленных на месте фальшивой застежки вестидо испанских аристократок. В первой трети XVII века пунтасы широко используются в декоре мужского костюма. XVI—XVII века.

ПУРПУЭ́Н — pourpoint (фр.) — в эпоху средневековья стеганная на вате одежда, надеваемая под воинские доспехи. В XIII веке покрой ее соответствовал конструкции лат. Однако уже в 1340 году пурпуэн становится верхней светской одеждой и покрой его несколько видоизменяется. В последующее время — вторая половина XIV, XV и XVI века — появляется ряд новых видов пурпуэна, но характерной особенностью его покроя остается отрезной лиф, облегающий фигуру, и баска — от широкой, заложенной кругом крупными складками, до узкой, состоящей из отдельных трапециевидных деталей.



РАФ — ruff (англ.) — английское название плоеного круглого воротника, появившегося в Англии как подражание испанской горгере. XVI век.

РОБ — robe (фр.) — первоначально в XIII веке, обобщающее понятие разнообразной по форме одежды. В XVI веке верхняя парадная мужская одежда и женское верхнее платье с распашной спереди юбкой получили название «роб». Между расходящимися полами женской роб была видна юбка котт. В дальнейшем название «роб» сохранилось для женского платья.

РО́БА — roba (итал.) — итальянское название одного из видов верхней мужской одежды в XVI веке.

РОК — rock (нем.) — юбка, юбка платья.

РО́ПА — ropa (исп.) — парадная испанская верхняя распашная женская одежда с короткими рукавами, надеваемая поверх вестидо. Вестидо и ропу делали из одной ткани и с одинаковой отделкой. Вторая половина XVI века.

РОПИ́ЛЬЯ — ropilia (исп.) — верхняя накладная испанская мужская одежда свободного покроя, средней длины, с фальшивыми рукавами, спускавшимися с плеч. Ропилью носили преимущественно молодые люди. XVI век.

РОПО́Н — ropon (исп.) — верхняя парадная мужская аристократическая одежда на меху или только отделанная мехом, с большим отложным меховым воротником и откидными от локтя рукавами. XVI век.

РОШЕ́ — rochet (фр.) — в эпоху каролингов так называли одну из разновидностей блио с пришнурованными рукавами и очень широ-

кой юбкой. В XVII веке это была короткая широкая накидка с короткими рукавами, иногда с большим отложным воротником, обшитым широкими кружевами.



СА́ГУМ — sagum (лат.) — плащ римских воинов в эпоху Римской империи. Его делали из плотной шерстяной ткани длиной до колен. Сагум был необходимой защитой от холода при длительных переходах римских войск. II—IV века.

СА́ЙО — sayo (исп.) — широкая свободная одежда без застежки (накладная), но с рукавами. XVI век.

СБЕ́РНИЯ — sbernia (итал., исп.) — верхняя широкая распашная одежда типа плаща с проймами для рук. Бытовала в Испании как парадная одежда аристократок. XV век.

СИБУ́КУЛА — sibukula (лат.) — древнеримская женская нижняя одежда, узкая, прямая, без рукавов, из мягкой шерстяной ткани, предназначенная для холодной погоды.

СИМА́РА — cimara (итал.) — в XV веке широкая верхняя одежда итальянских женщин, состоящая из трех частей: спинки, заложенной складками и переходящей внизу в шлейф, двух более коротких полочек без застежки. Боковые стороны симары сшивали не полностью или соединяли высоко расположенным поясом. В XVI веке появляется новый вид симары, близкий к французской марлотт. Во Франции симара — верхняя одежда должностных лиц (прево, адвокатов и пр.).

СИНГУ́ЛЮМ МИЛИ́ЦИЯ — cingulum militiae (лат.) — широкий пояс сверх кирасы у римских воинов в I веке н. э.

СИНДО́Н — sindon (егип., греч.) — часть мужской одежды эпохи Нового царства: драпированный или плиссированный кусок тонкой ткани, который обвертывали поверх калазириса вокруг бедер и спереди завязывали.

