

М.Н. МЕРЦАЛОВА

КОСТЮМ РАЗНЫХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

ТОМ II

АКАДЕМИЯ МОДЫ ®
Москва
ЧАРТ ПИЛОТ
Санкт-Петербург
2001



М.Н.Мерцалова. 29.06.1912 — 07.07.2000
Фотография из личного архива Ирины Фадеевой

ВСТУПЛЕНИЕ

Периоды истории европейских стран не имеют абсолютно четких временных границ, однако каждое последующее столетие является новым этапом в жизни Европы.

XVII век был временем крупных столкновений различных сил внутри феодального общества. С одной стороны, развивающиеся капиталистические отношения вступают в активную борьбу с феодальными в двух экономически наиболее развитых странах — Англии и Голландии, с другой — испанские и австрийские Габсбурги стремятся создать мировую державу, что приводит к Тридцатилетней войне, длившейся с 1618 по 1648 год. И, наконец, XVII век становится временем укрепления и расцвета абсолютной монархии во Франции. Притязания Испании на мировое господство, зародившиеся в XVI веке, сталкиваются со стремлениями других государств укрепить свою мощь и расширить территорию за счет соседей, хотя эти планы имеют теперь уже другие основы и мотивы, чем в XV или даже XVI веках.

Если в эпоху раннего Возрождения война в большинстве случаев была узаконенной формой личного обогащения, грабежа, то теперь на первый план выступает стремление сохранить, упрочить и увеличить мощь и влияние своего государства среди остальных стран. Узкие интересы личного обогащения оттесняются на второй план соображениями государственных масштабов.

Политика как искусство перспективно мыслить в интересах страны и достигать с помощью дипломатии бóльших результатов, чем с помощью оружия, сформировалась именно в XVII веке, однако основы ее и четкая, но страшная система были выработаны еще в XVI веке в Италии знаменитым политическим деятелем Макиавелли. Все виды подлости и предательства, помогавшие достижению политической цели, в его учении считались не только допустимыми, но и необходимыми средствами. В XVII веке Макиавелли имел способных учеников и последователей. Каждый из них внес свои поправки и усовершенствовал на свой лад систему европейской дипломатии. Широкое и быстрое распространение этого нового «оружия» также было связано со сложными социально-экономическими процессами, сопровождавшими постепенное развитие капиталистических отношений в феодальных европейских странах.

Осознание государства не только как единой территории, но и как единого организма, развивающегося и жизнеспособного, приходит в то время, когда на территории Европы начинают складываться нации. Это влечет за собой увеличение масштабов мировосприятия. Во всех областях знаний, культуры, искусства возникает стремление к обобщениям, особенно ярко сказавшееся в науке и философии. Вклад в их развитие внесли ученые многих стран, но среди них особенно выделяются имена французского математика и философа Декарта, английского мыслителя Бэкона, математика и механика Ньютона. Человеческий разум приобретает такое значение в глазах интеллектуальной элиты и ученых, что это позволяет Декарту сказать: «Я мыслю, следовательно я существую».

Открытие новых земель в XV — XVI веках и морских путей на Восток в XVII веке приводит к колониальной экспансии, уничтожению аборигенов.

Колониальная система почти без изменений просуществовала около трех с половиной столетий. Техническое совершенствование кораблей усилило интерес к неведомым странам, находящимся где-то «там», за морями и океанами, и повлекло предприимчивых и отважных европейцев к длительным морским путешествиям. Мечта об открытии новых земель подогревалась затаенным желанием разбогатеть, отыскав на этих новых землях изобилие золота, серебра и других сокровищ, или стремлением спастись от религиозных преследований.

Новый этап в познании мира и развитии способности обобщать настолько характерны для XVII века, что сказались буквально на всех сторонах жизни, но по-разному во всех государствах Европы. Наиболее ярко, разумеется, этот процесс можно наблюдать в развитых странах, к которым в этот период относятся Голландия (в первой половине века); Франция и Англия. Италия и Германия в это время постепенно превращаются в раздробленные мелкие государства с характерной феодальной замкнутостью и деградацией культуры.

Трагичной была и судьба Испании. Феодальная реакция, неудачи Тридцатилетней войны, разорительная для страны внутренняя политика Габсбургов лишают ее не только былого могущества, но и тормозят развитие искусства. Близкой к Испании по родственным династическим связям была обширная Австрия, входившая в состав Священной Римской империи. Австрия являлась самой крупной ее частью, хотя владения этой страны не представляли собой единого целого. Она состояла из различных мелких государств и разных народностей, населявших восточную часть Европы и отдельные районы западной. Центробежные силы в этих государствах были так велики, что Австрия постоянно находилась в состоянии внутренних неурядиц. Однако самым страшным ее врагом была мощная Турция (Османская империя), против которой Австрия постоянно искала союзников среди других самостоятельных европейских государств.

Итак, период религиозных войн внутри государств континентальной Европы, характерных для XVI века, сменился периодом противостояния между союзами государств в целях расширения выгодных территорий и достижения могущества. Две самые крупные по масштабам войны начинают и завершают XVII век: Тридцатилетняя и так называемая «За испанское наследство», длившаяся с 1701 по 1714 год.

Длительность и размах Тридцатилетней войны привели к изменению военной тактики и стратегии, связанных, в свою очередь, с развитием огнестрельного оружия и фортификации как прикладной науки. Оборона становится полем деятельности инженеров, воздвигавших и укреплявших крепости по строго продуманной системе. Появление новых видов огнестрельного оружия повлекло за собой изменение организации и состава войск, что сказалось на положении дворян. Страны, на территории которых развертывались военные действия, терпели крайние бедствия, но для государств-союзников война в какой-то мере являлась толчком для развития промышленности (металлургии, текстильной и так далее), что ясно видно на примере Франции. Конечно, не вся экономика государств Европы была подчинена интересам войны, но потребность в железе, например, сыграла заметную роль в развитии Швеции, земли которой были богаты железными рудами. К концу столетия она стала настолько мощным государством, что в борьбе за обладание Балтийским морем подчинила своему влиянию даже Австрию.

Новые масштабы жизни крупных государств, особенно Франции, приводят к тому, что изменяется облик городов и происходит перегруппировка сил внутри сословий. Городские власти пытаются регулировать строительство и планировку новых улиц. В архитектурные планы дворцов и садов во второй половине века проникают элементы рационализма, подчинявшие живую природу законам геометрии.

Централизованное монархическое феодальное государство нуждалось в бюрократическом аппарате, гибком, послушном и исполнительном, способном проводить нужную в данной ситуации внутреннюю и внешнюю политику. Эти государственные потребности увеличивают прослойку служащих — «людей мантии», их общественный вес заметно возрастает. Они пополняются из среды буржуазии, но наиболее выгодные места занимает дворянство.

К насущным государственным задачам XVII века относятся вопросы финансов. В их решении также сказалась глубина проблем того времени. Достаточно вспомнить, что именно в XVII веке была разработана система внутренних государственных займов, успешно применяемая во всем мире и в настоящее время.

В XVII веке развиваются европейская культура и искусство. Каждая страна, захваченная бурным и ярким потоком Возрождения, внесла в них свой вклад. В XVII веке сталкиваются как бы два противоположных движения: с одной стороны, продолжается создание общеевропейской культуры, а с другой — еще ярче и определеннее проявляются национальные особенности в творчестве мастеров каждой страны. В искусстве происходят сложные процессы перемещения ведущих ролей тех или иных его видов. Эпоха Возрождения во всех областях достигла вершин, но особо выделялась живопись. Имена гениальных художников, особенно итальянцев, остались в веках. Теперь же, в XVII веке, все большую и большую роль начинает играть литература. Она больше, чем живопись, способна была удовлетворить запросы времени. Ведь информационные возможности литературы значительно шире, они передают не только однажды зафиксированные сведения, но и развивающиеся во времени. Именно эта временная протяженность информации была интересна и драгоценна для человека XVII века, овладевшего способностью познавать явления более разнообразно, чем его предшественники. Развитие литературы было также связано с процессом становления наций, с формированием стилистики языка, и, наконец, не последнюю роль сыграло развитие книгопечатания.

Наряду с литературой — романом и поэзией, интенсивно развиваются драматургия и театр. Они занимают ведущее место в Испании и Франции. Творчество прославленных испанских драматургов — Лопе де Вега, Кальдерона, Тирсо де Молина, глубоко национальное по тематике, основным проблемам и конфликтам, в то же время достигает значительных вершин обобщения в обрисовке характеров и чувств героев. Идеи национального объединения родины, героическая роль народа в жизни и борьбе за свободу и независимость страны были источником вдохновения испанских авторов. Образность отточенного и меткого языка, так сказать, «созревшего» в эту эпоху, напряженная динамика событий в пьесах, в том числе и комедиях, придала им несравненный чарующий блеск. Все это восхищало не только испанцев того времени, но привлекает и наших современников — людей XX века. Испанские пьесы на протяжении десятков лет возобновляются в театрах многих европейских стран.

Черты национального своеобразия отличают и французскую драматургию XVII века. Однако становление нации и развитие культуры во Франции шло настолько интенсивно и плодотворно, что творчество трех великих французских гениев — Корнеля, Расина и Мольера — создало ту классику, которая пленила по сути всю Европу и оставалась для нее образцом долгое время. Во французском театре и романах вырабатывался четкий, простой и чистый литературный язык, ставший достоянием многих. Эти качества французский язык сохраняет и сейчас. Вот почему нам легко читать «Максимы» Ларошфуко, «Письма провинциала» Паскаля, «Принцессу Клевскую» Лафайет, мемуары или богатое эпистолярное наследие XVII века, непревзойденным образцом которого является переписка маркизы де Севинье. Однако и живопись XVII века имеет крупнейшие достижения. Это, прежде всего, творения величайших гениев европейского искусства — Веласкеса и Рембрандта. Индивидуальность — открытие эпохи Возрождения, в их творчестве получает новое, более значительное содержание. Не случайно ведущим жанром живописи XVII века был портрет, только в нем можно было ярче всего выявить неповторимость человека. Но теперь художников интересуют не внешние черты облика, а внутренняя жизнь изображаемых людей, их характеры, отношение к миру, глубокая психологическая характеристика, которую в силу некоторой ограниченности мировосприятия не могла дать живопись XV — XVI веков. Такой портрет помогает нам, людям XX века, полнее понимать XVII столетие. Наряду с психологическим существовал и парадный портрет. Здесь задача художника сводилась к утверждению и обожествлению неограниченной королевской власти. Это достигалось крупными размерами изображения, аксессуарами, нарочито торжественными позами и пышным, дорогим, а чаще всего, драгоценным костюмом. Искусство парадного портрета царствовало во Франции — классической стране абсолютной монархии. Королевский портрет стал эталоном для аристократии. Его влияние было ощутимо и в XVIII веке.

В развитии искусства каждой европейской страны сказались особенности ее социально-экономического уклада, своеобразие национального лица. Так Голландия, освободившись от ненавистного гнета испанских владык и став первой в Европе республикой, стремится увековечить себя, свой быт, повседневную жизнь, дом, любимые занятия, предметы обстановки в живописи. Впервые в мировом искусстве голландские художники создают блестящую по мастерству, проникнутую тонкими нюансами различных настроений обширнейшую область бытового жанра. В изображениях интерьеров, где всегда присутствует человек, небольших бытовых сценках утверждается благополучие тех, кто еще сравнительно недавно боролся против испанцев и жертвовал своей жизнью. В первой половине XVII века в Голландской буржуазной республике еще сохраняются демократические тенденции, сыгравшие такую большую роль в период ее борьбы за независимость.

Однако историческая обстановка в Европе была такова, что несмотря на победу буржуазных отношений в Англии после революции 1648 года, главенствующую роль в развитии культуры и искусства, особенно материальной культуры и костюма, занимает все-таки абсолютистская Франция. Ей подражают все «большие» и «малые» дворы европейских государств, под ее влиянием изменяется и костюм горожан. Кроме того, интереснейшие процессы происходят в развитии народного костюма стран, пострадавших от Тридцатилетней войны.

КОСТЮМ ФРАНЦИИ XVII ВЕКА



Никола де Лармеффин. Портрет Дианы де Рошешуар, маркизы де Монтеспань



Неизвестный художник.
Портрет всадника в голубом.
1670-е годы. Фрагмент. ГМИИ им. А.Пушкина

После продолжительной гражданской войны, разразившейся в XVI веке, победа абсолютизма приносит Франции относительно стабильный внутренний мир. Он наступает тогда, когда бедствия народа — разорение, голод, нужда — достигают предела. Торговля, промышленность приходят в упадок, а те области страны, которых меньше всего коснулась война, теряют экономические связи с крупными центрами, и значение их в жизни Франции заметно ослабевает. Однако объединение государства, укрепление власти короля дают возможность влиять на экономику страны, и политика «меркантилизма», проводимая Генрихом IV, создает предпосылки для возрождения промышленности и торговли. Применяются все средства к тому, чтобы увеличить количество золота в стране не только путем торговли, но и путем прямых запретов, ограничивающих право тратить деньги по своему усмотрению. Создателям этих постановлений нельзя отказать в знании психологии людей своего времени. Известны неоднократно издававшиеся ордонансы (указы), в которых подчеркивалось, что запрещение носить дорогие костюмы и украшения не распространяется лишь на публичных женщин и воров. Но попытки заклеймить дорогие, главным образом, привозные товары как предметы обихода людей преступного мира, отбросов общества, не имели, как правило, длительного успеха. Первыми их нарушали дворяне, особенно придворные, и ордонансы возобновлялись. Более действенными мерами, влиявшими на улучшение денежного баланса страны, были льготы, предоставлямые владельцам мануфактур и торговцам. Прежде всего начинает оживать текстильное производство, на протяжении XVII столетия выходящее в Европе на одно из первых мест.

Развитие этой области промышленности оказало влияние на костюм, эволюция которого во Франции была стремительной и полной неожиданных стилистических контрастов. Почему возникали эти контрасты, какие причины их формировали, какие идеалы внешнего облика возникали при смене поколений у людей XVII века — вот вопросы, на которые мы постараемся ответить в этой главе.

В первом десятилетии XVII века, когда проблемы восстановления порядка и экономики Франции далеко еще не полностью были решены, французский костюм сохраняет тяжелые, несколько видоизмененные каркасные формы, сложившиеся в XVI веке под влиянием Испании. Шерстяные ткани темных цветов были основой одежды не только простых горожан, но и дворян. Ордонансы против роскоши некоторое время поддерживали этот строгий и, казалось бы, прочно установившийся стиль костюма. Но после убийства Генриха IV французская аристократия (и католики, и гугеноты) почувствовала себя независимой, и второе десятилетие было наполнено усобицей между дворянами и правительством. Эта внутренняя борьба снова нанесла урон Франции, хотя на стороне правительства стояло большинство третьего сословия. В такой тревожной обстановке, пагубно влиявшей на экономику, костюм остается почти без изменений, но в середине второго десятилетия он становится более мягким, в нем почти полностью исчезают жесткие прокладки и жесткие фрезы.

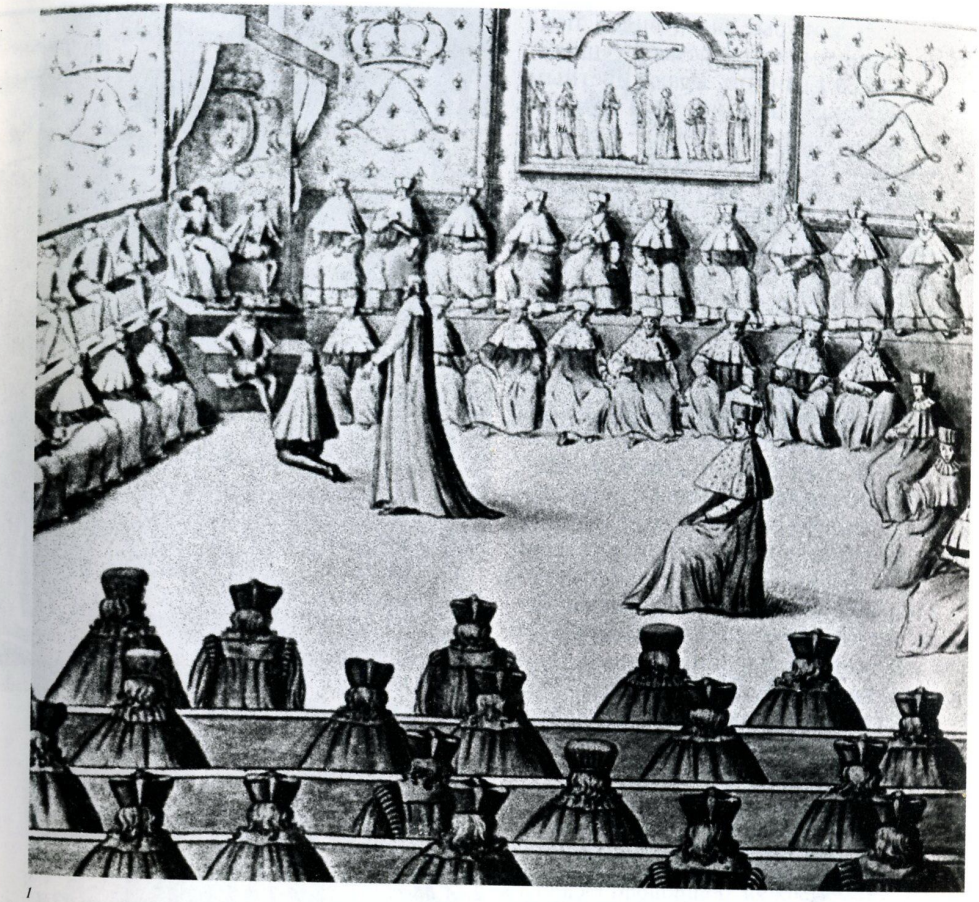
Мужской костюм. До 1620-х годов, как и в XVI веке, он состоял из «пурпуэна»* и разнообразных по форме «о-де-шосс»*, которые делали без жесткого откидного гульфика, заменяя застежкой спереди. Право носить шелковые вязаные чулки по-прежнему сохранялось за дворянством. Туфли на каблуках (сначала открытые по бокам, а потом закрытые и часто с пряжками), узкие сапоги выше колен (тоже с каблуками), появившиеся в начале XVII века, были основной мужской обувью. В плохую ненастную погоду сверх нее надевали «галош» — кожаную обувь без задника на деревянной подошве. Появление каблуков в мужской обуви объяснялось тем, что тяжелые рыцарские доспехи по мере развития огнестрельного оружия заменялись легкими, не закрывавшими ногу до кончиков пальцев, нога же в стремени должна была иметь прочный упор.