СИ́НУС — sinus (лат.) — главная часть драпировки древнеримской тоги: группа свободных складок, переходящих со спины на перед и образующих глубокую овальную драпировку на уровне колена правой ноги. Собранные затем складки переходят на левое плечо и спускаются на спину. I век до н. э., II—III века н. э.

СОБРЕРО́ПА — sobreropa (исп.) — свободная верхняя мужская одежда с широкими рукавами. XV век.

СОБРЕТО́ДО — sobretodo (исп.) — верхняя легкая (шелковая, бархатная) мужская одежда, отрезная по талии, с поясом. XV век, Испания.

СОК — socq (фр.) — королевская мантия прямого покроя на горностае и с небольшой горностаевой пелеринкой. С правой стороны несшитые края сок, начиная от плеча, были отделаны горностаем. Эта мантия предназначалась для церемонии коронования и для особо торжественных случаев. Эпоха позднего средневековья.

СОРКАНИ́ — sorcanie (фр.) — один из вариантов котт со шнуровкой посередине переда лифа. Под шнуровку подкладывали вышитую вставку из прозрачной ткани. Середина XV века.

СОПРАВЕ́СТЕ — sopraveste (итал.) — в Италии XV—XVI века различные виды верхней одежды для улицы.

СОТТА́НА — sottana (итал.) — в Италии в XII—XIII веках нижняя (домашняя) одежда, подобная французской котт. В XV веке встречается как одежда пожилых людей.

СОТТОВЕ́СТЕ — sottoveste (итал.) — узкая, отрезная по талии, с баской не ниже середины

бедра безрукавка или куртка, к которой привязывали тесемками кальцони. XIV—XV века.

СПРИ́НГЕР — springer (нем.) — немецкое название каркаса для юбки в XVI веке.

СТЕ́МА — stema (лат.) — императорский венец в Византийской империи. Стема была главным предметом в системе императорских инсигний. VIII—XII века.

СТО́ЛА — stola (лат.) — одежда женщин древнего Рима, надеваемая сверх туники. Если туника была без рукавов, то стола имела длинные рукава. При тунике с длинными рукавами полагалась стола без рукавов или с очень короткими. I век до н. э.— III век н. э.

СУСХ — soush (егип., греч.) — одежда фараона, состоящая из рубашки и синдона из тонкой плиссированной ткани, задрапированного вокруг бедер. Новое царство.

СХЕ́НТИ — shenti (греч.) — мужская набедренная повязка жителей древнего Египта для всех сословий на протяжении всей его истории.

СЮРКО́ — surcot (фр.) — средневековая одежда, которую надевали поверх котт. Мужское сюрко было коротким, женское — длинным. Женское сюрко часто делали без рукавов. Самой изящной из таких женских одежд было «королевское сюрко». Оно сохранилось как официальная одежда королев до начала XVI века и было распространено по всей Европе. Возможно, что за основу покроя королевского сюрко была взята мавританская одежда «пелотос».

СЭ — saie (фр.) — первоначально, в эпоху Римской империи,— плащ галлов. В эпоху средневековья и в XV веке — верхняя широкая недлинная мужская одежда с широкими рукавами. Это была одежда феодалов и придворных.



ТАБЛИО́Н — tablion (греч.) — прямоугольный кусок ткани пурпурового цвета, украшенный узорной каймой с цветными камнями. Его помещали на правой стороне византийского плаща, который застегивали на правом плече фибулой. Таблион был знаком высокого общественного положения византийца. Особенно богато украшался таблион на палудаментуме императора. IV—X века.

ТАБА́РРО — tabarro (итал.) — верхняя зимняя широкая мужская одежда итальянцев в XV—XVI веках, по покрою близкая к короткому плащу с короткими полупелеринками вместо рукавов.

ТАЛЕ́Р — talaire (фр.) — длинная (до ступней ног) умеренно широкая мужская одежда с откидными рукавами. Черный талер в сочетании с другими одеждами носили парижские доктора медицины.

ТА́ППЕРТ — tappert (нем.) — немецкая верхняя крестьянская одежда из ткани домашнего производства — холста или грубого сукна, с застежкой завязками посередине переда. Узкие длинные рукава вшивались в прямоугольную пройму. Длина тапперта была различной, но всегда выше колен. XV—XVI века.