Изменился и покрой пурпуэна: лиф теперь состоял из четырех частей, длина спинки достигала талии, к переду он постепенно удлинялся и заканчивался мысом. К низу лифа пришивали баску, состоящую из 8-ми или 12-ти отдельных частей в форме трапеций, но разной величины. Эти части пурпуэна назывались «тассетт». Во втором десятилетии их начинают прикреплять шелковыми лентами с длинными металлическими наконечниками — «эгийетт» (ил.4, 11). Ленты завязывали пышными бантами — это был один из основных видов отделки, с которым впервые мы встретились в испанском костюме конца XVI века. Рукава по пройме обшивали жесткими эполетами**, отделанными галуном и небольшими продольными разреза-

* См.: *Мерцалова М.Н.* Костюм разных времен и народов. Т.1. Раздел «Словарь терминов». М., 1993. Далее ссылки даются в сокращении: См. т.1. Все примечания к тексту сделаны автором.

* См. т.1.

** Эполет (épaulette) в XVII веке — валик (со временем содержание этого термина изменилось).



1

1. *Неизвестный художник.*
Людовик XIII в парламенте в 1610 году вступает в свои права.
1610. Рисунок

После убийства католиком-фанатиком французского короля Генриха IV, на престол вступил его девятилетний сын Людовик XIII. До совершеннолетия регентшей стала его мать, Мария Медичи. На рисунке запечатлен исторический момент утверждения наследственных прав юным монархом в присутствии высших должностных лиц государства и королевы-матери. Людовик прочитал созданную по этому случаю молитву, в которой говорилось о высшем происхождении его власти и давалось обещание заботиться о Франции и благе подданных. Члены парламента изображены в широких мантиях с горностаевыми пелеринами и высоких четырехугольных шапочках, надеваемых в особо торжественных случаях.

ми, сквозь которые была видна подкладка. Такими же разрезами («шикетад»), обшитыми по краю цветным шелком, покрывали иногда и всю поверхность пурпуэна; тогда цветная подкладка под ними создавала тональное разнообразие или контрастные сочетания, вносившие элемент живописности в костюм. Жесткие фрезы* (ил.2, 58) сохранились лишь в профессиональной одежде (судьи, адвокаты, купцы, члены магистрата), общее смягчение форм костюма сказывается и в том, что фрезы делают мягкими, они ложатся вокруг шеи красивыми складками. Украшают пурпуэны начала XVII века отложными воротниками (они поддерживались специальным каркасом) и манжетами из тонкого полотна, обшитыми кружевами (ил.3, 4, 5, 6).

Под пурпуэном сверх рубашки носили небольшую куртку «шемизетт» без жесткой прокладки, но на теплой подкладке из шерстяного ратина. Свободные, заложенные по талии неглубокими складками, о-де-шосс (самая распространенная форма) книзу несколько сужались, закрывали колени и собирались на манжеты, которые сбоку имели застежку на пуговицы.

Кроме черных, серых и коричневых одежду делали из тканей красных, темно-зеленых и цвета опавших осенних листьев.

Верхняя мужская одежда была довольно разнообразна. Ее основные формы перешли из XVI века, хотя в деталях, разумеется, изменились. «Онгрелин»** имел короткий лиф и длинную баску из четырех расширяющихся книзу частей. Это была зимняя одежда на меху, с меховой опушкой и с застежкой на петлицы. Двусторонние



2

2. *А.Босс.*
Парижское купечество перед Людовиком XIII.
1628. Гравюра

Художник изобразил традиционную для французского придворного этикета сцену приветствия короля представителями различных сословий - в данном случае, купечеством, вернее, его состоятельнейшей верхушкой. Их парадная широкая одежда, принятая в таких случаях, украшена строгими скромными воротниками или старомодной фрезой, а коленопреклоненные позы контрастируют с уверенными манерами окружающих короля придворных, одетых по последней моде, что как нельзя лучше иллюстрирует общественную иерархию французского общества.

* См. т.1.
** Там же.

3. *М.Мериан.*
Дворянин в костюме начала царствования Людовика XIII.
Начало XVII века. Гравюра

Роскошь костюма этого дворянина художник подчеркнул не только великолепием отделки, но и щегольским плюмажем на шляпе и асимметрией обуви: одна нога обута в башмак со шпорой, другая — в мягкий сапог с пышным бантом. Возможно, эта экстравагантность связана с характером изображенного, а также с тем, что данный великолепный туалет предназначался для великосветского карнавала.

3





4

4. *М.Мериан.*
Дворянин и богатый буржуа.
1615. Гравюра

Костюмы изображенных дают представление не только о том, как одевались дворяне и богатые буржуа Франции в начале XVII века, но и позволяют заметить на первый взгляд незначительную, и тем не менее, очевидную сословную разницу в их одеждах. И дело здесь не в шпаге, свидетельствующей о привилегированном положении стоящего справа мужчины, а в общих пропорциях их костюмов. Оба одеты в «каркасные» пурпуэны с простыми воротниками на стойке («голилья», заимствованная у испанцев) и пышные короткие о-де-шосс, сшитые еще по моде конца XVI столетия. В качестве верхней одежды у того и другого выбрано манто. Дополнением служат почти одинаковые шляпы, пышные подвязки, поддерживающие чулки, и туфли с розетками. Однако форма о-де-шосс, коротких у дворянина и длинных у буржуа, делает фигуру первого стройной и изящной, а второго — приземистой, диспропорциональной, что позволяет сделать предположение о невзыскательности вкуса их владельца, стремящегося, тем не менее, быть похожим на своего соседа.

петлицы и само название свидетельствуют о том, что за основу французы взяли верхнюю национальную одежду венгров, появившихся в центральной Европе в тяжелые времена турецкого ига.

Любимой верхней одеждой модников первой половины XVII века было «манто» — плащ в форме полного круга, разрезанный спереди по радиусу, с круглой горловиной и прямоугольным отложным воротником с двумя завязками из шнура. Ширина манто позволяла драпироваться в него различным образом, что все больше и больше входило в моду (ил.10).

Распространенными одеждами среди дворян-военных были «казак» и «кабан». Казак — очень интересная одежда по своей конструкции. Это был род плаща, состоявший из 4-х частей — прямого переда с застежкой посередине, спинки и рукавов, соединенных друг с другом не наглухо, а многочисленными пуговицами или пряжками. Казак имел до ста пятидесяти пуговиц. Комбинируя застежки, создавали то одежду с рукавами, то круглый плащ, то плащ с прорезями для рук (ил.12, 21). Короткий казак был верхней одеждой мушкетеров. Голубой цвет с серебряными крестами и галунами отличал королевских, красный с белыми крестами и такой же обшивкой по краям — мушкетеров Ришелье.

Кабан — одежда прямого покроя с широкими длинными рукавами. Так как это была основная одежда кавалерии и «людей шпаги», то для удобства езды верхом на лошади на спинке делался разрез. Рукава вшивались в пройму не полностью, и их можно было делать откидными.

Существовал еще ряд верхних мужских одежд: «роше»* — свободная кур-



5

6



* См. т.1.

5. *К. де Пасс.*
Кавалер и дама.
1620-е годы. Гравюра

6. *М. Ласн.*
Влюбленные.
1620-е годы. Гравюра

7. *М.Мериан.*
Весна. Лист из серии «Времена года».
Начало XVII века. Гравюра

Характерной особенностью пейзажей XVI — XVII веков было то, что Земля воспринималась художниками как часть Вселенной в почти беспредельном пространстве, за которым продолжается бесконечность мироздания, а человек так мал и незначителен, что даже то, что им создано, словно теряется и становится жалким и ничтожным по сравнению с величественной природой.

В серии же «Времена года» художник несколько отходит от подобного ви́дения мира и старается показать привлекательность и значительность частной жизни — в данном случае жизни богатых людей, для которых дворцы, парки и фонтаны составляют естественный фон существования, полного развлечений. Богатство и роскошь костюмов дворян, изображенных на первом плане, делают дворцовую архитектуру и парк, разбитый по всем правилам ландшафтного искусства, реальным, написанным с натуры, заставляя тем самым зрителя более внимательно рассматривать эту гравюру и невольно любоваться как красотой пейзажа, так и изяществом французских дворян, увлеченных легким, непринужденным флиртом.

7



точка без застежки с широкими рукавами три четверти и отложным квадратным воротником (молодые дворяне носили роше чаще всего накинув на плечи); в провинции по-прежнему была распространена верхняя одежда, сохранившая старинное название «упелянд»* и некоторые детали покроев XVI века, например, откидные рукава, присущие «шамарр»**. Верхней одеждой (преимущественно военной) был и «буфль»*** — колет из кожи с длинной, закрывающей бедра баской из нескольких частей (ил.50).

Предпосылки укрепления абсолютной монархии, существовавшие во Франции в 1620 — 30-е годы, дали возможность первому министру Людовика XIII кардиналу Ришелье уничтожить тяжелые последствия усобицы и приступить к выполнению созданной им программы. Ее цели он изложил перед Людовиком так: «Я обещаю Вашему Величеству употребить все свое искусство и всю власть, которой Вам угодно будет снабдить меня на то, чтобы разрушить партию гугенотов, сбить спесь с высшего дворянства, заставить всех Ваших подданных исполнять свои обязанности и тем поднять значение Франции среди других народов до той высоты, на которой она должна стоять»****.

Одни из первых ордонансов Ришелье были направлены против роскоши в костюмах. Запрещалось шить одежду из дорогих привозных тканей, украшать ее золотым позументом, вышивкой, кружевами. Это связывалось с необходимостью укрепления финансовой системы, так как ввоз предметов роскоши, совершенно бесполезных



8

8. *А.Босс.*
Мужской костюм.
1629. Гравюра

Костюм дворянина 1620-х годов уже не имел каркаса, который в XVI столетии превращал человека в куклу. Фигуре живого и подвижного мужчины мягкие формы костюма, состоящие из различных кусков ткани, придают легкость из-за постоянно меняющихся перепадов света и тени, сообщающих динамику почти всем частям одежды, гармонично сочетающимся с распущенными, небрежно завитыми волосами и широкополой шляпой с пышными страусовыми перьями. Об удобстве этого костюма говорит и молоток для крокета, на который опирается дворянин, позволяющий предположить, что в нем молодые люди того времени занимались и спортом.

* См. т.1.
** Там же.
*** Там же.
**** *Морлей Д.* Новое жизнеописание Оливера Кромвеля. Спб., 1900. С. 77.



9

9. *Ж.Калло.*
Кавалер. Лист из серии «Дворянство».
1625. Гравюра

Кавалер одет в традиционный костюм конца 1620-х годов — пурпуэн с баской (состоящей из нескольких тассетт) и разрезными рукавами, а также широкие, присборенные у колен о-де-шосс. Модным дополнением является шляпа с широкими полями и перьями. От XVI века в костюме осталась только фреза. Типичным завершением костюма 1620-х годов, который носили не только «штатские» дворяне, но и военные, служат мягкие сапоги с каблуками и раструбами. Молодцеватый вид придают кавалеру и усы с бородкой «а ля муш».



10

10. *Ж.Калло.*
Дворянин. Лист из серии «Дворянство».
1625. Гравюра

Модный костюм этого светского «льва» дополнен мягким манто, прекрасно драпирующим фигуру и богато декорированном мехом по низу, воротнику и полочкам.

для восстановления экономики, уменьшал денежные запасы страны.

Четкие и продуманные постановления первого министра были неожиданным толчком в развитии искусства французского костюма. Запрещения вызвали стремление к новизне, заставили работать фантазию, помогли сформировать новые эстетические основы внешнего облика человека того времени.

Молодой человек 20-х годов XVII века, родившийся после завершения страшной и длительной гражданской войны с гугенотами, иначе воспринимал мир. Он больше сознавал себя личностью, индивидуальностью, чем его предшественники. Его внимание сосредоточивалось не столько на военных подвигах, сколько на участии в интригах различных партий, которые он поддерживал и изворотливостью ума, и мастерским владением шпагой. Принадлежавший, главным образом, к средним слоям аристократии, он пополнял ряды нового рода «войска», созданного гениальным политиком Ришелье, для осуществления планов которого нужны были многочисленные дипломатические пособники — агенты, шпионы, замаскированные послы и так далее. Жизнь, полная интриг и опасностей, а также солидные награды, получаемые за выполнение рискованных поручений, становятся идеалом и мечтой определенных слоев молодежи. Конечно, реальность была тяжелее, суровее и проще, чем мечты о ней, но неудачи одних не охлаждали пыла других. Однако, чтобы выполнять сложные тайные поручения, нужно было обладать особенными качествами — умением нравиться, очаровывать, быть любезным, иметь светские манеры, получившие новую окраску к тому времени. Во всем этом значительное место принадлежало костюму. Раз-



11



12

11. *А.Босс.*
Костюм дворянина до ордонанса (эдикта) 1633 года.
1629 — 1631. Гравюра

В этом костюме обращают на себя внимание многочисленные бантики с эгийеттами, украшающие пурпуэн, верх о-де-шосс и даже кружевной отложной воротник (сменивший голилью и фрезу), который дворяне позволяли себе носить до ордонанса 1633 года.

12. *Ж. де Сен-Ини.*
Дворянин.
1629. Гравюра

Молодой человек, стоящий в изящной позе знакомого со светскими манерами кавалера, одет в распространенную среди военных верхнюю одежду «казак» с многочисленными пуговицами, скреплявшими основные швы и позволявшими создавать путем комбинации застежек ее различные варианты. Обращает на себя внимание его необычный головной убор — шляпа-треуголка, впервые появившаяся в мужском костюме в эти годы.



13

13. *Ж. де Сен-Ини.*
Костюм пажа эпохи Людовика XIII.
1629. Гравюра

В первой половине XVII века пурпуэн стал самой распространенной верхней мужской одеждой. Его носили даже пажи, когда исполняли свои служебные обязанности — «бег на посылках», хотя юноша, изображенный де Сен-Ини, одет при этом в о-де-шосс и ба-де-шосс XVI века.

Надо сказать, что внешний вид пажа всегда свидетельствовал о материальном положении его хозяина. Поэтому честолюбивые дворяне, особенно придворные, одевали своих пажей подчеркнуто богато. Однако зачастую благосостояние заключалось в изобилии мелких, но забавных деталей, игравших чисто развлекательную роль в костюме. К ним относились всевозможные бантики, разноцветные ленты и нашивки из узорчатой тесьмы и ряд других подобных «украшений». Отличительной особенностью костюма пажа была вообще его большая пестрота, как это видно на гравюре. Лежащие же на полу ракетка и мяч свидетельствуют еще об одном непременном качестве, которым, помимо подобного наряда, должен был обладать его владелец — молодости, связанной с подвижностью, умением «ловить» каждое желание хозяина, и вполне возможно, что короткие старомодные шосс оставлены в костюме пажа не случайно, а дабы ее подчеркнуть.

ве мог француз 20 — 30-х годов выполнять задания Ришелье в тяжелом каркасном костюме начала XVII века, разве мог он иметь гибкую пластику, изящные, но часто стремительные движения, к которым приходилось прибегать в общении с нужными людьми? Таким образом, ордонансы невольно стали «повивальной бабкой», помогшей появиться на свет новому внешнему облику француза.

Прежде всего, это был костюм молодого человека, и это был истинно французский костюм! Национальный характер, национальные особенности воплотились в нем с такой ясностью, в такой прекрасной законченной художественной форме, что всеми французскими историками костюма он считается вершиной творчества национального гения в данной области.

Зрелое мастерство, умение создать любой силуэт и объем путем изменения кроя, построения новых пропорций, контрастного сочетания отдельных элементов (по фактуре, цвету, разработке поверхностей), стилистическое единство всех слагаемых костюма (головных уборов, обуви, вплоть до носового платка) — все это проявляется в чарующем внешнем облике француза 20 — 30-х годов, увековеченном современниками — художниками Сен-Ини и особенно Авраамом Боссом, а спустя более чем двести лет — создателем «Трех мушкетеров» Александром Дюма (отцом).

Легкий свободный пурпуэн нового покроя имел сравнительно высокую талию и всего четыре, но довольно длинных тассетт с каждой стороны; широкие вверху рукава с несколькими продольными разрезами (ил.9, 11, 13) обшивались цветным шелком, а иногда (особенно до 1629 года)* узким се-

* Ордонанс 1629 года заслужил особую славу своей строгостью.



14

14. *Ж. де Латур.*
Игроки в карты.
Первая половина XVII века.
США, Музей искусств Кимбелла

Разношерстная компания, собравшаяся за карточным столом, одета весьма причудливо. Опустившийся, явно знавший лучшие времена, мужчина слева (очевидно, карточный шулер) и юный паж (его будущая жертва) отдали предпочтение распространенному пурпуэну (похожему на итальянский джуббоне) с оставшимся от XVI века способом соединения рукавов с лифом при помощи бантов (правда, костюм пажа не идет в сравнение с костюмом его партнера ни по богатству ткани и отделки, ни по нарядности). С претензией на роскошь одетая женщина, о роли которой в происходящем можно только догадываться, подчеркивает своим костюмом не столько желание следовать моде (так как он далек от парижских эталонов и напоминает платья конца предыдущего столетия или их провинциальные варианты), сколько свою соблазнительную привлекательность. Интересен костюм служанки — маленький корсаж со своеобразной формы лямками и юбка красного цвета образуют единое целое, белая рубашка украшена вышивкой такого же оттенка, еще раз красный цвет повторен в тончайших полосках ткани головного убора, повязанного в виде тюрбана. Приходится признать, что в этой живописной группе именно костюм служанки выделяется гармоничностью отделки и спокойным достоинством.

ребряным или золотым галуном. Сквозь эти разрезы можно было видеть рукава рубашки из тонкого белого полотна. Ленты с эгийеттами уже не держали тассетт — все части баски пришивались к лифу, а вдоль шва прометывали круглые дырочки, сквозь которые продергивались ленты, завязанные бантами. В 30-х годах их было настолько много, что образовывался как бы пояс на пурпуэне. Однако они не просто украшали — изящные небольшие банты подчеркивали конструктивную линию, делили фигуру так, что она казалась более высокой. Этой же цели служили и прямые о-де-шосс, довольно широкие, с застежкой на пуговицы по боковому шву. Подвязки с пышными розетками поддерживали чулки и закрывали нижний край о-де-шосс. Мягкие формы костюма, покрытые то там, то здесь продольными разрезами, трепетное свечение ослепительно белого белья сквозь них, сопоставление различных по цвету, а иногда и по фактуре тканей, порождали множество живописных эффектов при малейшем изменении положения тела или освещения. Любой изящный, полный почтительности и собственного достоинства поклон, любые движения получались непринужденными и свободными в таком костюме. Отсутствие динамики в каркасных формах сменяется подвижным построением свободно держащейся на плечах и поясе одежды. И становится ясно, что новое мироощущение, сложившееся у человека в эти годы, получило законченную эстетическую форму в его внешнем облике.