ТАМПЛЕ́Т — tamplete (фр.) — металлическое украшение, служившее основой для сложной прически из кос у французских аристократок в XV веке. Тамплетом также называли и головной убор типа шаперона, покрывавший эту прическу.

ТИА́РА — tiara (лат.) — корона царя древней Персии, имевшая форму низко усеченного конуса с плоским верхом. Основанием тиары служил войлочный белый колпак, на него сплошь крепились золотые чеканные пластинки с драгоценными камнями. Основной элемент орнамента чеканки — многолепестковый

плоский цветок — символическое изображение солнца с лучами. Подобный же царский головной убор назывался «митра». VI—V века до н. э.

ТО́ГА — toga (лат.) — верхняя мужская драпированная одежда в древнем Риме. Она была символом свободы римских граждан. Рабы и иностранцы не имели права носить тогу. Тога имела форму полукружия или эллипса. Ее длина — 5,6 м, ширина (в самом широком месте) — 2,5 м и более.

ТОГА ПИ́КТА — toga picta (лат.) — первоначально тога этрусского полководца. В древнем Риме — триумфальная тога полководца, затканная золотыми и пурпуровыми нитями.

ТОГА ПРЕТЕ́КСТА — toga praetexta (лат.) — тога с пурпуровой полосой по краю. Она была знаком высокой выборной должности ее владельца. Тогу претексту также имели право носить до совершеннолетия (17 лет) дети римских граждан.

ТОГА ПУ́РА — toga pura (лат.) — белая тога без полос или вышивки, классическая древнеримская тога. I век до н. э.— II век н. э.

ТОК — toque (фр.) — жесткая шляпа в форме усеченного конуса, с жестким бортом и небольшими, слегка загнутыми кверху полями. Служила дополнением к испанскому каркасному костюму. В последней четверти XVI века получила особенно большое распространение во Франции.

ТРАБЕ́Я — trabea (лат.) — воинский короткий плащ у древнеримских воинов. Латинское название воинского плаща сохранилось и в Византийской империи со времен разделения Римской империи на восточную и западную.

ТРАНСА́ДО — transado (исп.) — головной убор у испанских женщин в XV в. и первой трети XVI века. На косу, заплетенную сзади, надевали чехол из тонкой ткани, который вверху заканчивался небольшой повязкой, покрывавшей затылок. Чтобы эта повязка не соскользнула с волос, ее укрепляли тонким металлическим обручем с небольшим ювелирным украшением посередине. Чехол с косой перевивали крестообразно лентой.

ТРА́НК-ХО́УС — trunk-hose (англ.) — После 1550 года, когда в Англии вошли в моду штаны до колен, их стали называть «транк-хоус».

ТРЕССУ́АР — tressoire (фр.) — сетка, сплетенная из металлических нитей и украшенная жемчугом, ювелирными розетками и пр., или сделанная из тонких металлических пластинок. Ею покрывали некоторые части женских головных уборов в эпоху позднего средневековья.

ТРУФФО́-ОРФОВРЕ́ — trouffaue-orfovre (фр.) — бургундский женский головной убор, составленный из золотой чеканной сетки и двух небольших овальных, подобных рогам, отростков над ушами. XV век.

ТУАЛЬ-ДЕ-НОР — toile-de-nord (фр.) — буквальный перевод «северное полотно». Мало отбеленный льняной холст.

ТУНИ́КА — tunica (лат.) — древнеримская мужская и женская одежда, состоявшая из прямоугольных кусков ткани, соединенных между собою боковыми швами. В верхней части оставлялись несшитыми участки для рук и головы. В I веке женские туники часто делали подобными греческим хитонам.

ТУНИ́КА ИНТЕРЬО́РЕ — tunica interiore (лат.) — короткая верхняя туника. Ее носили молодые девушки поверх нижней туники. Туника интерьоре была прообразом блузы и бытовала на протяжении всей истории древнего Рима.

ТУНИ́КА ЛАТИКЛА́ВИЯ — tunica laticlavia (лат.) — белая туника с двумя вертикальными широкими пурпуровыми полосами; ее имели право носить только сенаторы. В эпоху Римской империи обычай этот часто нарушался.