Значительное место в композиции костюма занимают съемные детали отделки — большие отложные белые крахмальные воротники и манжеты, обшитые кружевами. Воротники лежали на плечах и были скроены так,

15. А. ван Дейк.
Портрет Анри де Лоррена, герцога де Гиза.
1630. Вашингтон, Национальная галерея

Длительная борьба семейства лотарингских герцогов де Гизов за обладание французским троном, которую они вели в XVI столетии, обернулась неудачей, хотя честолюбивые аристократы, сумевшие посредством браков войти в родство с самыми знатными фамилиями государства (и даже королевской), представляли собой довольно внушительную силу. Их знаменем в страшный период религиозных войн стала защита «истинной» религии. Гизы заявляли, что «призваны от Бога сохранить Францию верной католичеству», и это привлекло к ним немало приверженцев. Генрих де Гиз стал одним из организаторов Варфоломеевской ночи,

15



главой католической лиги, стремившейся низложить короля Генриха III и передать французскую корону Гизам. Однако ему не удалось осуществить задуманное, так как вскоре он пал от руки наемного убийцы, действовавшего по приказу короля. С тех пор амбиции Гизов поубавились, и на портрете кисти знаменитого Антониса ван Дейка мы видим лишь знатного дворянина, сына Генриха де Гиза, в модном костюме (написанном художником, много лет работавшим при дворе короля Карла I, несколько «на английский манер») и с модной прической. Обращает на себя внимание замечательное колористическое решение костюма, построенное на сочетании красного, золотистого и белого, связанных между собой точными ритмическими переходами — изысканный красный (с золотом) цвет о-де-шосс повторяется в оттенках верхней одежды, перекинутой через руку, и одного из страусовых перьев шляпы; нежный золотистый тон пурпуэна перекликается с цветом кожи, из которой сделаны мягкие сапоги. Наконец, белый цвет великолепных кружев воротника и манжет, полотна рубашки, ба-де-ботт, страусовых перьев шляпы придает всему костюму и цветовую завершенность, и элегантность, подчеркнутую черным цветом шляпы. Необходимо отметить и такие небольшие, но крайне важные в этом костюме детали как бантики — в бело-красную полоску и серо-голубую. Они зрительно (но ненавязчиво) фиксируют композиционную ось, а тот, что украшает прядь «а ля Каденэ» в прическе, словно становится цветовым эпилогом в сложной колористической симфонии, сочиненной талантливым художником (и костюмером).

16. Ф. Эль.
Герцог де Гиз.
1631. Франция, Музей в Реймсе

Этот костюм герцога де Гиза также весьма элегантен — серебристо-голубые оттенки ткани костюма служат прекрасным фоном для белых кружев широкого отложного воротника. В 1630-е годы его кроят на стойке, отчего воротник слегка наклонно ложится на плечи, придавая им покатую линию. Возникающий едва уловимый оттенок



16

женственности (уже проявившийся в мужской моде тех лет и в других деталях) чувствуется также в красном цвете отворота кокетливых белых сапог с золотыми шпорами. На красном фоне весьма эффектно выглядят кружевные ба-де-ботт, и далее тема красного цвета деликатно продолжена в оттенке перевязи, поддерживающей шпагу, и трости, на которую опирается рукой в серой кожаной перчатке молодой аристократ.

Следует признать, что этот скромный, легкий, изящный костюм находится в странном противоречии с самой личностью изображенного, бледное, изможденное лицо которого свидетельствует о полной противоречий судьбе, а печальный взгляд обнаруживает какие-то тщательно скрываемые от непосвященных тайны.

что от шеи спускались под небольшим углом, образуя покатую линию плеч, привносившую в облик молодого человека едва заметный элемент женственности, словно отрицаемой затем нарочито подчеркнутым, доведенным до графической ясности рисунком стрижки бороды и усов (ил.9, 10). Этот холеный маленький кустик волос на подбородке («а ля Руаяль» — «по-королевски»* или «муш» — дословно, «муха», «мушка») и закрученные кверху усы сочетались с полудлинными не то женскими, не то детскими волосами... Эти особенности, а, кроме того, незначительное разнообразие в прическах, случайно введенное парикмахером маркиза де Каденэ (ил.15) и столь быстро распространившееся (прядь волос, оставшуюся не завитой, он ловко превратил в косичку и закончил изящным бантиком), как и мода носить жемчужные серьги, выявляли новые, пока еще скрытые тенденции к нарядности и женственности, которые затем получили дальнейшее развитие.

Пластичные ткани светлых и ярких тонов французского производства окрашивались местными красителями, для создания многочисленных оттенков к ним добавляли привозные восточные краски. Это колористическое разнообразие тканей сменило тусклые темные расцветки шерстяных материй, распространенных в первые два десятилетия XVII века. Вопреки запрещениям, во Францию всяческими путями проникали венецианские и испанские шелка, бархат, драгоценное венецианское кружево. Понадобилось еще почти пятьдесят лет, чтобы новый государственный деятель — министр Людовика XIV Кольбер — понял, насколько выгодно стране иметь соб-



17

17. *Ж. Калло.*
Клод Дерюэ,
художник герцога Лотарингского.
1632. Гравюра

Клод Дерюэ был другом детства знаменитого Калло, очевидно, поэтому художник, обычно столь критичный, изобразил его с такой симпатией и теплотой, подчеркнутой присутствием сына Дерюэ, очаровательного крошки, костюм которого так забавно повторяет одежду отца. Как актеры на авансцене, они стоят на фоне родного Нанси, города детства самого Калло, не забытого им к концу жизни (спустя три года после создания этой гравюры художник умер).

Клод Дерюэ одет в модный костюм, приличествующий его званию придворного художника герцога Лотарингского, однако в нем нет излишеств, напротив, простота и элегантность свидетельствуют о хорошем вкусе друга Калло. Костюм сына художника служит не только примером детской одежды тех лет, но и подтверждает общеизвестный факт, что долгое время практически не существовало разницы между взрослой и детской одеждой.

* Идея ее формы принадлежала лично Людовику XIII.

18. *Неизвестный художник.*
Подданные приветствуют юного короля Людовика XIV и королеву-мать.
Первая половина XVII века. Гравюра

В 1643 году, после смерти Людовика XIII, французским монархом становится его сын, пятилетний Людовик XIV, опекаемый матерью, королевой Анной Австрийской и всесильным кардиналом Ришелье. Три представителя французского народа — дворянин, католический священник и поэт (или художник) — изображены поздравляющими юного короля с вступлением на престол. Они символизируют три слагаемые его власти — армию, формируемую дворянами, религию, поддерживаемую и охраняемую духовенством, и искусство, воспевающее особу государя.

18



ственное производство кружев и приказал своим агентам вывезти из Венеции кружевниц. Эти тридцать мастериц через несколько лет обучили такое количество французских женщин, что кружева Нормандии и Бургундии конкурировали с иностранными. Но пока не созрела такая простая и практичная мысль, гонения на кружева и привозные ткани продолжались.

Тем не менее, кружева в мужском костюме занимали все большее место*. Французские щеголи уже не довольствовались отделкой ими воротника и манжет, так как изменение форм костюма повлекло за собой и изменение обуви. В 1630-х и начале 1640-х годов голенища сапог делали из мягкой кожи, а широкие раструбы отгибали до середины икр (ил.8). Это дало повод расширенный верх полотняных чулок «ба-де-ботт» — их надевали в сапоги сверх шелковых — тоже обшивать широким кружевом и разнообразно укладывать в воронке раструба. Надо сказать, шелковые чулки обычно носили цветные — голубые, красные и других цветов, а ба-де-ботт и кружева — белые, таким образом воротник, манжеты и ба-де-ботт начинали и заканчивали костюм, создавая определенную гармонию в размещении ахроматических пятен в костюме.

Что касается закрытых туфель на высоких каблуках, то форма их становится более изящной; они украшаются крупной пышной розеткой на подъеме или бантом, однако появляется и вышивка пайетками, мишурой, отдельными камнями-стекляшками.

Фетровые шляпы с большими, различным образом отогнутыми полями,

* Ордонансы, запрещавшие роскошь, после короткого периода безусловного выполнения соблюдались не очень строго, и дворянство снова начинало использовать в костюме дорогую отделку.

19. *В.Вайян.*
Людовик XIV.
Середина XVII века. Гравюра

Молодой «Король-Солнце» одет в брасьер, введенный в моду кругом его друзей-придворных. Эта довольно короткая курточка часто имела (как в данном случае) разрезные по вертикали рукава и застегивалась только на верхние пуговицы, показывая тонкое полотно широкой рубашки. Отложной воротник «раба» приобрел новую форму — его концы в виде больших прямоугольников низко спускались на грудь, скрепляясь завязками с кисточками. Левое плечо брасьера украшено пышным пучком лент — излюбленной отделкой времени молодости Людовика XIV.

19





20

20. *Ф. де Шампень.*
Тройной портрет кардинала Ришелье.
Первая половина XVII века.
ГМИИ им. А.Пушкина

Критическое отношение французского общества к Арману Жану дю Плесси — кардиналу Ришелье — как политическому деятелю, отличавшемуся строгостью и требовательностью в проведении своих реформ ради славы Франции, воплотилось в этом символическом тройном изображении одного из крупнейших государственных мужей Европы XVII века.

Известный своими интригами, коварством, умением непринужденно носить свои многочисленные лицедейские «маски», Ришелье предстает перед нами не только многоликим, но и в величественном традиционном кардинальском облачении, не позволяющем забыть об его высоком сане.

обильно украшенными страусовыми перьями, носили и штатские, и военные (ил.8, 9, 13). Шляпа была не только головным убором. Она служила также своеобразным «инструментом», с помощью которого мужчина, особенно придворный, выражал тончайшие оттенки своего отношения к тем или другим особам. Каким образом человек снимал шляпу, как держал ее в руке, каким жестом сопровождал поклон, насколько низко она опускалась — все принималось во внимание окружающими. Умение «владеть» шляпой свидетельствовало о степени воспитанности светского мужчины.

В выработке манеры поведения, пластики того времени большую роль играли танцы — любимое развлечение двора. Танцы были не только бальные, но устраивались и целые балетные постановки — в них принимали участие придворные и члены королевской семьи. Конечно, балет того времени не был похож на современный, так же как походка современного человека далека от манеры ходить в сапогах с низкими раструбами — кавалеры 30 — 40-х годов XVII века широко расставляли и выкидывали на ходу ноги.

Новыми источниками моды, кроме вкуса и фантазии популярных лиц (главным образом, придворных), были и общественные события, даже международная политика Франции — приезд восточных послов, активизация общения с отдельными странами*, но самым значительным явлением, повлиявшим на формирование мужского костюма стали гастроли итальянского театра Commedia dell'arte в начале 30-х годов. Его спектакли неоднократно

21. *Неизвестный художник. Встреча короля Людовика XIV и шведской королевы Кристины 6 сентября 1656 года.*
1656. Гравюра

Изображая историческую встречу 18-летнего Людовика XIV со шведской королевой Кристиной, художник со всеми подробностями передает не только официальный церемониал, но и костюмы присутствующих. Склонившийся в почтительном поклоне французский король (как и его брат Филипп Орлеанский, идущий вслед за ним) одет в брасьер, широкие шосс, рубашку с манжетами в виде оборок и башмаки с бантами. В левой руке он держит шляпу с пышными перьями. Весь костюм покрыт рядами петель из узких лент. Волосы тщательно завиты и уложены мягкими локонами. На королеве-матери — «большой траур», который она носила практически всегда, королева же Кристина, славившаяся не только любовью к новизне, но и экстравагантностью, предстала перед французами в шокирующем по тем временам наряде — мужского покроя длинном пурпуэне, с завитыми на мужской манер волосами (а может быть, даже в парике!), со шляпой в левой руке, подобной той, что у Людовика XIV. Это один из первых известных в истории костюма примеров, когда женщина (особенно такого ранга) официально появлялась в свете практически мужском одеянии. Как известно, эта тенденция, встречая в течение последующих столетий упорное сопротивление, в XX веке увенчалась полной победой (возможно, пирровой).

Остается добавить, что сопровождающие Кристину кардинал и высокопоставленный придворный (?) одеты в соответствии с саном (первый) и должностью (второй). Кстати, у придворного из-под брасьера спускается юбочка-рейнград. Охрана же французского короля — мушкетеры — выглядят великолепно в своих традиционных, но от этого не менее красивых и нарядных пелеринах «казак».

* В период оживления отношений с Испанией вся одежда имеет оттенок «a la espagnole», с Московией — появляется шляпа «en forme de turban moscovite».



21

22



22. *Неизвестный художник. Людовик XIV принимает приветственный адрес из рук парижских адвокатов.*
1660. Гравюра

Костюм «людей мантии» традиционен, зато сам король, достигший совершеннолетия (а стало быть, и полной власти), и его придворные одеты со всей возможной нарядностью и пышностью стиля барокко, которые только могли себе позволить первые персоны государства — в брасьеры с воротниками «раба», рейнград с огромными пучками лент, каноны в виде оборок, рубашки с широкими рукавами и рюшами, туфли с бантами и, наконец, большие парики с крупно завитыми локонами (король еще и в роскошной шляпе). Вся эта откровенная, бросающаяся в глаза чрезмерность (по сути недорогой отделки) говорила не только о невозможности (пока!) одеваться более дорого, но и о все растущей уверенности в своих силах и вкусе, которому теперь следовало все французское общество.

привозились в Париж, но в этот раз французы обратили особое внимание на костюм Панталоне, его прямые свободные, доходящие до середины икр штаны. Оказалось, что именно такие и нужны были модникам. И вот, прямые шосс (получившие название панталон) делают в 30-х годах чуть выше середины голени, а низ украшают петлями из лент в один или два ряда (ил.18, 51, 67).

Костюм, сложившийся во время царствования Людовика XIII, сохраняя общую стилистическую форму, изменяется значительно быстрее, чем в XVI и начале XVII века. Это заметно уже в середине 40-х годов и особенно в период Фронды (1648—1653), когда новый первый министр — кардинал Мазарини, с тайной неприязнью смотревший на надменного и скрытного подростка — будущего короля Франции, не только снова и снова издает ордонансы против роскоши, но затрагивает даже особу короля. Несовершеннолетнему властителю Франции и всем членам королевского дома было запрещено отделывать одежду золотым и серебряным позументом. Поэтому увеличение отделки из лент в мужском костюме оказалось стилистической находкой, повлиявшей на развитие костюма следующего периода.

В 1640-х и начале 1650-х годов еще сохраняется ясность конструкции костюма, но изменяется покрой пурпуэна — его делают более коротким, неширокая баска сохраняется лишь на спинке, а цельнокроеные полочки немного расширяют и застегивают на несколько верхних пуговиц. Их расходящиеся спереди края образуют треугольник, в котором видна белая ткань рубашки. Воротники к ней делают только отложные, небольшие (так называемые, «раба»), соединяют у горла петлями, кисточками или бантом из лент (ил.19, 20). Рукава пурпуэна становятся более узкими, иногда с продольными боковыми разрезами, белые мягкие манжеты опускаются на часть кисти руки. Узкие панталоны внизу отделывают несколькими рядами петель из лент, по бокам дополнительно располагают еще два или три ряда (шириной 15—18 см) таких же петель. Застежку-«брагетт»* закрывают небольшим куском ткани в форме трапеции, на который нашивают несколько рядов лент. Мягкие шляпы с большими полями заменяют жесткими, с прямыми полями и тульей, подобной усеченному конусу. Украшением служат ленты и страусовые перья (ил.22, 26). Цвет лент в костюме и особенно на шляпе имел символическое значение. В период Фронды все сторонники юного короля должны были носить ленты цвета соломы, если их не было, дворянин считался его противником со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Значительно меньший по объему костюм этого периода превращал мужчину почти в подростка, мягкость же его и постоянная игра светотени в лентах увеличивали элемент живописности. Белье (рубашка) становится важной частью ансамбля. И хотя по сведениям, помещенным в изданной в 1644 году книге «Les lois de la galanterie francaise» («Законы французской вежливости»), французы не слишком следили за чистотой своего тела (единственный гигиенический совет — «мыть руки каждый день, а лицо почти также часто» — говорит о многом), все же мода демонстрировать белизну тонкого полотна рубашки, вероятно, изменила старые обычаи.

Однако мужской костюм второй половины 40-х и начала 50-х годов все еще находился в пределах установив-

* См. т.1.



23

23. *Ш.Лебрен.*
Встреча на острове фазанов. Из серии «История короля».
1660. Гобелен. Версаль, музей

Гобелен был создан по приказу Кольбера, который хотел, чтобы в памяти Людовика XIV и его потомков сохранилась история знакомства короля с будущей женой — дочерью Филиппа IV, испанской принцессой Марией Терезией.

В свое время Людовик XIV поставил Мазарини условие о том, что женится на ней лишь в том случае, если принцесса ему понравится. Это было одной из причин организации встречи двух посольств (французского и испанского) на острове, расположенном недалеко от Франции. Людовик, несколько озадаченный тем, что не может внимательно рассмотреть Марию Терезию — пристально разглядывать особу женского пола, а тем более молодую девушку, считалось в те времена неприличным и невозможным для аристократа, а тем более наследника французского престола — скрылся при ее приближении и дальше действовал (до его официального представления Филиппу IV и инфанте) инкогнито, удовлетворив свое любопытство и прийдя к выводу, что несмотря на ее странный, с его точки зрения, и громоздкий костюм, «она обладает большой красотой, и он находит, что ему будет легко любить ее». Однако в Париже, когда Мария Терезия уже была французской королевой, среди кокетливых, говорливых, часто весьма остроумных придворных дам, она казалась провинциальной и мало общалась с придворной знатью. Мария Терезия не была счастлива в браке. Ее преданность супругу встречала с его стороны лишь церемонную вежливость, сердечной же привязанностью Людовика пользовались многочисленные фаворитки.

шегося типа. В последующее же десятилетие элементы живописности, нараставшие постепенно, становятся преобладающими. Новые композиционные принципы костюма были тесно связаны с развитием архитектуры, а точнее, со сложившимся в XVII веке стилем барокко, достигшим своей кульминации именно в это время. Конструкция становится скелетом, который тщательным образом маскируют, прячут под обилием декоративных масс, превращенных в беспрерывную игру светотени, будь то камень фасада или наряд французского придворного.

Королевский двор в это время становится все более притягательным для дворян. Устойчивость абсолютизма изменила положение знатных вельмож, лишившихся во многом былой самостоятельности, и после ликвидации Фронды большинству стало понятно, что отныне благополучие и богатство зависит от того, какое место займут они в Лувре.

Страсть Людовика XIV к развлечениям, свойственным юности, всячески поддерживалась Мазарини различными тонкими способами. Ко двору привлекаются юные, почти ровесники королю, родовитые дворяне; хитрый и коварный кардинал не останавливается даже перед использованием красоты и привлекательности своих двух племянниц (и особенно Марии Манчини) в достижении основной цели — заглушить честолюбивые мысли, желание властвовать у молодого монарха. Бесконечные празднества, охоты и, особенно, балы и балеты занимают все время Людовика XIV. Во всем этом потоке беспрерывных развлечений костюм играет большую роль, и создается он при дворе.

Использование мягких и сравнительно тонких тканей в предыдущий период открывает широкие пластичес-

24. *Неизвестный художник.*
Дворянин.
1649. Гравюра

Костюм дворянина конца 1640-х годов является полной противоположностью тому, что носили французские мужчины в 1630-х. Он, в соответствии с забавами молодого двора, приобретает черты детскости — прежний строгий пурпуэн превращается в широкую курточку с короткими рукавами, сначала длинную (как на этой гравюре), а затем совсем короткую. Широкие шосс едва достигают колен, весь костюм и даже обувь украшаются рядами петель из лент и бантиками.

24





25

25. *П.Миньяр.*
Портрет герцогини де Лавальер в виде Флоры.
1660-е годы. ГМИИ им. А.Пушкина

Первой общепризнанной фавориткой Людовика XIV после его вступления в брак стала юная Луиза де Лавальер, судя по воспоминаниям современников, искренне его любившая. Однако благосклонность короля длилась не слишком долго, и несчастная женщина (имевшая от него двоих детей) окончила дни в монастыре, оплакивая свои грехи и свою участь. На прекрасном портрете кисти Миньяра она еще молода, хороша и любима. Видимо, поэтому он изобразил ее в облике Флоры — богини весны и цветов, что было вполне в духе времени, склонного к аллегориям.

кие возможности для создателей мужского костюма второй половины 1650-х — начала 1660-х годов. Прежде всего изменяется покрой всех частей одежды. В это время мужчины начинают носить две рубашки — нижнюю (узкую), на которую надевают одну или две «камизоль»* (тип небольшой жилетки) из шерстяной ткани, и верхнюю (свободную) с широкими длинными рукавами, собранными внизу и законченными пышными манжетами с кружевами. Застежку рубашки располагали посередине переда и обшивали рюшем. Такая отделка называлась «жабо» (дословно, «зоб»). Рукава рубашки перехватывали ниже локтя «браслетами» из лент или обшивали эти ленты кружевами с одной или двух сторон, а иногда и петлями из лент (следует отметить, что костюм 50 — 60-х годов отделывают только узкими лентами). Вместо пурпуэна сверх рубашки носят небольшую короткую курточку — «брасьер», до этого времени бытовавшую как детская одежда или как ночная одежда с рукавами до локтя (ил.26, 27). Иногда рукава брасьера состояли из отдельных лент, скрепленных только внизу. Чтобы не мялись полочки, в них вставляли куски картона. Шосс делали широкими, внизу над коленями их присборивали, сверху надевали широкие как юбка (а иногда и в виде юбки), более короткие «рэйнград», которые делали из более плотной ткани, а королю и членам его семьи в ряде случаев (для торжественных приемов) даже из парчи (ил.22, 27). Сверх пояса и по низу рэйнград украшали петлями из лент, получившими название «ля пти уа» (дословно, «маленькая гусыня»).

В это же время появляются и «каноны» — широкие оборки из белого



26

26. *Неизвестный художник.*
Костюм дворянина.
1660-е годы. Гравюра

1660-е годы — период расцвета костюма стиля барокко. Он получил свою законченность и окончательно сложился в некий модный эталон, демонстрируемый перед зрителем молодым аристократом.

* См. т.1.



27

28



27. *И.ван дер Мелен.*
Проезд Людовика XIV в сопровождении гвардии через Новый мост.
Конец 1650-х годов. Фрагмент. Гравюра

Перед каретой короля изображен знатный дворянин с прошением в руке (видимо, не добившись аудиенции во дворце, он решил, как это часто бывало, обратить на себя внимание Людовика XIV во время выезда). На нем надет модный костюм в стиле барокко и юбочка-рейнград с оборками.

28. *С.Леклерк.*
Человек в трауре.
1665. Гравюра

Длинный плащ, шляпа с высокой тульей, повязанная черной лентой, и белый воротник составляют траурный костюм француза в XVII веке. Украшения в нем отсутствуют.

тонкого батиста с вышивкой или кружев, пышно ниспадавших вниз и закрывавших половину голени. Они пришивались к верху чулок или к низу шосс, но могли быть и самостоятельной деталью типа подвязки (ил.22). Светской обувью оставались закрытые туфли, изящные по форме, хорошо облегавшие ногу. Пышных розеток уже не носили, в моду вошли длинные жесткие, заложенные в складки и сжатые в центре маленькой едва заметной пряжкой своеобразные банты, придававшие этим туфлям на высоких каблуках особую изысканность (ил.22, 24). Каблуки делали цветными, красные имели право носить только дворяне. Сапоги остаются, но в основном как обувь для охоты, теряя прежнее своеобразное изящество. Развитие огнестрельного оружия изменило организацию армии, военную стратегию и тактику. Возникла необходимость быстрой переброски войск, что повысило значение пехоты. Это, в свою очередь, заставило изменить материал и форму военных сапог, которые стали делать из грубой кожи, на толстой подошве.

В детстве и юности Людовик XIV имел прекрасные волосы, его прическе подражали все модники. После их потери (вследствие какой-то болезни) он заказал себе парик, к которому в 1620 — 40-х годах прибегали лишь незадачливые мужчины. И парики сохранились как обязательная принадлежность костюма еще 150 лет! Их появление в XVII веке как будто связано со случайностью, но в действительности это было закономерно. Пышные, сплошь завитые, громоздкие парики вошли в единую систему стиля и стали неотъемлемой частью композиции костюма того времени. В связи с увеличением их объема изменялась не только форма шляп — они станови-

29. *А.Ланье.*
Кавалер и дама.
1671. Гравюра

Костюм кавалера состоит из довольно эклектичного сочетания жюстокора с рейнграв, дополненных в качестве украшения пучками лент и оборками. Туалет дамы с красиво задрапированной сзади юбкой пропорционален, изящен по силуэту и украшен по линии широкого декольте плотно прилегающим светлым воротником, повторяющим в соответствии с модой линию плеч.

29





30

30. *Неизвестный художник.*
Портрет всадника в голубом.
1670-е годы. ГМИИ им. А.Пушкина

Таинственные аллеи парка, всадник в сверкающем серебром и золотом великолепном костюме, лошадь, грива и хвост которой фантастически блестят, а голубая попона расшита серебром... и где-то среди листвы угадывается женщина, которая словно загадочная, легкая как тень нимфа издалека любуется таким красивым, но далеким смертным. Этот сюжет придает картине оттенок романтизма, редкий в искусстве XVII века. Однако несмотря на нереальность сюжета, костюм наездника вполне узнаваем — это парадное платье придворного Людовика XIV.

лись все более низкими, но и покрой воротника «раба». Узкий сзади, он спускался на грудь двумя прямоугольными кружевными концами, скрепляясь у горла завязками из шнура с кисточками (ил.20).

Количество верхних одежд заметно сократилось. Онгрелин, казак, кабан сохраняются лишь у старшего поколения семей небогатых слоев городского населения. Чтобы предохранить модный костюм от непогоды, вечерней сырости или городской пыли, на плечи накидывали манто. Покрой его почти не изменился. Форма воротника и шнуры-завязки оставались такими же, какими были в 30 — 40-х годах. Внешний вид манто зависел от имущественного и социального положения мужчины. Знатные и богатые, особенно придворные, шили его из плотных шелковых тканей и бархата (на подкладке из шелка ярких цветов), отделывали вышивкой золотом и серебром. Особо парадные манто украшали даже кружевами. Скромную же одежду горожан скрывали суконные манто темных тонов.

Важными аксессуарами мужского костюма стали перевязь для шпаги (с начала XVII века она опустилась с уровня бедра почти до колена, была широкой, украшенной драгоценными камнями в оправе, золотой или серебряной бахромой) и разнообразно декорированные перчатки.

Новый живописный стиль костюма не имел аналогов во всех предыдущих и последующих эпохах. Однажды возникнув как юношеская забава короля, воплощение его протеста и желания отличаться от окружающих взрослых людей, он просуществовал почти тридцать лет, оставив в изобразительном искусстве образ нового человека, изысканность облика которого была открытием для своего времени.



31

31 — 37. *Братья Боннар. Серия «Personnages de qualitet». 1680-е годы. Гравюры*

Вслед за модными журналами, количество которых постепенно увеличивалось, предприимчивые братья Боннар издают серию «Personnages de qualitet», знакомя широкую публику со всеми видами аристократических костюмов того времени. Мысль о тиражировании отдельными листами изображений новейших французских туалетов нашла поддержку в большинстве европейских государств, модники которых смогли своевременно получать информацию о последних идеях парижских портных.

31. *Вельможа (Людовик XIV?)*

Жюстокор, который первоначально был одеждой «по привилегии», к 1680-м годам становится распространенной одеждой французских дворян. Система покроя, соотношение деталей и украшений на



32



33

широких, отогнутых на рукавах обшлагах и застежках являются теми факторами, которые способствовали созданию впечатления более высокой фигуры. При этом застежку типа бранденбургов придворные делали из камней в фигурной оправе, и эта «драгоценная» вертикаль становилась композиционной осью. Широкие манжеты, пришитые «под углом», давали свободу движения кистям рук, позволяя продумать целую систему «элегантных» жестов.

В 80-е годы значительно меньше шилось костюмов из одноцветных материй, так как развитие мануфактур привело к возникновению такого их разнообразия, что, казалось, оно стало неисчерпаемым. В сущности, мужской дворянский костюм тех лет имел одну особенность, являющуюся принципиальной — полную непригодность ко всякого рода физическому труду: фалды на боковых линиях жюстокора помогали легко двигаться в танце, они красиво выходили за грани своей формы даже при малейшем движении, жесткие линии спинки и полочек подчеркивали благородство осанки. В целом, это был ярко выраженный сословный костюм.

32. *Костюм герцога Бургундского*

Постепенно в костюме начинает увеличиваться количество деталей, и недавняя ясность их соотношений, стройность графического силуэта исчезают, что хорошо видно на костюме герцога Бургундского. Широкий узорный пояс, повязанный ниже талии, пышные фалды, огромный эполет на одном плече и неимоверное количество пуговиц в сочетании с переливами ткани создают впечатление не одежды, а дорогой игрушки, служащей для забавы владельца.

33. *Костюм Людовика Бурбона, графа Тулузского*

Перед нами — один из вариантов решения мужского костюма 80-х годов. До талии он облегает фигуру, а ниже сильно расклешен. Обилие вышивки, сплошь покрывающей весту, делает ее более эффектной деталью костюма, нежели сам жюстокор.

Расчеты Мазарини не оправдались. Несмотря на обилие всякого рода развлечений и увлечений, Людовик XIV не потерял желания властвовать, втайне вынашивая планы своего будущего правления. В двадцать два года, после смерти Мазарини, на заседании совета министров он коротко проинформировал о своей программе, произнеся знаменитую фразу: «Государство - это Я!». И действительно, интерес к государственным делам, укреплению международного престижа Франции у Людовика XIV не ослабевал почти до самой смерти.

1660-е — первая половина 1680-х годов — период расцвета французского абсолютизма. Внутренняя политика, проводимая талантливым первым министром Кольбером, была направлена на развитие и укрепление сил страны — промышленности, торговли, ремесел, и в течение пятнадцати-двадцати лет Франция не только стала самой богатой страной на континенте, но практически уже не нуждалась в импорте иностранных товаров, особенно предметов роскоши, и более того, она начинала торговать ими с другими странами. В сложной политической обстановке Европы Франция, путем удачных дипломатических и военных действий, добивается значительных территориальных приобретений. Перед ней трепещут, ее армия считается непобедимой, товары красотой и изяществом отделки покоряют всех ... без единого выстрела! Престиж Франции стоит в это время настолько высоко, что восхищение и стремление подражать ей охватывает буквально все дворянство европейских государств. Все, даже дворы маленьких немецких и австрийских княжеств, пытаются организовать свой быт, придворный этикет по французскому образцу.

34. *Костюм для охоты*

Он возвращает нас к временам, когда жюстокор был символом мужественности и элегантности. Этому впечатлению не мешают даже слишком широкие манжеты и слишком низко пришитые карманы.

35. *Католическое духовенство в «одежде каждого дня»*

36. *Вельможа в спальне*

Домашний костюм аристократа состоял из роскошного халата и головного убора типа колпака.

37. *Вельможа в домашнем халате*

В XVII веке, когда во Францию привозили множество тканей из восточных государств, в моду вошли полосатые материи, из которых шили и домашние халаты. Так же, как светскую одежду, их дополняли пышные парики.



34



35

36



37



Прошло только двадцать лет со времени выпуска в 1644 году популярной книги «Законы французской вежливости», а большинство правил и советов, помещенных в ней, казались уже чуть ли не обычаями дикарей на фоне церемониала двора. Гордость и слава короля — придворный этикет — по сохранившимся преданиям был разработан им самим (хотя, безусловно, за основу был взят испанский, необычайно мелочный, и итальянский). Правила и регламенты подчинялись одной идее — поклонению особе короля. Это сказалось даже в таких нелепых обрядах, как его утреннее публичное одевание, сопровождаемое всем тем, что у «простых смертных» принято совершать в одиночестве. Французский этикет, обязывая придворных преклоняться перед королем как «высшим существом», регламентировал и его собственное поведение. Прежде всего монарх обязывался быть внимательным и любезным в обращении со всеми, особенно женщинами; как «высшее существо» он не имел права проявлять публично свой гнев, тем более обиду или раздражение, то есть душевные движения и эмоции, свойственные обычным людям. К привилегиям же короля относилось право находиться в помещении в шляпе, причем в его присутствии все остальные мужчины ее обязательно снимали.

Одним из главных увлечений юности и молодости Людовика XIV были танцы и балет, выработанная ими пластика легла в основу внешней манеры поведения, требуемой этикетом. Насколько прекрасно были отшлифованы манеры короля, его близких и придворных наглядно видно на сохранившихся картонах работы крупного французского художника Лебрена. Он изготовил их для серии шпалер «История короля», выполненных на знаме-



38

39



38. *Неизвестный художник.*
Королевский двор в 1700 году.
1700. Гравюра

На гравюре хорошо видна конструкция спинки жюстокора, боковых фалд и декоративное оформление шлицы.



40

41

39. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Дворянин.
1689. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Гравюра

Этот жюстокор производит впечатление простоты и сдержанной элегантности, свойственных ему в 1670-х годах — лент в отделке использовано в меру, они сочетаются с формой галстука, декор полочек и карманов на редкость скромен, низкая широкая перевязь окаймлена узкой декоративной тесьмой.

40. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Молодой дворянин.
1688. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Гравюра

Необычность данного варианта жюстокора — в полосатой ткани, из которой он сшит, и огромном количестве позументов, которыми отделан. Дополняют костюм модные туфли «а ля кавалери», сменившие сапоги и башмаки с бантами.



41. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Зимний костюм.
1689. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Гравюра

О холодном времени года свидетельствуют меховая муфта, висящая на поясе на уровне талии, и широкий длинный плащ, сменивший короткое манто 1620 — 1630-х годов.

нитой фабрике братьев Гобелен* (ил.23). Видно, как рядом с Людовиком XIV и его окружением испанский король Филипп IV и его свита кажутся угловатыми, деревянными, словом, людьми предыдущего столетия. Это впечатление еще более усиливается от контраста костюмов.

Мысли о военной экспансии, желание не только укрепить достигнутое положение, но и расширить границы государства за счет владений Испании, Голландии или других стран становятся основой внешней политики Франции в 60-х и особенно 70-х, а затем и 80-х годах XVII века. В связи с этим усиливается интерес к «военным темам», что сказывается и в костюме. Его установившийся новый живописный тип продолжает существовать, но наряду с ним в 60-х годах появляется и иная форма одежды, победившая затем брасьеры, рэйнград и широкие пышные рубашки времен юности Людовика XIV. За основу был взят «жюстокор» — одна из разновидностей военного мундира. Длинный, на четверть выше колен, слегка прилегающий в талии и расширенный книзу, с однобортной застежкой на часто посаженные пуговицы, он имел рукава до локтя. По низу рукавов были нашиты петли из лент (ил.24, 52). Жюстокор делали из плотных тканей, а так как по указу короля** одежду из парчи, отделанную золотом, имели право носить только он и члены его семьи, то первоначально появляться в дорогом жюстокоре можно было лишь с высочайшего разрешения. Людовик XIV давал его по выбору, сделав из права носить жюстокор своеобразную привилегию,



42

42. Ф.Воэ.
Мишель ле Телье, канцлер Франции.
Вторая половина XVII века. Гравюра

43. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Дворянин.
1693. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
Гравюра

Жюстокор 1690-х годов выглядел иначе, чем в предыдущее десятилетие: Людовик XIV, для которого пришло время неудач, уже не был сторонником пышности в отделке костюмов, и его пожеланиям приходилось соответствовать (хотя не все их разделяли и им следовали). Мужская одежда теперь была более простой, строгой, отделка употреблялась умереннее, зато отдельные детали (например, чрезмерно широкие отложные обшлага рукавов) приобретали преувеличенное значение. Увеличились размеры шляп и треуголок, на них стало больше перьев (или меха), и, наконец, длиннее и пышнее стал парик. Зато более скромным выглядел галстук, он часто завязывался без бантов и лент, просто как шарф.

* Шпалеры «История короля» были одним из панегириков Людовику XIV, созданных по инициативе Кольбера.

** Людовик XIV теперь сам издавал ордонансы, вносившие ограничения в костюм.

44. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Дворянин.
1693. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
Гравюра

Свободно распахнутый жюстокор позволяет увидеть покрой белой рубашки и кюлоттов (которые в 1690-х годах подвязывались под коленями узкими лентами). Интересной деталью этого костюма является модный галстук (шарф) «а ля Штейнкерк», концы которого засунуты в петли жюстокора, а отделкой служит застежка типа бранденбургов, акцентирующая крой и форму деталей — полочек переда и обшлага рукавов. Венчает костюм большая шляпа с пышной отделкой и туфли «а ля кавалери». Нарочитая небрежность костюма — не случайность, а модный прием, получивший распространение к концу века и позволяющий увидеть в подобных молодых людях прообраз будущих создателей и участников французских революций.