ТУНИ́КА ПАЛЬМА́ТА — tunica palmata (лат.) — пурпуровая туника, расшитая золотыми пальмовыми ветвями. Ее надевал полководец-победитель при триумфальном въезде в Рим. I—III века.

ТУ́ТУЛЮС — tutulus (лат.) — высокий головной убор этрусской жрицы при совершении религиозных обрядов. Название и форма этого жреческого головного убора были заимствованы у этрусков римлянами.



У́МБО — umbo (лат.) — часть драпировки древнеримской тоги, расположенная на груди.

УПЕЛЯ́НД — huppelande (фр.) — верхняя одежда феодалов в эпоху позднего средневековья, существовавшая в двух основных видах. Широкий и длинный, с широкими колоколообразными рукавами упелянд предназначался для торжественных случаев, короткий — для танцев, прогулок и езды верхом. Упелянд появился в конце XIV века и просуществовал в различных вариантах почти сто лет. Женский упелянд был всегда длинный и со шлейфом.

УРЕ́Й — uraeus (егип., греч.) — один из символов власти фараона, всегда украшавший его головной убор,— священная змея урей. Древнее царство — Новое царство.

УСКХ — usckh (егип., греч.) — круглое широкое ожерелье — один из символов солнца в древнем Египте.



ФАЛДИ́ЛЛАС — faldillas (исп.) — длинная баска, заложенная глубокими, расходящимися книзу складками, покрывающая бедра.

ФАЛЬТРО́К — faltrock (нем.) — немецкая одежда феодалов в середине XV—XVI веков. Первоначально это была съемная юбка в складку длиною до колен, которую надевали сверх вамса. Потом, в последней четверти XV века, фальтрок был соединен с лифом, но застежка была перенесена в боковой шов. Однако связь с вамсом сохранилась: покрой той и другой одежды всегда были строго согласованы — вамс с рукавами — фальтрок без рукавов и наоборот. Фальтрок был особенно распространен в период Крестьянской войны.

ФАНФРЕЛЮ́Ш — fanfreluche (фр.) — полоски ткани, один край которых закончен маленькими фестончиками. В эпоху средневековья этими полосками, соединенными в несколько рядов, отделывали головные уборы знатных женщин. Фанфрелюши были особенно распространены в Германии.

ФА́РЗИНГЕЙЛ — farthingale (англ.) — английский вариант металлического каркаса для юбки, первоначально в форме усеченного конуса, а затем, в конце XVI — начале XVII века, большого плоского, срезанного спереди овала. Второй вариант фарзингейла имели право носить придворные дамы только в особо торжественных случаях.

ФА́РОС — pharos (греч.) — древнегреческая женская накидка, состоящая из двух прямоугольных несшитых кусков ткани, заложенных свободными складками. Складки каждого из них были пришиты (с одной стороны) к узкой тесьме. Чтобы создать из этих двух деталей накидку, греки, оставив для горловины среднюю часть, скрепляли края тесемок редко посаженными небольшими круглыми пуговками или пряжками. Когда гречанка надевала фарос, то с плеч и вдоль рук (до локтей) ниспадали складки красивыми и ритмичными зигзагами. Нижний край фароса обычно отделывали узорной каймой или цветной полосой. X—VII, V века до н. э.

ФАРСЕ́ТТО — farsetto (итал.) — узкая короткая курточка-жилет, на проймах которой пришивали под обшивкой много петелек, что давало возможность присоединять к фарсетто любые рукава. Сверх фарсетто всегда носили

другую, более свободную и более длинную безрукавную, чаще всего накладную одежду — претину, вестину и др. Фарсетто, как и претина, была в XV веке одеждой молодых людей в Италии.

ФАЦЦУО́ЛО — fazzuolo (итал.) — черное прозрачное покрывало венецианской невесты, в котором она перед свадьбой посещала родных своего жениха. XV—XVI века.

ФЕРМЕ́ЛЬ — fermail (фр.) — крупное украшение ювелирной работы из золота или серебра с драгоценными камнями, часто с жемчужным панделоком, служившее застежкой цепи, корсажа, королевского манто и др., а иногда и подвеской на ожерелье. Вторая половина XV—XVI век.