43



44



поэтому эта одежда получила название: «justaucorps a brevet» («жюстокор по привилегии»). Его цвет (синий), подкладка (красная) и отделка (вышивка золотом или серебром) были строго регламентированы. Появляться в 60-х — начале 70-х годов при дворе в жюстокоре имели право только пятьдесят человек.

Жюстокор определил почти на сто тридцать лет дальнейшие видоизменения мужского французского и всего европейского городского костюма. И даже в XIX веке в основе ряда покроев мужской одежды сохранились детали, впервые появившиеся в светском жюстокоре XVII века.

После заключения Ахенского мира и расширения границ Франции за счет Фландрии по приказу Людовика XIV в 1670 — 1672 годах была разработана и введена форма для всех родов войск. Он сделал это первым в Европе, так же как первым создал государственную армию на постоянной основе. Мундиры одних родов войск отличались от других небольшими изменениями в покрое, цветом ткани и выпушек, формой головных уборов, опознавательными знаками. Мундиры офицеров различных рангов и войск были украшены золотой или серебряной вышивкой, имели широкие массивные перевязи и шарфы, опоясывающие бедра. Все командные должности в армии занимали родовитые дворяне, которым по установленным правилам полагалось служить при дворе, и в перерывах между войнами* они заполняли роскошные залы Версальского дворца, Лувра, Тюильри и других мест, где бывали приемы и празднества у коро-

* 1667 — 1668 годы — Деволюционная война; 1672 — 1678 годы — война с коалицией Голландии, Дании, Испании, «Священной Римской империи»; 1684 год — Фегенсбургский мирный договор.



45

45. *Г.Риго.*
Портрет Людовика XIV.
1680-е годы. Мадрид, Прадо

Портрет Людовика XIV в военном костюме — явление редкое, объясняемое тем, что в 1680-е годы Франция воевала, стремясь к господству в Европе, и король, бывший главнокомандующим армии, был обязан продемонстрировать подданным мудрость политика и бесстрашие воина.

Широкий воздушный шарф, опоясывающий бедра короля, трепещет по ветру, контрастируя с металлом доспехов и подчеркивая, вернее создавая, ощущение динамизма и скрытой энергии его личности.

46. *Н. де Ларжильер.*
Президент де Лааж.
Около 1700. Париж, Лувр

Одно из высших должностных лиц Франции позирует художнику в великолепном жюстокоре цвета табака (фигурный карман которого напоминает драгоценность) с белоснежным жабо и манжетами. Роскошный пышный парик и золотистая мантия — символ его общественного положения — подчеркивают репрезентативность облика этого вельможи, являющегося своеобразным олицетворением блеска королевского двора.



46

47. *А.Босс.*
У адвоката.
Конец 1620 — начало 1630-х годов. Гравюра

Костюм адвоката, как и в XVI веке, состоял из широкого платья наподобие мантии с пышными рукавами. Единственным украшением служил белый отложной воротник и воронкообразные манжеты. Широкополая шляпа завершала этот простой, строгий, но внушающий невольное уважение к профессии владельца, наряд. В кабинете адвоката, кроме того, художник изобразил двух нарядных дам и бедных посетителей, одетых крайне убого. Чуть лучше последних выглядит слуга, роющийся в огромной плетеной корзине. Его костюм (видный, правда, со спины) — типичный пример одежды бедного горожанина — старомодный пурпуэн (типа крестьянского жюпеля) с длинной баской, широкие штаны, чулки с манжетами и грубые башмаки.

47



ля или его единственного брата герцога Орлеанского. «Жюстокоры по привилегии» уже перестали быть исключением*. Возраст короля приближался к сорока годам, и хотя он иногда еще выступал в балетах, но зрелость, представление о своей власти как высшей силе божественного происхождения изменили его вкусы. К тому же он посещал поля сражений, чувствовал себя военным, был главнокомандующим, поэтому его внешний облик теряет все черты юности. Естественно, меняется и костюм короля, а затем и придворных. Их непременное участие в войнах приводит к необходимости пожертвовать нарядной, пригодной, в основном, для балов и танцев одеждой 1650 — 60-х годов. Кроме того, победы французской армии поднимают общественный престиж военного сословия, а следовательно усиливается влияние стилистики мундира на бытовой и придворный костюм.

Значительную роль в появлении его новых форм сыграл и театр Жана Батиста Мольера, в пьесах которого иногда звучала насмешка над модниками, а костюмы комических персонажей часто бывали едкой карикатурой на внешний облик аристократов — придворных Людовика XIV. Теперь жюстокор полностью заменяет брасьеры, но рэйнграв в виде коротких широких штанишек с кружевной оборкой внизу, надетых сверх шосс с напуском, сохраняются еще до середины 70-х годов. Под жюстокором, сверх рубашки, носили короткую «вест», которую (по мере того как все меньшее количество пуговиц застегивали) делали постепенно все более



48

49



* Право носить «жюстокор по привилегии» было своеобразной наградой придворным, а так как ее к тому времени получили многие, необходимость ограничений отпала.



50

51



48. *Ж. де Сен-Ини.*
Лист из серии «Типы французских военных».
1630. Гравюра

Военный в обмундировании, состоящем из металлического шлема, полулат, кожаных перчаток и шпаги. Широкие о-де-шосс по боковому шву отделаны мелкими пуговицами. Сапоги с мягкими голенищами и раструбами.

49. *Ж. де Сен-Ини.*
Лист из серии «Типы французских военных».
1630. Гравюра

Французский воин с ружьем. Пули для него подвешены спереди через плечо. В левой руке палка с острым наконечником и «рогулькой» наверху, на которую клали ружье во время наведения на неприятеля и стрельбы. Костюм военных в те годы напоминал обычный дворянский, однако был более упрощенным и более удобным.

50. *Ж. де Сен-Ини.*
Лист из серии «Типы французских военных».
1630. Гравюра

Поверх куртки надет кожаный жилет «буфль» с разрезной баской и широким, до плеч, отложным воротником. На голове — шлем с двойными полями.

51. *Ж. де Сен-Ини.*
Лист из серии «Типы французских военных».
1630. Гравюра

Тип воина и его одежда свидетельствуют о том, что это «хорват» (из тех, которые тайком уходили из Венгрии и нанимались в армию к французам). Специфический национальный головной убор с султаном, длинные волосы и верхняя куртка с короткими рукавами, отделанная мехом — детали «хорватского» происхождения.

длинной и, наконец, когда в 80-х годах жюстокор носили нараспашку, их длина сравнялась (ил.33). Рубашку по-прежнему украшают кружевным жабо, но вместо воротника «раба» носят цветной галстук-бант, его петли пропускают под короткий кружевной шарф, закрывающий верхние пуговицы жюстокора (ил.32). Пышные большие парики покрывают даже плечи (ил.31, 34). Туфли на высоких каблуках уже не имеют больших жестких бантов, так удачно подчеркивающих линию подъема и придающих особую изысканность всему облику мужчины (ил.121).

В этом костюме очевидны новые черты барокко в его французском варианте. Появилась тенденция к большей упорядоченности, величественности. Сказывалось влияние классицизма, стиля, формировавшегося в эпоху абсолютизма и призванного, особенно в архитектуре (Версаль — яркий тому пример), его художественно оформить. Однако призывы классицизма к естественности, строгой гармонии и разумности в мужском костюме получили весьма условную трактовку, хотя его конструкция (например, жюстокора), безусловно, становится более ясной, силуэт значительно четче, пропадает безудержная измельченность поверхности, модная в 50 — 60-х годах. Кроме того, почти весь костюм решается фронтально — придворный этикет запрещал поворачиваться к королю спиной. Декор располагается вдоль застежки весты и жюстокора, на клапанах прорезных карманов, широких отложных обшлагах жюстокора, спинка же отделывается очень скромно. И все же, крупные мотивы декора в сочетании с громадным пышным париком (сплошь завитым большими горизонтально взбитыми локонами), массивной перевязью



52

52. *С.Леклерк.*
Генерал армии.
1665. Гравюра

Высший армейский чин одет в расклешенный жюстокор, украшенный понизу петлями из лент, «казак» и о-де-шосс с канонами. Шпага висит на широкой перевязи через плечо, которое акцентировано пучком лент. Этот весьма живописный наряд, с трудом ассоциирующийся с тяготами суровой военной жизни, дополнен пышным париком, шляпой с огромными перьями и туфлями с плоскими бантами.

53. *С.Леклерк.*
Французский офицер.
1665. Гравюра

Костюм состоит из приталенного жюстокора с воротником «раба» и широких о-де-шосс. Сверху надет «казак». Перевязь прикреплена к шарфу, опоясывающему талию.



53



55



54

54. *С.Леклерк.*
Младший гвардеец.
1665. Гравюра

Костюм младшего гвардейца не является военной формой как таковой. Это жюстокор 1660-х годов — с укороченными рукавами, выше колен, расклешенный книзу. Широкие о-де-шосс имеют отвороты, придерживаемые бантиками. Только перевязь с пулями убеждает нас в том, что перед нами — гвардеец.

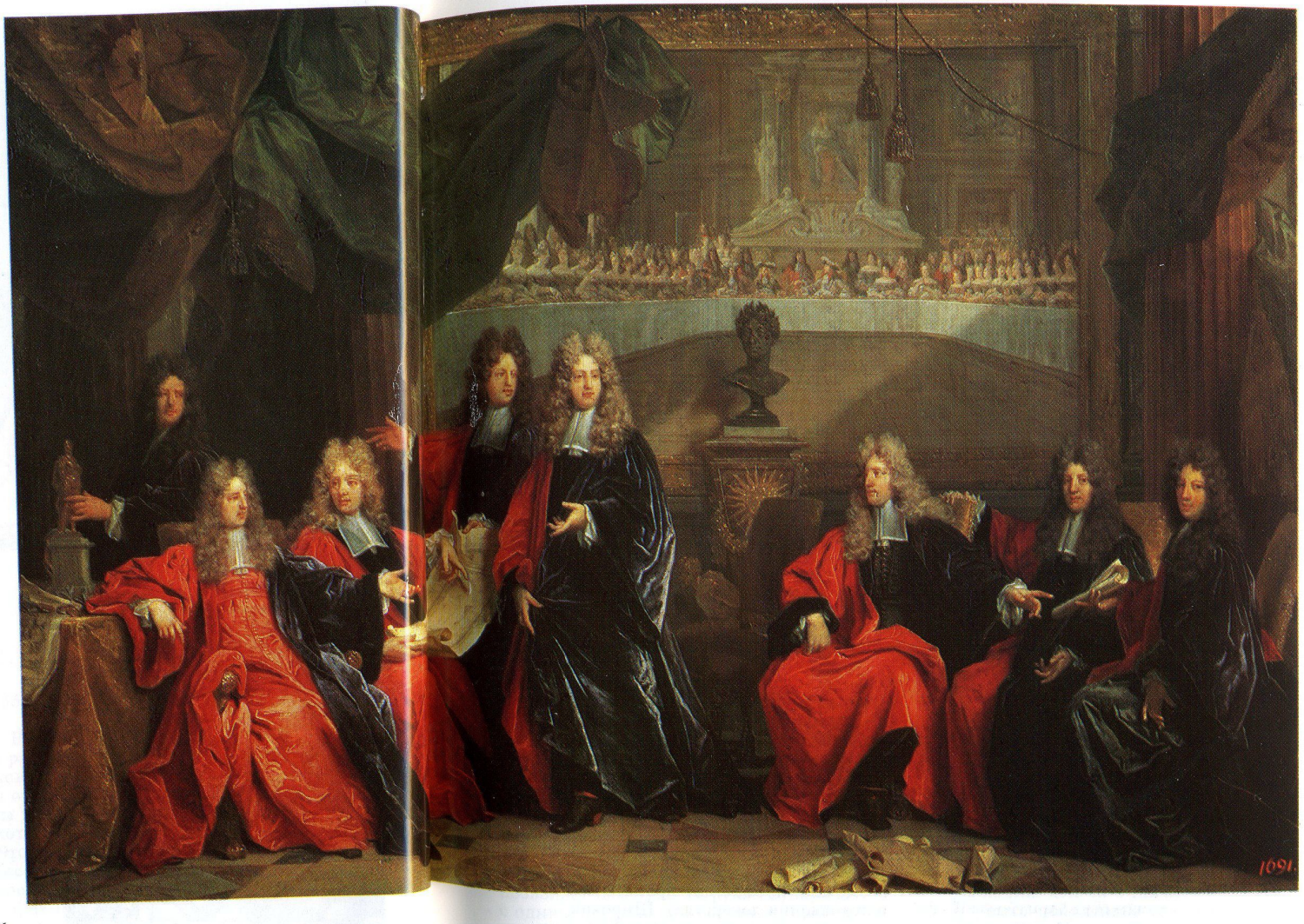
55. *С.Леклерк.*
Маркитантка.
1665. Гравюра

Вечная спутница военных, героиня бивуачной жизни, не отказывающая себе ни в каких, даже сомнительных удовольствиях, изображена в предельно простом, более чем непритязательном «наряде» — рубашке с небрежно расстегнутым воротом и непривычно короткой юбке, опоясанной чем-то вроде фартука, скорее всего, просто куском ткани. Словом, ее внешний вид вполне отвечает традиционному представлению о маркитантках.

(обшитой бахромой) и перекрученным или слегка задрапированным шарфом, повязанным вокруг бедер, были теми элементами живописности, которые составляли композиционный контраст, характерный для барокко 70 — 90-х годов XVII века.

В 1670-х годах рукава жюстокора становятся более длинными и заканчиваются широкими отложными обшлагами («манш-а-ботт»), похожими на отвороты сапог, из-под которых выпускали рукава рубашки, собранные на узкую полоску ткани. К ней пришивали в один или два ряда оборку из тонких кружев. Длинную весту и жюстокор застегивали на две-три верхние пуговицы и на одну-две на талии. Жабо рубашки выпускали на жюстокор. Рэйнграв окончательно выходят из моды, а широкие о-де-шосс носят до конца десятилетия, отделывая их внизу бантами. В конце 70-х годов перестают носить цветные галстуки-банты с петлями, пропущенными под кружевной шарф. Это сложное сооружение было заменено батистовым шарфом с кружевными концами, которым обматывали вокруг шеи два раза, концы перекидывали один через другой (как начальную петлю узла), расправляли и опускали вниз, прикрывая ими часть жабо (ил.31, 43). Этот галстук называли «кравat». Обычай повязывать шею шарфом французы заимствовали у венгерского полка личной охраны короля — «королевских хорватов», отсюда произошло и название — «croate» — «cravate».

Сочетание цветов в мужском костюме 70-х годов было довольно резкое. Более всего предпочитали соединение синего и красного, голубого и красного, синего с красным и белым. При этом совсем не обязательно было носить жюстокор и о-де-шосс одного цвета.



56

56. *Н. де Ларжильер.*
Приготовление к празднеству в Парижской ратуше 30 января 1687 года по случаю выздоровления Людовика XIV.
1687. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Праздник происходил в Парижской ратуше и готовился высшими городскими чинами, что позволяет нам, благодаря Ларжильеру, увидеть их костюмы — черные и красные мантии с широкими рукавами, белоснежными воротниками «раба» и пышными париками с длинными локонами.



57

57. *П.Герар.*
Купец.
1700. Париж, Национальная библиотека. Гравюра

К концу XVII века, несмотря на консервативность и склонность к бережливости, костюмы французских купцов значительно меняются. Их одежда стала не точным подражанием аристократическим одеждам, но более скромной их комбинацией. Жюстокор этого купца, например, не имеет ни вышивки, ни накладных кружев. Простой белый воротник «раба» закрывает верхнюю часть его застежки, а из-под широких обшлагов еле-еле видны сборчатые манжеты белой рубашки. Парик — обязательная деталь внешнего облика дворянина — в последние десятилетия XVII века становится частью костюма и богатых купцов, которые уже вели обширную торговлю со многими странами. Однако объем и длина парика были значительно меньше, чем у дворян. Дополнением к костюму купцов, так же как и аристократов, служила шляпа, в данном случае, с плоской короткой тульей.



58

58. *С.Леклерк.*
Еврей.
1660-е годы. Гравюра

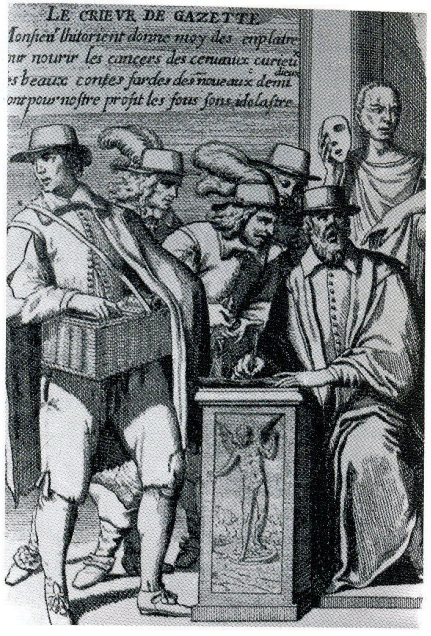
Костюм этого пожилого торговца «всякой всячиной» — один из вариантов одежды третьего сословия. В лавке собраны самые разнообразные вещи, которые у простых «мелочных» торговцев редко существуют в таком беспорядке. Вероятнее всего, ее владелец умеет делать еще и лекарства от различных болезней, так как в подобные одежды одевались также аптекари (в овальном высоком сосуде, на который он указывает рукой, возможно, происходит процесс изготовления лекарства). Широкая верхняя старомодная одежда XVI века «шамарр» с расширенными книзу откидными рукавами придает торговцу торжественный вид, а вышедшая из моды к 1660-м годам жестко накрахмаленная фреза в сочетании с плоской шляпой необычной формы и квадратной бородой, в целом хорошо гармонируют друг с другом, подчеркивая анахронизм обитателя, под стать предметам из его лавки.



59

59. *С.Леклерк.*
Торговец.
1665. Гравюра

Одежда торговца состоит из широкой верхней одежды до колен (нечто среднее между старомодным «кабан» и предельно упрощенным жюстокором 1660-х годов), широких шосс чуть ниже колен, старомодных башмаков и шапки, близкой по форме русским крестьянским головным уборам второй половины XIX века. Торговец опирается на трость, и это позволяет нам увидеть рукав пурпуэна с одним продольным разрезом. Грубая тяжелая ткань верхней одежды, бесформенная борода, явно незнакомая с ухищрениями цирюльника, крайняя простота всех деталей костюма — все откровенно демонстрирует пренебрежение к «модным безделушкам», и, вместе с тем, красноречиво характеризует этот сословный тип, которому был присущ некий камуфляж, при котором его истинное благосостояние не бросалось в глаза.



60

60. *Неизвестный художник.*
Апофеоз газеты.
1650 — 1660. Фрагмент. Гравюра

«Апофеоз газеты» — это реклама для любителей чтения газет различного общественного положения, которым, как считают издатели, они одинаково необходимы. Для нас представляет интерес костюм мелкого уличного торговца, изображенного с плетеным лотком, висящим на ремне через плечо.

Очень важным нововведением, связанным с общей регламентацией придворной жизни, стал указ о смене одежды по сезонам. Сезонность определялась не покроем, а только тканью — летом следовало носить одежду из легких шелковых материй, главным образом тафты, осенью и весной — из легкого сукна, зимой — из ратина, плюша, бархата и атласа. Соответственно сезонам надевались и мужские парики, то есть к летнему костюму — меньших размеров, к зимнему — больших.

Места расположения позумента и количество вышивки золотом и серебром также регламентировалось специальным указом. Чем выше было социальное положение дворянина, тем больше было нашито на его парадном костюме позумента, тем обильнее делалась вышивка. Обшивать позументом плечевой шов, проймы и швы рукавов имели право лишь члены королевской семьи и принцы крови.

В 80-х годах несколько изменился покрой жюстокора — значительно больше подчеркивали талию, расширяли его в боках (располагая в швах веерообразные складки). Теперь широкие о-де-шосс заменяют узкими «кюлотт», едва прикрывавшими колени (ил.34). Разнообразным становится положение карманов (прямое, наклонное под разными углами, выше или ниже, ближе к застежке или бокам) и форма их клапанов. Они делались то прямоугольными, то фигурными с вышивкой и застежкой на пуговицу, то без застежки и из той же ткани, что обшлага жюстокора, и так далее. Жюстокоры и кюлотты чаще всего носили теперь из однотонной ткани, а весты к ним — из ткани другого цвета или с крупным рисунком. Полочки весты отделывали вышивкой или клапанами карманов. Гамма теплых тонов — коричневых, золотистых, табачных в со-



61

61 — 64. *С.Леклерк.*
Серия «Различное социальное положение людей».
1670 — 1680. Гравюры

Себастиан Леклерк так же, как его предшественники Авраам Босс и Вацлав Холлар, оставил историкам костюма замечательную серию гравюр, которые дают некоторое (конечно, далеко не полное) представление о том, как одевались французы в 1670-х годах. Некоторые из них приведены в качестве иллюстраций костюмов горожан.

61. *Костюм буржуа*

Вышедший к 70-м годам из моды брасьер, причем, утрированно короткий, рейнград с рядом тоже уже не актуальных лент, «практичное» длинное модное манто, башмаки без каблуков составляют этот нелепый наряд состоятельного буржуа, желающего идти в ногу со временем, однако не настолько легкомысленного, чтобы пускать деньги на ветер из-за дорогих новинок.



62

64





63

62. *Буржуа с женой, гуляющие по городу*

Они одеты щегольски, явно подражая дворянам, хотя, очевидно, упростив их туалеты. На мужчине — широкое длинное манто, пышный парик и шляпа с плоской тульей, на женщине — платье с узким облегающим лифом, драпированной юбкой и укороченными рукавами, из-под которых видны оборки рубашки. Завершает ее туалет легкий капелин.

63. *Костюм слуги*

Непритязательный и бедный наряд состоит из вещей, очевидно, «с плеча» господина, хотя и имеет некоторые претензии на моду.

64. *Костюм бедной горожанки*

Он состоит из шнурованного корсажа без рукавов, юбки до щиколотки, рубашки и фартука. На плечи женщины наброшена косынка, прикрывающая шею, волосы убраны под небольшой плотный чепчик. Этот наряд, по сути, копия крестьянского, если бы не изящные туфли с небольшими бантиками.

четании с золотом — была характерна для одежды этих лет. Особое место в мужском костюме 70 — 80-х годов принадлежало пуговицам. Они становятся настоящими произведениями ювелирного искусства. Однако далеко не всегда ювелирная отделка сочеталась с драгоценными камнями. Еще в 1644 году один парижский торговец драгоценностями изобрел способ окрашивать стекло в различные цвета и создал таким образом великолепные имитации. Как всякая новинка, они быстро вошли в обиход.

Зимняя одежда отличалась не только более темной гаммой цветов и плотностью ткани, но жюстокоры и манто стали делать на меховой подкладке. Новой деталью зимнего мужского костюма становится меховая муфта, которая сохраняется в различных вариантах и в XVIII веке (ил.41, 43).

Как домашняя одежда, большое распространение у состоятельных людей получают халаты. Они делались из получаемых с востока хлопчатобумажных материй с набивным рисунком — разноцветные полосы перемежались с мелким цветочным орнаментом, расположенным по вертикали (ил.37). Вообще же восточные хлопчатобумажные ткани бытовали в XVII веке во Франции главным образом в среде буржуа.

Военные и дипломатические победы первой половины 80-х годов празднуются в королевских дворцах особенно пышно и торжественно. Приемы, балы, спектакли, балеты следуют чередой. Все придворные стараются превзойти друг друга роскошью своих костюмов. Слава об этих празднествах, фантастической стоимости нарядов и, особенно, стоимости костюмов короля (на одном из них было нашито более двухсот цветных камней и около двух тысяч алмазов и бриллиантов, а



65

65. *Ж.Калло.*
Слепец с собакой. Лист из серии «Нищие».
1622. Офорт

Рисунки Ж. Калло полны глубокой правды, каждый штрих обладает большой силой воздействия на зрителя. Мы не видим лица нищего, но его поза, закрытое модной когда-то шляпой лицо и молящий взгляд собаки повествуют о прошлом этого разоренного человека, у которого уже не осталось надежды на будущее. Здесь не приходится говорить о костюме, так как он одет попросту в обноски, которые лишь едва-едва могут спасти от холода.

66. *Ж.Калло.*
Шарманщик. Лист из серии «Нищие».
1622. Гравюра

Когда-то он веселил всех жителей деревни, но исполнение королевских планов привело к полному разорению и его, и односельчан. Игра на народном инструменте стала никому не нужна, поэтому печальные глаза, устремленные к небу, просят милостыню уже не у людей... хотя, судя по одежде, какой-то сердобольный дворянин отдал ему уже ненужное манто и потерявшую всякую форму шляпу с пером.



66

67. *А.Босс.*
Школа мальчиков.
1630-е годы. Гравюра

Перед нами — школьный класс XVII века, непривычный из-за отсутствия традиционных парт. Свободное общение с преподавателем было основным правилом в школах, открываемых владельцами «за свой счет» (подобный подход поощрялся и в XVIII веке, пользуясь поддержкой такого авторитета в области педагогики, как Жан-Жак Руссо). Судя по всему, в изображенной Боссом школе учились сыновья богатых и средних буржуа (это подтверждается формой чепчиков и фартуков ожидающих их сестренок), так как в дворянских семьях практиковалось домашнее образование. Дети одеты в скромные пурпуэны и прямые панталоны, оканчивающиеся рядами петель из узких лент. На ногах — туфли с розетками или мягкие сапоги. Вызывает интерес костюм учителя — он одет просто и строго в платье типа «шамарр» XVI века с откидными рукавами и небольшим белым воротником.

67



общая цена костюма равнялась двум миллионам ливров!) распространилась по всей Европе. Престиж Франции поднялся еще выше... Но несмотря на значительное развитие промышленности, о которой так заботился Кольбер, несмотря на обильное производство предметов роскоши, экспортируемых в европейские страны — великолепных шпалер, прекрасной мебели знаменитого Шарля Буля, кружев, шелковых тканей — основным источником доходов Франции оставались налоги на крестьян и часть третьего сословия. На них велись войны, проводились празднества в честь побед, крестьянство же доходило до такой нищеты, что даже в донесениях членов магистрата можно встретить такие взволнованные фразы: «Народ стонет во всех провинциях под рукой сборщика налогов... Нищета этих несчастных людей достигла почти предела, несчастья, от которых они страдали так долго, еще увеличились от возросшей за два последних года дороговизны».

Между тем, в самой Франции для дворян королевский двор становится единственно важным центром. Жизнь не по средствам приводит к увеличению их долгов, которые в какой-то мере можно было покрывать лишь за счет королевских милостей. Количество придворных все увеличивается, а военная слава и победы уходят в прошлое. 1690-е годы и первое десятилетие XVIII века приносят стране ряд поражений и финансовых неудач. Стареющий король теряет всякий интерес к развлечениям, празднествам, увеселениям. Для него наступает время старческого одиночества, когда неприятности, недуги, потери родных и приближенных-сверстников заставляют думать о неизбежном конце. Желая как бы задержать время, Людовик XIV



68

68. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Сельский житель из окрестностей Парижа.
1660. Париж, Национальная библиотека. Цветная гравюра

Желание выглядеть «горожанином» заставляло зажиточных крестьян приобретать модную одежду, в которой они порой выглядели нелепо. На молодом щеголе из деревни близ Парижа надет популярный у дворян, но плохо сшитый жюстокор и рейнграв, из-под которых не видны края шосс (это производит странное впечатление). Ленты, модные у светских кавалеров в 1660-е годы, украшают и его наряд — они декорируют поля шляпы, служат застежками башмаков, завязаны в виде нескольких петель на шее. Кружевной воротник свидетельствует о материальном благополучии его владельца.

69. *Неизвестный художник французской школы («Мастер процессий»).*
Драка.
Середина XVII века. ГМИИ им. А.Пушкина

Неизвестный художник запечатлел сцену, нередкую на дорогах Франции — нападение грабителей на путешествующих состоятельных людей. Пока юный господин охраняет свой сундук, его слуги готовы не на шутку сцепиться с разбойниками, что дает возможность нам рассмотреть костюмы всех действующих лиц.

69



сохраняет костюм 80-х годов, но почти лишает его украшений и отделки, в то время как придворные, приученные им же к праздному и роскошному образу жизни, продолжают соперничать ценностью своих одежд и богатством украшений.

Характерные изменения, принесенные временем в костюм 90-х годов, касались главным образом деталей, хотя силуэт тоже становится немного иным. Узкие рукава жюстокора удлинили еще больше и закончили непомерно широкими отложными обшлагами, которые пристегивали пуговицами к передней части рукава. От этого фигура мужчины казалась более узкой и высокой (до талии), кроме того, обшлага подчеркивали расширение жюстокора в боках (ил.40, 43). Кюлоты оставались прежнего покроя, но внизу их закрывали чулками, подвязанными ниже колен довольно узкими лентами. Наряду с парадным костюмом, жюстокор которого теперь декорирован просто и графично (полосы парчи или цветной ткани, с расположенными горизонтально петлями и небольшими пуговицами — ил.39, 41), появляется одежда нарочито небрежная — «неглиже». В XVIII веке она прочно войдет в быт не только французов, но и других европейских народов. В XVII же веке отличием неглиже была не только более легкая ткань, но главным образом то, что носили такую одежду без весты под жюстокор «нараспашку» (ил.44). Изменился и фасон обуви. Туфли превратились в ботинки выше щиколотки и застегивались узкими ремешками, окружавшими ногу и скреплявшимися спереди небольшой пряжкой или пуговицей. Назывались они — «сулье а ля кавалери» (туфли «по-кавалерийски»).

В конце XVII века, как и прежде, некоторые примечательные события

70. *Ж.Стелла.*
Лист из серии «Шесть картин из сельской жизни».
Первая половина XVII века. Гравюра

При взгляде на эту гравюру невольно вспоминается сенокос в имении Левина в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Русские крестьяне не косили траву с такой ожесточенной силой, потому что это была работа для всей деревни и двигались они мерно и ритмично. Странными, на наш взгляд, кажутся и костюмы. Босыми ногами трудно ходить по скошенным полям. Да и шляпа неуместна для работы в поле. Скорее всего это идеализированная сцена в духе пасторалей следующего столетия, предназначенная для любителя изящных искусств с тонким вкусом, который мог быть оскорблен неприглядной жизненной правдой. Тем не менее, эта попытка, пусть и приукрашенная, изображения считавшегося дотоле «низкого» сюжета заслуживает внимания, как и достаточно реальный вид костюмов крестьян. На мужчинах надеты штаны до колен и рубахи. На некоторых сверху накинут жупель. Женская одежда состоит из укороченной юбки, рубашки и шнурованного корсажа без рукавов, а также обязательного фартука. Головы покрывают чепчики, почти не различимые из-под соломенных шляп.

71. *Ж.Стелла.*
Лист из серии «Шесть картин из сельской жизни».
Первая половина XVII века. Гравюра

После работы в поле, перед заходом солнца сельская молодежь проводила время в играх, во всяком случае, так хотелось видеть художнику. Судя по всему, одежда для отдыха у французских крестьян не отличалась от обычной, рабочей. Только теперь на ногах у всех надеты простой формы башмаки (у женщин они придерживаются ремешком на щиколотке) и сняты шляпы, так что видны чепцы крестьянок (маленькие, по форме головы) и коротко остриженные волосы крестьян.



70



71

получали своеобразное отражение в моде. Например, неожиданная ночная атака под Штейнкерком, предпринятая неприятелем в 1692 году*, застала французских офицеров врасплох, и большинство из них, не имея возможности повязать галстук по всем принятым правилам, просто засунули его концы в петли жюстокора. Так возникла мода на «крават а ля Штейнкерк», распространившаяся между светскими мужчинами и женщинами (ил.44, 90).

Мужские шляпы сохраняют низкую тулью и большие прямые или отогнутые поля, украшенные страусовыми перьями или мехом, а в особо торжественных случаях титулованные особы имели право отделывать их кружевами. Среди довольно большого колористического разнообразия тканей в 90-х годах снова появляются полосатые материи, и французские портные смело используют в жюстокорах различное направление полос, создавая интересные иллюзорные эффекты.

В 80 — 90-х годах несколько изменяется верхняя одежда. Манто превращается в длинный и широкий плащ. Его драпируют на фигуре и один конец закидывают на спину. Казак становится широким прямым пальто с длинными рукавами и широкими отложными манжетами, причем края полочек отгибались во всю длину, и на этих отворотах располагали застежку «бранденбурги», заимствованную из венгерской одежды — поперечные петлицы из шнура, законченные по краям груди кисточками, а по центру петельками и пуговками. На спинке отвороты переходили в воротник.

В конце XVII века появилась удобная для путешествий новая верхняя одежда, близкая по покрою к жюсто-

* В 1688 — 1697 годах Франция воевала с Аугсбургской Лигой.



72

72. *Ж. Калло.*
Дама в маске. Лист из серии «Дворянство».
1625. Гравюра

Форма женского платья, в котором изображена эта великосветская дама, изменяла фигуру так, что помогала скрыть ее недостатки, которые пропадали под массой одежды. Завышенная линия талии, распашная юбка, разрезные рукава и стоячий кружевной воротник создавали общее ощущение стройности и величия, что соответствовало женскому эстетическому идеалу 1620 — 1630-х годов.

73. *Ж. Калло.*
Дама. Лист из серии «Дворянство».
1625. Гравюра

Сочетание «старых» (воротник и рукава) и «новых» (драпированная юбка) деталей в костюме знатной француженки придают ей несколько старообразный вид, однако наглядно помогают представить процесс формирования модного женского платья тех лет.



73

74. *М.Мериан.*
Амазонки.
1616. Офорт

Специальные туалеты для верховой езды — «амазонки» — появились во Франции тогда, когда женой французского короля Генриха III стала итальянская принцесса Екатерина Медичи. Живя в Италии, она совершала прогулки верхом и сидела в специальном седле боком, поэтому юбка спереди имела большой разрез. Это привело ее к мысли ввести в обиход цветные, красиво вышитые шелком, широкие (внизу собранные на узкую ленту) «калесоны», надеваемые под платье. В течение своей жизни во Франции она не расставалась ни с верховой ездой, ни с придуманной деталью туалета. Созданная ею «мода» вызвала большой интерес у дворянок, однако последовательницами этого «изобретения» стали, главным образом, молодые легкомысленные особы, возбуждавшие новшеством интерес у своих кавалеров. Следует отметить, что судя по данной гравюре, амазонки того времени в остальном ничуть не отличались от обычных нарядов аристократок 1610-х годов. Правда, дополняют их полумаски, предназначенные защищать нежную кожу молодых женщин во время скачки от ветра.

74



кору, но значительно более длинная — «сюрту» (прообраз сюртука XIX века). Ее часто делали на меху.

Ткани для верхних одежд использовали шерстяные (сукно, камлот), преимущественно темных цветов, но подкладки делали из яркого плюша или другой ворсовой материи. Особенно была распространена подкладка огненно-красного цвета в сочетании с серым верхом.

Не осталась без изменений и такая специфическая одежда, как траурный костюм. Он состоял из черного жюстокора с белым воротником и манжетами, черного плаща, черной вуали, спускавшейся со шляпы. Этот «большой траур» надевали только на похороны. «Малый траур» имел небольшого размера плащ и шляпу с черным бантом (ил.28). Считалось крайне неприличным не носить траурный костюм после смерти родственников. Придворные носили траур по всем членам королевской фамилии.

Однако дворянский французский костюм, костюм «personnages de qualitet» («особ знатного происхождения»), в XVII веке был одеждой лишь небольшой части французского народа. Сословные деления сохранялись еще полностью. Об этом очень четко писалось в периодическом издании мод «Галантный Меркурий» в 1673 году: «Моды умирают, едва родившись, и все светские люди оставляют их, как только они распространяются, искаженные «придворными обезьянами», потому что те, кто создает моды при дворе, бросают их тотчас же, чтобы следовать другим. Вот почему буржуазия, которая думает, что она одета по моде, всегда от нее отстает». Для среднего буржуа, занятого торговлей или каким-либо производством, важно было накопление средств, обогащение. Ведь бережливость считалась



75



76



77

75. *Ж. де Сен-Ини.*
Костюм французской дворянки.
1629. Гравюра

Любовь к бантикам, свойственная французским дворянам 1620-х годов, разделяли и дамы. Эта аристократка в прозрачной вуали украсила ими не только рукава и лиф, но и края распашной юбки, которую она слегка придерживает пальчиками и разводит в стороны, позволяя разглядеть узорную ткань нижнего платья.

76. *А.Босс.*
За вышиванием.
До 1633. Гравюра

Туалет, в котором изображена очаровательная дама, занимающаяся изящным, приличествующим ей рукоделием в ожидании визитеров, сшит по самым модным канонам того времени: нижнее светлое платье с завышенной талией из только что появившейся ткани «этоф мушете» украшено разрезанными на тонкие ленты рукавами и кружевными воротником и манжетами, полочки корде-котт соединены узкими поперечными планками, верхнее темное платье служит ему контрастным фоном и придает фигуре спокойное величие, культивируемое в эти годы при дворе королевой-матерью Анной Австрийской.