ФЕРМУА́Р — fermoir (фр.) — ювелирной работы застежка для ожерелья.

ФИБУ́ЛА — fibula (лат.) — в древнем Риме круглая металлическая застежка для различных видов плащей. Фибулы для императорских палудаментумов были драгоценными произведениями ювелирного искусства.

ФИЕ́ЛЬТРО — fieltro (исп.) — мужской испанский плащ с воротником и капюшоном. Его отличительной особенностью была длина — до середины икр. XVI век.

ФО́ЛИЯ — pholia (греч.) — женский жесткий головной убор, подобный шляпе с полями. В древней Греции женщины носили его как защиту от солнца и надевали поверх гиматия, который окутывал всю фигуру. Тулья фолии имела в середине остроконечное возвышение и была укреплена на голове особой арматурой. V—III века до н. э.

ФОРАКИО́Н — phoracion (греч.) — шелковый плат, пришитый с левой стороны к жесткому, почти не гнущемуся лоруму для того, чтобы можно было перекинуть его через левую руку, как того требовал сложившийся в Византийской империи ритуал. Форакион выполнял функцию левого конца лорума. VI—VIII века.

ФРЕЗА́ — fraise (фр.) — круглый белый плоеный туго накрахмаленный воротник, заимствованный в XVI веке французами у испанцев.

ФРЕ́НЧ-ХУ́УД — french-hood (англ.) — «французский чепец» — так называли англичане французский женский головной убор «арселе».



ХААРХА́УБЕ — haarhaube (нем.) — головной убор немецких женщин. Он состоял из двух частей: белого чепца и надетой сверх него митрообразной жесткой, обтянутой цветной шелковой тканью высокой шапки. Этот сдвоенный головной убор являлся символом подчиненного положения замужней женщины. Вторая половина XV—XVI века.

ХА́ИК ИЗИ́ДЫ — haik isis (егип., греч.) — кусок тонкой прозрачной ткани, составляющий покрывало древнеегипетских аристократок. Хаик покрывал левое плечо, со спины его пропускали под правую руку и связывали с левой частью узлом на груди. Новое царство.

ХАРЦКА́ППЕ — harzkappe (нем.) — короткая широкая с фалдами мужская и женская одежда — подражание испанскому короткому плащу «капита». Женский харцкаппе часто делали с короткими рукавчиками, объединяя таким образом капиту и бэрн. XVI век.

ХИТО́Н — chiton (греч.) — основная древнегреческая одежда мужчин и женщин, состоявшая из одного или двух кусков ткани, скрепленных на плечах небольшими застежками. Женские хитоны часто опоясывали два раза и между поясами делали напуск — колпос.

ХЛАМИ́ДА — chlamys (греч.) — древнегреческий прямоугольный плащ из мягкой шерстяной ткани (предположительно с начесом). Хламида полностью покрывала левую сторону тела, а на

правой, на плече, скреплялась фибулой. Ее длина — немного выше колен. Хламида была верхней одеждой воинов и путешественников.

ХО́ЗЕ — hose (нем.) — немецкие чулки в эпоху средневековья и Возрождения. Крестьянские чулки делали из грубого холста и сукна. Пяток они не имели.

ХОСС-КОЛЬ — hausse-kol (фр.) — нагрудная (съемная) часть лат. У парадных доспехов хосс-коль был богато украшен золотой насечкой. Французское название этой части доспехов было распространено в Англии в конце XVI—XVII веках.

ХО́УС (ХОУЗ) — hose (англ.) — холщовые чулки английских крестьян в эпоху средневековья и Возрождения.

ХУБО́Н — jubon (исп.) — верхняя мужская одежда, сложившаяся под влиянием рыцарских доспехов после окончания реконкисты. Чтобы придать хубону форму рыцарских лат и сохранить ее неизменной, испанцы в XVI веке стали соединять хубон с подкладкой, туго набитой конским волосом, а затем дополнительно вставлять в нижние части полочек плотные картонные прокладки. Этот каркасный тип одежды, созданный испанцами, получил широкое распространение в XVI веке во всей Западной Европе.