77. *А.Босс.*
Сцена в интерьере.
До 1633. Гравюра

В роскошной парадной спальне собрались светские дамы, объединенные каким-то торжественным событием хозяйкой дома, сидящей во главе стола. Они одеты в пышные туалеты, украшенные великолепными кружевными воротниками, позволительными до ордонанса 1633 года. Чуть поодаль примостились малютки — девочка и мальчик (судя по шляпе с пышными перьями) — наряженные в крошечные, но точно копирующие туалеты матерей, платьица. Интерес к домашней, интимной жизни, возникший в XVII столетии, выразился не только в самом сюжете, но и во внимании к таким мелочам, как детали обстановки, посуда, комнатные собачки, столовые приборы, например, вилка в руке дамы, сидящей справа от хозяйки, свидетельствует о ее особой утонченности, так как этим привычным для нас предметом впервые стали пользоваться во Франции лишь в XVII столетии.

одной из главных добродетелей в этом кругу. Костюмы же знатных вельмож стоили больших средств. Насколько стремление подражать быту и костюму дворян казалось недопустимым и нелепым для буржуа, известно по бессмертной комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Такая блажь могла приходить в голову и осуществляться в то время не людьми среднего достатка, а крупными финансистами и откупщиками, ненавидимыми всеми, кто платил налоги. Поэтому, естественно, что старые формы костюма в буржуазной среде сохранялись довольно долго. Так в 50-х годах еще бытует пурпуэн 30-х с длинными узкими рукавами. Верхняя широкая одежда по покрою была близка «роб»* XVI века. Но все же, некоторые современные детали воспринимались более молодыми горожанами быстрее. Так, в 50-х годах многие из них носят длинные волосы и модные шляпы. Соединение старых форм и новых деталей, темная тусклая цветовая гамма преимущественно шерстяных тканей (иногда в сочетании с красным и белым), рубашки из отбеленного, однако грубого полотна или хлопчатобумажной материи и, наконец, отсутствие вышивки, а тем более дорогих пуговиц и позументов — все это характеризует костюм основной массы буржуазии.

Мелкие ремесленники, уличные торговцы, многочисленные слуги, составлявшие значительный процент жителей городов, одевались еще проще, и в их костюмах еще больше сохранялось покроев и отдельных частей одежды XVI, а иногда и второй половины XV века, о чем можно судить по серии рисунков Себастиана Леклерка — «Divers etat de la vie humaine» («Различное социальное положение людей»).

Почти без изменений оставался в XVII веке и костюм «людей мантии». После введения при Генрихе IV пошлины («полетты») с существующих должностей, ставших наследственными, образовалась судебная элита, способная своим могуществом уравновесить преобладание старой поземельной и военной аристократии. Этот слой чиновников занимал значительное место в бюрократической системе абсолютизма. К «людям мантии» принадлежали также чиновники префектур и другие должностные лица, имевшие привилегированное положение — профессора различных факультетов, медики и так далее. Костюм этих групп по-прежнему состоял из широкой длинной одежды с сильно расширенными книзу длинными рукавами (ил.56).

По мере роста городов и их активизации, чему особенно способствовало развитие промышленности, увеличивается разрыв между городским и крестьянским костюмом. Жан де Лабрюйер описывал французских крестьян как людей, стоящих на такой ступени нищеты, что существование их скорее напоминало медленную агонию, чем жизнь. Сохранился и изобразительный материал, подтверждающий строки Лабрюйера. Это работы крупного французского художника-графика Жака Калло, относящиеся к 20 — 30-м годам XVII века (ил.65, 66). Свидетель пагубных для страны последствий войны, очевидец разорения крестьян, он создал серию офортов «Бедствия войны» и «Нищие», в которой передал трагический образ французского народа того времени. Лохмотья, покрывающие изнуренные тела мужчин, женщин и детей, даже нельзя назвать одеждой, но по ее остаткам мы

* См. т.1.



78

78. *А.Босс.*
Придворная дама, одетая по ордонансу 1633 года.
1633. Гравюра

Ордонанс 1633 года, еще раз подтвердивший запрещение носить дорогую отделку (золотые галуны и кружева), вынудил даже высокопоставленных дам некоторое время одеваться скромно и строго. Босс изобразил один из таких туалетов — его выразительность построена на контрасте светлого нижнего и темного верхнего платья «роб». Единственной отделкой служит отложной белый воротник и манжеты без всякой отделки, а немногочисленные украшения, которые осмелилась надеть эта женщина — только розетка из ленты, скрепляющая концы воротника, и небольшое жемчужное ожерелье с крестиком, плотно охватывающее шею.

Нельзя не отметить своеобразного изящества и элегантности этого и подобных этому костюмов, а также чувства меры в использовании украшений.

79. *А.Босс.*
За туалетом.
После 1633. Гравюра



79

можем восстановить, что «жюпель»* XVI века, то более короткий, то более длинный, по-прежнему был основной верхней мужской одеждой. Неуклюжие, довольно широкие шосс без откидного гульфика соединялись с полотняными или суконными гетрами. Обувь делали из толстой кожи или дерева, последние назывались «сабо». Поверх рубашки из холста крестьяне носили куртку «вест», не имевшую ни капли сходства с дворянской одеждой того же названия. Отложной воротник рубашки почти всегда выпускали на весту или старомодный «жиппон»**. От XVI века сохранились и эполеты на проймах жюпеля или жиппона (ил.71, 118). Голову покрывали войлочной шляпой с полями или некоторым подобием «барета»***.

Крестьяне не были социально однородной массой. Имущественное расслоение во второй половине XVII века становилось уже значительным. Особенно оно заметно среди сельских жителей городских окрестностей, поставлявших продукты своего труда на рынки. В их среде, находившейся в лучших условиях, наблюдалось тяготение к городскому костюму, и во второй половине XVII века на одном из эстампов мы видим такого деревенского щеголя в мешковатом жюстокоре с весьма своеобразным воротником, являющим собой смесь мягкой фрезы и современного галстука-ленты вокруг шеи, завязанного спереди в несколько петель (ил.68).

Женский костюм. Каркасный тип костюма, установившийся в предыдущем столетии, сохраняется у женщин на протяжении всего XVII века. Изменяется только форма каркаса, но это влечет за собой изменение покроя и внешнего вида одежды. Устойчивость типа костюма зависела от многих причин, но главной из них была неизменность положения женщины в феодальном обществе. Создателям пышного королевского двора, придворного этикета и ритуалов не могло даже прийти в голову расширить привычные рамки их существования. Женщина в дворянской среде сохраняла привилегированное положение в силу установившейся традиции* – как источник благосостояния и карьеры, если она была богата и знатна, и как украшение двора и непременная участница всех видов придворных развлечений. Законы галантности требовали от светского мужчины внешне почтительно-влюбленного отношения к женщине, непременно сдобренного изрядной порцией покровительства. Мужчина – защитник «слабого пола», состояния, чести – ставил женщину в зависимое положение, и это не вызывало в то время с ее стороны возражений.

По мере укрепления абсолютизма и влияния придворной моды дворянский женский костюм становится все более единым. Провинциальные его разновидности, существовавшие в конце XVI века, постепенно исчезают в первом десятилетии XVII столетия. На рубашку дамы надевали каркасную основу «кор-а-балейн» (корсет на костях с металлическими пластинками или металлический, обшитый плюшем) и «вертюгаль» (вертюгад)**. В качестве нижней одежды в обиход французских аристократок вошли и калесо-

* См. т.1.
** Там же.
*** Там же.

*«Установившаяся традиция» – это приданое, которое получала дочь-невеста, состоявшее из части имения и изрядного денежного капитала.
**См. т.1.

80. *Г. де Гейн. Ж. Фалк.*
Лето. Лист из серии «Времена года».
1640-е годы. Гравюра

Женские дворянские платья 1640-х годов выглядят иначе, чем десятилетие раньше, это чувствуется в объеме юбки, которую носят теперь без валика на бедрах (хотя линия талии по-прежнему завышена), более простых, не разрезных рукавах нижнего платья, которые, перехваченные у локтя ленточкой, видны из-под укоротившихся рукавов «роб». Другим стал и воротник — теперь он мягко обрамляет увеличившееся декольте, повторяющее очертания плеч. Необходимо отметить не только изменение формы юбки, но и ее удлинение, образующее (как это видно на гравюре) небольшой шлейф. Платье отделано бо́льшим, чем в 1630-е годы, количеством украшений — это не только традиционное зеркальце, висящее у пояса, но и всевозможные бантики. Туффы, как можно заметить, больше не носят, волосы завиты небрежными извилистыми прядями («тортье») и свободно висят по плечам, челка на лбу стала длиннее и состоит из нескольких локонов.



80

81. *Г. де Гейн. Ж. Фалк.*
Зима. Лист из серии «Времена года».
1640-е годы. Гравюра

Туалет дамы, греющейся у камина, типичен для 1640-х годов и в общих чертах повторяет описанный нами выше костюм «Лето» из этой же серии. Однако следует обратить внимание на необычные (двойные) рукава «роб» — откидные, заканчивающиеся узким мысом с кисточкой, и короткие, отделанные мехом. На ногах у женщины — туфельки с пышной розеткой, волосы уложены в модную прическу — на затылке они скручены в пучок, а по бокам завиты длинными мягкими, низкими локонами.

81



ны, привезенные Екатериной Медичи из Италии для езды верхом на лошади. Их делали из цветных дорогих тканей и украшали галунами, вышивкой и так далее. Платье, как и в XVI веке, состояло в большинстве случаев из трех разъемных частей — «кор-де-котт», «котт»* и «роб». Кор-де-котт — верхняя часть, то есть лиф, имел длинные, широкие вверху рукава, форма которых поддерживалась гнутыми ивовыми прутьями, котт теперь превращается в верхнюю юбку. К низу кор-де-котт пришивают широкую, крупноплоеную баску, размером соответствующую вертюгалю. Лиф и юбку делали из одной ткани. Низкий вырез на груди отделывали веерообразным воротником из белой проклеенной ткани, обшитой по краю кружевом. Он поддерживался специальным каркасом. Форма воротника обуславливала модель прически, которая должна была быть высокой, кроме того носили и парики с тупеем (ил.74). Роб представляла собой широкую распашную одежду с короткими рукавами. Наиболее распространенными тканями были — атлас, дамà (шелковая ткань типа репса), бархат, пан (разновидность бархата), тафта зеленых, золотистых, коричневых, красно-малиновых оттенков.

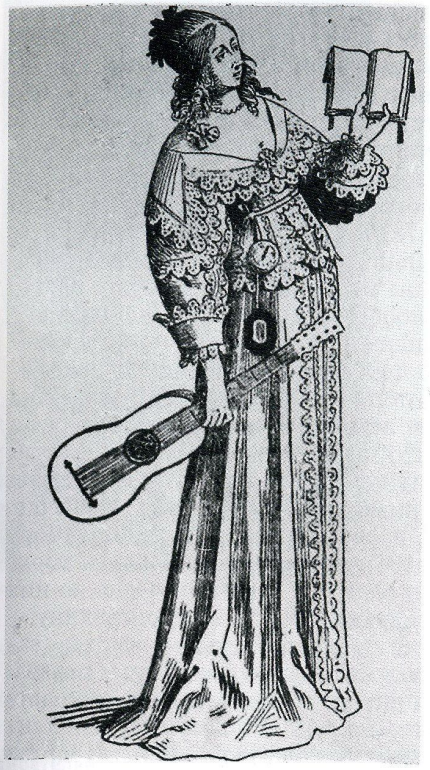
От XVI века сохраняется и страсть украшать парадные платья нашитыми ювелирными изделиями из золота и серебра с драгоценными камнями, золотыми и серебряными чеканными пластинками — большая денежная ценность костюма была признаком роскоши и эталоном красоты. Описание таких костюмов сохранилось в мемуарной литературе.

Наряду с изменением стиля мужского костюма в 1620 — 1630-х годах XVII века появился и новый женский облик, но его пластика основывалась на иных эстетических принципах. В эти годы предпочтение отдавалось прежде всего крупным и высоким женщинам, жесты которых отличались плавностью, медлительностью, были округлы и величавы*. Их костюм зрительно состоял из нескольких больших объемов, подчеркивающих избранные черты нового идеала. Анализ покроя, создаваемых им форм и пропорций, раскрывает перед нами высокую степень мастерства творцов новой моды, способной «подравнять» всех женщин под единый эталон. Лиф теперь делали слегка завышенным, и спинка его имела форму опрокинутого треугольника со срезанной вершиной (ил.72, 75). К боковым сторонам этого треугольника пришивались баллонообразные широкие рукава новой формы, что скрывало и видоизменяло истинный объем спины. На плече линию проймы опускали, а затем спереди подводили к месту соединения руки и плеча. Это создавало возможность бóльшей свободы движения (хотя и ограниченной), кроме того, в самом низу проймы рукава не вшивали, и в этом месте был виден рукав рубашки. Спереди к лифу прикрепляли съемную вставку, называемую «пье д'эстома», чаще всего вышитую и законченную внизу мысом. Вертюгаль выходит из моды, и широкая котт свободно спускается с высоко и наклонно расположенного валика, который надевают на нижние юбки и укрепляют поясом с тесемками.

Верхней частью женского костюма оставалась распашная роб, обычно из более плотной ткани другого, более

* См. т.1.

* Эстетический идеал тех лет складывался под влиянием внешнего облика тогдашней королевы Франции — царственной испанки Анны Австрийской.



82

82. *А.Босс.*
Женская фигура.
1640. Гравюра

Перед нами — очаровательный, нарядный домашний туалет из двух частей для музицирования или чтения, о чем красноречиво свидетельствуют книга и гитара в руках дамы. Завышенная талия и мягко ниспадающая юбка без каркаса с вертикально расположенной отделкой придают фигуре легкость и стройность. Костюм (после ослабления строгостей, связанных с ордонансами) щедро украшен кружевами. Несмотря на обилие декора (включающего часы и зеркало у пояса), благодаря силуэту и пропорциям, платье производит впечатление благородной изысканности, не исчезающей даже от присутствия локона «мусташ» с легкомысленным бантиком.



83

83. *К.Нетсхер.*
Портрет дамы.
1668. Гравюра

Парадный туалет этой знатной дамы ясен по конструкции и имеет гармоничный силуэт. К 1670-м годам окончательно сформировался новый женский эстетический идеал, сложившийся при блестящем дворе Людовика XIV. Лиф платья удлинен и закончен узким длинным шнипом, талия стянута корсетом, довольно широкая мягкая юбка со шлейфом имеет плавные очертания. Пышные рукава, перехваченные лентами, подчеркивают жесткость лифа и придают костюму женственность. Изгибы «бюск», вставленных в корсет, приподнимают грудь, слегка приоткрываемую неглубоким, но довольно широким декольте. Весь этот костюм оставляет ощущение высокой, царственной фигуры, а сдержанная скромность в отделке, сочетающаяся с богатством ткани и легким кокетством прически «а ля Севинье», создают то неповторимо национальное, истинно французское понимание элегантности, которое стало с тех пор международным эталоном.

темного цвета. Ее покрой теперь почти совпадал с нижней одеждой, но рукава были значительно шире, чаще всего они состояли из отдельных полос (обшитых по краям узкой фигурной тесьмой), перехваченных у локтя (или в нескольких местах) лентой с розеткой или вышитыми «браслетами» из ткани. Полочки лифа на груди не сходились, а соединялись застежкой из отдельных поперечных планок, между которыми была видна пье д'эстома. Уже не веерообразные, а отложные воротники и манжеты из белой тонкой льняной ткани обшивали по краю кружевами (ил.76, 77). Изменение формы воротника сказалось на прическе. Ее делали из естественных волос. Спереди выстригали короткую челку — «гарсетт», а по бокам оставляли довольно короткие пряди, которые завивали, расчесывали и несколько взбивали. Эта часть прически называлась «туфф» (ил.76), оставшиеся длинные волосы заплетали в косы и укладывали на затылке различным образом. Сохранились сведения, что завивка волос в это время делалась с помощью пара, от которого она становилась более прочной. Таким образом, появление «перманента» следует отнести не к XX веку, а к 20 — 30-м годам XVII столетия.

С правой стороны к низу корсажа прикрепляли ленты или цепочки. На них подвешивали необходимые для модной женщины предметы: зеркало, веер, флакончик с духами и так далее.

Несмотря на излишне крупные формы, женский костюм 20 — 30-х годов имел настолько четкую композицию, что обладал определенной элегантностью, подчеркивавшейся и скромным количеством украшений — жемчужной розеткой у корсажа, жемчужным ожерельем, кольцом и серьгами. А после ордонанса 1633 года, когда женщинам (как и мужчинам) запрещалось иметь отделку из дорогих кружев, и они какое-то время ограничивались скромным большим белым воротником и манжетами, простоту и элегантность их костюма можно считать отдаленными провозвестниками нового стиля европейской одежды (ил.78, 79).

Основной верхней одеждой для улицы было, как и у мужчин, манто разнообразных размеров — большое с откидным капюшоном, покрывавшее всю фигуру (для холодной и дождливой погоды), или небольшая пелерина (для летнего времени). В траурном манто изменились боковые части, имитирующие теперь широкие и длинные рукава (в XVI веке — пелерину), и форма каркаса головного убора (ил.104). Кроме того, носили и верхнюю одежду с рукавами. Одна из них — подражание мужскому онгрелину — имела баску из четырех частей, застежку на петлицы и откидные рукава. Зимний онгрелин делали на меху, летний — на легкой подкладке. Для длительных летних прогулок на курортах или в поместьях изобретают специальную легкую верхнюю одежду с коротким корсажем, баской и рукавами, соответствующими рукавам платья — «брасьер». Брасьер делали из муара или шелковой ткани, сплошь покрытой крошечными разрезами правильной формы («этоф мушете» — дословно, «ткань в крапинку»). Она была модной в первой половине XVII века.

Во второй половине 1630-х и в 1640-х годах изменяются объемы женских нарядов. Валик вокруг талии теперь не носят, рукава делают более узкими, прямо ниспадающая юбка небольшого объема закрывает носки туфель, при этом талия также завышена, покрой лифа остается прежним, только увеличиваются боковые части



84

84. *Н.Эделинк.*
Маркиза де Севинье.
1670-е годы. Гравюра

Маркиза де Севинье прославилась как писательница, оставившая потомкам ряд романов и переписку с дочерью — своеобразный документ о жизни французской аристократии XVII века. Она же стала случайным автором прически с локонами, собранными в пышные пучки по обеим сторонам лица и завязанными шелковыми или бархатными лентами.