ЦО́ККОЛИ — zoccoli (итал.) — венецианские подставки из дерева для женской уличной обуви. Цокколи присоединялись к обуви ремнями. Они были необходимы как защита от уличной грязи и для увеличения роста, когда возникла мода на очень крупные формы женского костюма в конце 80-х — начале 90-х годов XVI века.



ЧО́ПА — ciopra (итал.) — свободная длинная верхняя женская одежда без рукавов в эпоху раннего Возрождения в Италии. Она является вариантом симары. XV век.

ЧАПИ́НЕС — chapines (исп.) — обувь для улицы на толстых деревянных подошвах у испанских женщин в XV — первой половине XVI века. Чем знатнее была испанка, тем более высокими были подошвы ее чапинес и тем большее количество блестящих шляпок медных гвоздей украшали их боковые стороны.



ШАМА́РР — chamarre (фр.) — одна из верхних парадных мужских французских одежд. Широкая, длиной до колен, из бархата, парчи или атласа, она была украшена вертикальными полосами широкого галуна иногда с цветной вышивкой. Пышные, баллонообразные вверху рукава от локтя были откидными, и эти их откидные части были уже узкими. Полы шамарра украшали мехом, и они переходили в отложной меховой воротник. Шамарр носили распашным. Застежки на нем не было. Первая половина XVI века.

ШАЗЮ́БЛЬ — chasuble (фр.) — ритуальная (литургическая) одежда католических священников. XI—XV века.

ШАПО́-ДЕ-ФЛЕ́Р — chapeau-de-fleur (фр.) — мужской и женский головной убор эпохи позднего средневековья, состоявший из металлического обруча с розетками в виде цветов из драгоценных или полудрагоценных камней. Мужчины надевали шапо-де-флер на

обнаженную голову, женщины — поверх покрывала с перевязкой под подбородок. XIII—XIV века.

ШАП — chape (фр.) — плащ с рукавами и капюшоном.

ШАПЕРО́Н — chaperon (фр.) — род капюшона с длинным «хвостом». В эпоху средневековья (XII—XIII века) шаперон был мужским и женским головным убором. В XIV столетии мужчины стали носить его с жестким бортом, тогда удлинили «хвост» и стали драпировать его над бортом различным образом, спуская узкую часть на плечо.

ШАПЕРО́Н-БУРЕЛЕ́ — chaperon-bourrelet (фр.) — так назывался мужской головной убор, если шаперон надевали поверх шляпы с полями в форме валика. Тогда драпировка получала особенно причудливую форму и длинный «кэ» опускали на правое плечо. XIV век.

ША́УБЕ — schaube (нем.) — широкая длинная или полудлинная немецкая мужская парадная одежда феодалов и крупных бюргеров. Подобную одежду носило и духовенство. Шаубе имела три основных покроя: в начале XVI века — длинная с большой прямоугольной кокеткой на спине и полочках, из-под которых ткань спинки и полочек была заложена глубокими складками (шаубе М. Лютера), рукава длинные и очень широкие. В 20—50-х годах — широкая шаубе ниже колен, длинные прямые рукава с большими прорезями для рук, большой меховой воротник — полупелерина, соединенный с меховыми отворотами полочек. В 50-х годах покрой, форма и отдельные детали заимствованы у французов и совпадают с французским шамарром. XVI век.

ШЕ́КЕ — schekke (нем.) — короткая и довольно узкая куртка с длинными рукавами, с застежкой посередине переда или без застежки (накладная). Шекке носили главным образом мелкие ремесленники и крестьяне.

ШЕМИ́З — chemise (фр.) — нижняя рубашка франков, а затем и французов. Нижняя мужская рубашка сохранялась в мужском костюме до 30-х годов XX века. На протяжении этого времени несколько изменялся только ее покрой. Женская нижняя рубашка была с рукавами до начала XIX века. По ряду причин в XIX и первой трети XX века женскую рубашку делают сначала с большим круглым вырезом, а затем — только на бретелях.

ШЕНС — chainse (фр.) — верхняя свободная длинная мужская и женская одежда из льняной, конопной или шерстяной ткани. Была широко распространена в Европе до XIII века. Шенс имел боковые разрезы для удобства езды верхом на лошадях. Края шенс и вырез горловины украшали вышивкой. XII—XIII века.

ШЕ́ЙБЛЕЙН — scheublein (нем.) — верхняя короткая, широкая распашная женская одежда с пышными короткими рукавчиками, по краям вся отделанная узкой полоской меха. XVI век.

ШОССЫ — chosses (фр.) — длинные, плотно облегающие ноги разъемные штаны-чулки. XI—XV века.



ЭКЗО́МИС — exomis (греч.) — одежда греческого раба: кусок грубой ткани, заложенный складками на левом плече и скрепленный поясом. Правое плечо и рука для удобства во время работы оставались открытыми. Длина экзомиса была выше колен. Иногда экзомис использовали как набедренную повязку.

ЭКРЕВИ́СС — ecrevisse (фр.) — буквальный перевод — «рак», «раковая шейка». Стремление украшать все края одежды мелко вырезанными фестонами появилось при бургундском дворе в начале XV века под влиянием

рыцарских доспехов, подвижные части которых действительно были схожи с раковой шейкой. Первая четверть XV века.

Э́НДЖЕЛ-СЛИВ — angel-sleeves (англ.) — «ангельские рукава», так в эпоху средневековья называли сильно расширенные книзу рукава женской одежды. Позднее, в XVI веке, так же стали называть нижние воронкообразные и отогнутые кверху части рукавов на придворных платьях английских аристократок.

ЭННЭ́Н — hennin (фр.) — высокий конусообразный головной убор с длинной прозрачной вуалью, появившийся при бургундском дворе во второй половине XV века.

ЭПИТО́Г — epitoge (фр.) — длинная широкая одежда с такими же расширенными книзу рукавами. С середины XV века — официальная одежда должностных лиц городского магистрата и магистров университета. XV—XVI века.

ЭТО́ЛЬ — etole (фр.) — первоначально в древнем Риме так назывались две вертикальные полосы на верхней одежде почтенных римских матрон. В первые века христианства этоль стала украшать литургическое облачение священников. В средние века этоль была отделена от облачения и стала самостоятельной частью всего литургического действа. Затем как знак должностного отличия и власти сделалась так же частью официальной (форменной) одежды членов магистрата, прокуроров и других высоких должностных лиц, а также и профессоров университетов. Этоль была частью некоторых орденских костюмов.

ЭСКАРПЭ́Н — escarpin (фр.) — мягкие открытые туфли без каблуков. В эпоху средневековья их так же надевали, как современные носки, в грубую, толстую обувь.

ЭСКЛАВИ́Н — esclavine (фр.) — С XIII по XVII века эсклавин был мужской верхней одеждой для путешествия, верховой езды, работы, служил защитой от дождя. Это была свободная недлинная одежда из плотной толстой шерстяной ткани с довольно широкими рукавами до локтя и капюшоном.

ЭСКОФЬО́Н-А-КОРН — escoffion-en-cornes (фр.) — женский головной убор, под который были подобраны все волосы, разделенные пробором на две части. Волосы заплетали в косы и укладывали над ушами. На такой укладке волос построена вся форма эскофьона, покрытого сверху плетеной сеткой из золотых нитей с жемчугом или маленькими металлическими розетками. Верхняя часть эскофьона спереди закрывала темя, а его боковые части опирались на золотую сетку, которая покрывала валики волос, поэтому она была похожа на разлатые рога. Эту форму широко использовали в многочисленных вариантах, что и дало повод такой головной убор называть «эскофьон в виде рогов». XV век.

СОДЕРЖАНИЕ



От автора 5

Костюм Древнего Египта 7

Костюм народов Передней Азии 33

Костюм Древней Персии 49

Крито-Микенский костюм 59

Костюм Древней Греции..... 69

Этрусский костюм 93

Костюм Древнего Рима 103

Костюм Византийской империи 127

Западноевропейский костюм эпохи раннего Средневековья 155

Западноевропейский костюм эпохи позднего Средневековья 177

Итальянский костюм эпохи Возрождения 223

Испанский костюм эпохи Возрождения ... 305

Французский костюм эпохи Возрождения 363

Английский костюм эпохи Возрождения 417

Германский костюм эпохи Возрождения 481

Словарь терминов 521