85. *Я.Голе.*
Элегантные дама и кавалер.
1690. Гравюра

Заинтересовать образованных читателей только рисунком модного костюма в период царствования Людовика XIV было уже невозможно. Знания, которые они получали, жизнь при дворе, посещение спектаклей Мольера (которые часто давали зрителям повод не только восхищаться представлением, но и уместно использовать остроумные, четкие фразы из пьес) — все это делало дворян взыскательными. Поэтому художники зачастую преподносили публике образцы модной одежды как интригующие фрагменты из неизвестного повествования. На гравюре Голе молодая дама, одетая в темное платье, держит в левой руке небольшую раскрытую книжку и вопросительно смотрит на кавалера. Выражения их лиц настолько жизненны, что при небольшой фантазии зритель легко «дорисует» любой сюжет. Костюм женщины очень скромен — он сделан из двух разных по цвету и по фактуре тканей. Легкое, белое, полупрозрачное покрывало окутывает голову, оттеняет обнаженные плечи и грудь, придавая всему облику скромную изысканность.

Образ молодого человека совсем иной. На широких обшлагах рукавов жюстокора этого щеголя нашиты крупные светлые полоски из ткани с ворсом. Такими же светлыми полосками отделана и веста. Светлый шарф выпущен поверх петель банта, что в сочетании с обильными светлыми локонами парика заставляет зрителя обратить внимание не столько на человека, сколько на его костюм.

85



спинки. Линия плеча, закрытая большим отложным воротником, мягко опускается и соединяется с рукавом, не разделенным уже на отдельные полоски. Декольте лифа становится еще более открытым, воротник и манжеты снова отделывают кружевом (ил.80, 81, 82). Наряду с классической комбинацией частей одежды, из которых состояло женское платье, появляются и более простые варианты - сочетание богато украшенного лифа, ставшего самостоятельным, с несколькими юбками (ил.82). Верхнюю юбку по-прежнему кроят спереди распашной, иногда ее полы отвертывают и пристегивают пряжками на боках, хотя начинает встречаться и «круглая» юбка. Наиболее распространенными цветами костюма были различные оттенки серого (льняной, серовато-лиловый), красного и оранжевого, кроме того, лимонный, желтый «Изабеллы» (Изабелла Австрийская по обету 1604 года не меняла рубашку в течение трех лет).

В это время появляется новая прическа. Почти полностью исчезают туфы и гарсетт. Сначала их (в 30-е годы) заменяют свободно завитыми волосами, а затем — длинными, низко расположенными по бокам мягкими локонами. Остальные волосы зачесывают назад и свертывают пучком на затылке. Кроме того, подобно тому, как у мужчин появилась мода на прическу «а ля Каденэ», женщины тоже стали выделять с одной стороны пышный локон («мусташ» — дословно, «ус»), завязывая его на конце бантиком из ленты.

Украшений носят немного, их делают чаще всего из жемчуга — это ожерелья, нитки жемчуга, которые обвивают прическу, розетки на корсаже, серьги.

Все эти изменения делали костюм более легким, владелиц его более молодыми, что отвечало желаниям многих. Двор Людовика XIII не был таким могущественным центром, каким он сделался при его сыне, но интенсивное развитие французской культуры и искусства тем не менее влияло на светское общество, расширяло круг интересов аристократии. Особняки и дворцы в это время принимают писателей, философов, ученых для того, чтобы их владельцы, вместе с друзьями и знакомыми, могли насладиться интересной беседой. Так возникают «светские салоны», сыгравшие немалую роль в развитии культурной жизни Франции XVII, а затем и XVIII века.

В создании салонов особое место занимали женщины. Тонкому и деликатному искусству — умению общаться с людьми — их обучали с юных лет, поэтому светские дамы вполне владели навыками и обязанностями хозяйки дома, принимавшей гостей. Эта трудная роль была схожа с работой дирижера — они умело рассаживали визитеров, следили за беседой, направляли разговор по интересному руслу, заставляли высказываться тех людей, ради которых приглашались все остальные, и еще многое, многое знали для привлечения в свой дом, в свой салон интересных (и нужных) людей. Появление интеллектуальных интересов у французских дворянок XVII века было знамением времени. Но форма, в которой они проявлялись, выглядела своеобразной и иногда даже смешной. Известно, что человек, не имеющий систематического образования, но способный и тщеславный, много и бессистемно читающий, в обществе других людей стремится поразить своей эрудицией; его речь пестрит вычурными выражениями и словами, не соответствующими смыслу или теме разговора. Нечто подобное происходило со светскими

86 — 99. *Братья Боннар.*
Серия «Personnages de qualitet».
1680 — 1690-е годы. Гравюры

86. *Костюм мадам Дофин.*
1680-е годы

Ткань, из которой сшито платье — крупного рисунка, что было популярно в 1680-е годы. Верхняя юбка-манто со шлейфом красиво задрапирована по бокам и придерживается пряжками. Вошедшее в моду низкое декольте, обнажающее плечи, подчеркнуто кружевной отделкой, повторяющей его форму. Завершает туалет прическа «юрлюберлю» и складной веер.

86





87

87. *Костюм придворной дамы.*
1680-е годы

Изящных пропорций платье с юбкой-манто на эффектной подкладке, пышными рукавами и низким декольте с нарядной «бертой» не было новостью в 1680-е годы. Оригинальной деталью выглядит большая воздушная петля, спускающаяся сзади с плеч и поддерживающая шлейф. Этим приемом достигались сразу две цели — показывалась дорогая подкладка и отпадала необходимость постоянно пользоваться услугами пажа. Кроме того, туалет венчает прическа «а ля Фонтанж» со спиралевидными локонами, лентами и цветами, которая в те годы только входила в моду.

женщинами первой половины XVII века. Литературный язык в то время только вырабатывался, его чистая кристальная форма еще не стала обязательной нормой для определенного круга людей. И вот у некоторых аристократок возникает стремление к особенно «утонченной» речи, как бы свидетельствующей об их высоком (как они думали) интеллектуальном уровне. Этот язык, затемнявший смысл фраз, должен был быть особенно «красивым». Многие вещи, близкие человеку, обозначались выдуманными словами. Досталось и костюму. Слово «юбка» считалось вульгарным — самая нижняя стала называться «секрет» (тайная); вторая юбка, которая обычно была видна между расходившимися полами верхней — «фрипонн» (шаловливая), и, наконец, верхняя — «модест» (скромная). Все эти названия достаточно ясно характеризуют стиль разговора и степень «галантности» в общении светских людей. Самым знаменитым салоном был «Голубой салон» мадам де Рамбуйе, где возник и сформировался этот «прециозный»* язык. Он быстро распространился в других салонах Парижа и даже на короткое время вошел в литературу, например, романы писательницы М.Скюдери.

Три названия одной части женской одежды, приведенные нами выше, просуществовали только несколько десятилетий XVII века. После премьеры в 1659 году пьесы Мольера «Смешные жеманницы», в которой автор жестоко осмеял вычурный и нелепый язык, изобретенный светскими дамами, а также костюмы и нравы посетителей их салонов, увлечение всей этой ерундой резко пошло на убыль.

Сложившийся культ женственности и законы галантности порождают ряд новых предметов одежды (и усовершенствуют уже существующие), которые теперь становятся необходимыми для полного туалета дам. К ним относятся муфты (меховые или сделанные из дорогой ткани на теплой подкладке), маски и полумаски («маск» и «деми-маск» из черного бархата, предохранявшие кожу лица от холода, кроме того, дававшие возможность женщине скрыться от любопытных взоров, если она этого хотела). Голову при выходе на улицу покрывали легким капором из черной тафты. В это время среди аристократок появляется обычай носить фартук, возможно, такая мода была заимствована из Германии (где она существовала уже в XVI веке), хотя француженки использовали его главным образом для увеличения количества кружев в костюме.

Большое значение имели перчатки. Они не только защищали от холода или предохраняли кожу рук от повреждений во время верховой езды, но были одним из символов привилегированного социального положения дворянства. Поэтому перчатки сделались предметом роскоши, и в дальнейшем понятие «человек из высшего общества» неразрывно связано с представлением о «человеке в перчатках». Они вошли в моду еще в XVI веке, но тогда их покрой не вполне соответствовал форме ладоней и пальцев. Совершенства облегания и изысканности формы французские мастера достигли лишь в XVII веке. В зависимости от моды перчатки имели специальные названия — «а ля Филипп», «а ля Каденэ», их всегда пропитывали дорогими духами (амброй, мускусом), разнообразно декорировали.

Форма женской обуви и ее отделка изменялись на протяжении XVII века,

* Французское название «прециозный» происходит от латинского слова «прециум» и имеет два значения: «драгоценная» (так обращались друг к другу посетительницы салонов) и «жеманница».



88



89

88. *Знатная дама с пажом. 1680-е годы*

89. *Придворная дама в охотничьем костюме. 1680-е годы*

Перед нами «амазонка», значительно отличающаяся от тех, что носили в начале столетия. Это уже не обычное платье (надеваемое, например, для верховой езды), а специальный костюм, состоящий из юбки и жюстокора, прямо заимствованного из мужской одежды.

Дополнениями к нему служат кожаные перчатки с крагами, мужской галстук, треуголка и прическа наподобие парика. Тем не менее, стройность силуэта, роскошь ткани и изящество манер служат хорошим противовесом «мужским» деталям, которые неожиданно подчеркивают хрупкость и женственность прекрасной «охотницы».

90



90. *Костюм герцогини Фейлад. 1690-е годы*

Французские дамы нередко носили модный у мужчин галстук «а ля Штейнкерк». Непременным дополнением туалета служили высокие гладкие перчатки до локтя, так как рукава платьев 1690-х годов, как правило, делались длиной «три четверти».

хотя во всех случаях она оставалась на высоких каблуках (кстати, с появлением каблуков связано одно важное нововведение — обувь делали теперь на разные ноги, а не на одну, как это было принято в предшествующие столетия). Туфли середины XVII века украшались большими розетками, которые у знатных дам для бала отделывались еще и драгоценными камнями или стразами.

В XVII веке появилось своеобразное «украшение» женского лица, сохранившееся даже спустя столетие — «мушки», вырезанные из черной, пропитанной растительным клеем тафты, в виде маленьких кружочков, звездочек, цветочков. Они могли быть на щеках, подбородке, висках, при этом и форма мушек и место, где их наклеивали, имели свою символику (ил.99).

Постепенно, на протяжении конца 30-х и в 40-е годы силуэт женского костюма изменился и упростился. К середине века, когда складывались вкусы двора Людовика XIV и менялся женский эстетический идеал, линия талии уже занимает естественное место, от чего пропорции становятся бо́лее гармоничными; каркасная основа сохраняется, хотя и получает новую форму (ил.83). Женскую фигуру (до бедер) стягивает плотный «кор-а-балейн», который был способен сделать ее стройнее, изящнее, подчеркнуть тонкую талию (до 40 см). Это впечатление усиливается еще от того, что спереди лиф заканчивают острым углом (шнипом), и к нему подводят края полочек, расположенных наклонно. Юбка остается по-прежнему довольно пропорциональной, но под нее опять надевают воронкообразный каркас, состоящий из плотной ткани с пришитыми пластинками китового уса. Поэтому ее очертания имели достаточно четкую форму, и, таким образом, силуэт всего костюма можно схематично приравнять к двум треугольникам с пересекающимися вершинами. Его графичности противопоставляются пышные рукава с разрезами и бантами. В различных вариантах и тех или иных соотношениях этот силуэт просуществовал вторую половину XVII века, значительную часть XVIII и несколько раз возрождался в XIX столетии.

Декольте лифа было сравнительно широким, но не глубоким, и лишь немного обнажало плечи. Его отделывали полоской белой тонкой ткани с кружевом («берта»), вырезанной по форме плеч. Кроме того, платье, как и мужской костюм, украшали пучками узких лент. Интересной деталью женского костюма 1650-х годов была съемная распашная юбка со шлейфом, называемая «манто», имевшая не только декоративное, но и престижное значение — длина шлейфа зависела от знатности происхождения. Шлейф королевы, например, равнялся шести (!) метрам, а герцогинь — ста семидесяти сантиметрам. Манто драпировали по бокам и сзади, скрепляя специальными заколками ювелирной работы — аграфами. Если требовали обстоятельства и этикет, шлейф лежал свободно, тогда его носили пажи (ил.88). Особенно ценились в роли пажей маленькие негры. Манто платья почти всегда делали из одной ткани с лифом.

Основной отделкой были кружева. Ими украшались декольте, рукава рубашки (они выпускались из-под рукавов платья), пье д'эстома и небольшие фартуки, вошедшие в моду еще в 40-х годах.

В середине XVII века меняется прическа. Появляется так называемая «тортье» (дословно, «извилистая»), когда основную часть волос (кроме нескольких легких прядей на лбу) зачесывали назад и укладывали в пучок,

91. *Костюм герцогини Вантадур. 1690-е годы*

Его крой и отделка типичны для 1690-х годов — общий силуэт теряет четкость и становится дробным, акцентируется драпировка на юбке, расположенная сзади; декольте, преимущественно в виде вертикального каре, и узкая пье д'эстома зрительно удлиняют торс и шею, декор располагается по горизонтали. Костюм венчает обязательный высокий «фонтанж», состоящий в 90-х годах из кружев, цветов и драгоценностей. Интересной деталью этого туалета является «лесенка» из бантов, уменьшающихся в размере сверху вниз.



91

92



92. *Костюм мадемуазель д'Овернь. 1690-е годы*

Важной частью костюма для прогулок была длинная широкая пелерина («кап») с капюшоном («капелин»), в данном случае декорированная оборками.

а с боков оставляли пряди, которые прямо от корней завивали многочисленными, слегка небрежными локонами, но не скрепляли их каким-либо связующим составом, а придавали естественный вид.

Выходя на улицу, молодые женщины покрывали голову кружевной косынкой, концы ее спускали на грудь, пожилые же надевали капор с пелеринкой из черной тафты.

Многие дамы, особенно придворные, принимали участие в охоте. Для этого развлечения полагался специальный костюм. В 1660-х годах мы впервые встречаемся с открытым введением (а не подражанием) в женскую одежду какой-то части мужского костюма, и жюстокор, утвержденный Людовиком XIV в качестве привилегии избранных придворных, становится самой модной частью охотничьего туалета. Такой жюстокор женщины опоясывали по талии шарфом, прикрепляли к плечу эполет, состоящий из пучка лент. К нему полагался и мужской галстук. Шляпа, украшенная страусовыми перьями, и кожаные перчатки с крагами, отделанные вышивкой и бахромой, дополняли этот новый костюм (ил.89).

Женская обувь этого периода (и вплоть до 80-х годов) сохраняет высокий каблук и квадратные длинные носки. Туфли застегивали на закрытом подъеме пучком лент, украшали вышивкой, маленькими розетками. Чулки, как и в предыдущие десятилетия, носили из цветного шелка, к 70-м годам вошли в моду белые и телесные. Подвязки традиционно делали из лент и завязывали под коленом.

Художественное решение женских туалетов 50 — 60-х годов соответствовало излюбленным стилистическим особенностям искусства тех лет, которое соединяло графичность с живописностью (подобно архитектуре Версаля). Именно в костюмах французских аристократок сказалось неоспоримое влияние классицизма, более очевидное, чем в мужских. Более того, различные стилистические подходы в создании мужского и женского костюма (преобладание барочных элементов в мужском и классицистических в женском) придали неповторимое своеобразие французскому костюму XVII века и стали совершенно новым явлением вообще в истории костюма.

Процесс формирования нового женского облика и нового костюма, начавшийся в 50-х годах, заканчивается в 70-х. В это время происходят как будто незначительные изменения, но именно они создают изысканный, неповторимо элегантный облик, раскрывший перед всей Европой национальное понимание женской красоты, сделавшее Францию законодательницей мод на долгое время. Как уже говорилось в этой главе, 1670-е — первая половина 1680-х годов — время расцвета абсолютизма. Меры, в свое время предпринятые Кольбером для расширения выделки кож, изготовления кружев и тканей, дали блестящие результаты. Женский костюм приобретает конструктивную ясность и эстетическую завершенность линий.

Прежде всего изменяется форма корсета — она строится таким образом, что несколько приподнимает грудь, оставляя ее почти свободной, в отличие от 50-х годов. Положение корпуса определяется полукруглой линией изгибов «бюск» (длинные металлические пластинки спереди и сзади), конфигурация которых заставляет женщину принимать едва заметный изящный наклон вперед (ил.86). Лиф платья удлиняется, талия немного опускается, ее стягивают еще сильнее; довольно широкую юбку закладывают



93

93. *Дама и кавалер.*
1690-е годы

У французских дворян красивые холеные руки были символом привилегированности, даже бóльшим, чем какие-либо сословные детали или украшения. Их можно было сохранить только при помощи теплых меховых муфт. Сделанные из дорогих видов меха, они были доступны только богатым людям, причем, начинали носить их тогда, когда снег еще не покрывал улицы французских городов.

94. *Дамы в беседке*

Три столетия прошло с тех пор, как женщины впервые открыто закурили, более того, это стало модным. Курящие женщины! Что может быть хуже (и очаровательнее) этого рисунка? Последствия этого развлечения переживаем и мы.

94



свободно лежащими складками, часто понизу, как и по линии переднего бюска корсажа, украшая кружевами. В этот период они, как символ женственности, становятся самой модной отделкой, оттеняя нежность кожи, создавая фигурные контрасты и живописные эффекты.

Изысканность и развитие художественного вкуса сказывается также в неукоснительном исполнении королевского указа о сезонности в костюме. Он благоприятствовал развитию текстильной промышленности. Французские фабриканты не только увеличили количество тканей, но и ввели новые фактуры в различных комбинациях, богаче стала цветовая гамма — кроме различных вариантов тканей с цветочным орнаментом были введены мало распространенные до этого времени полосатые ткани (в 70-х годах впервые появились однотонные, варьировавшие блестяще-матовые фактуры, в 80-х и 90-х предпочтение отдавалось уже сочетанию разноцветных полос светлых тонов).

Основным источником информации о моде в XVII веке было периодическое издание «Галантный Меркурий». В этом журнале печатались обзоры, к ним прилагались рисунки с описанием и указанием, когда и что следует носить. Например, увлечение кружевами доходит до того, что в качестве летней женской одежды там рекомендуются кружевные платья на цветных чехлах. Среди легких весенних и летних тканей особое место занимает появившаяся в 70-х годах «брокатель» - шелковая материя с небольшими вытканными золотой или серебряной нитью букетами, оттененными цветным шелком. В XVIII веке на ее основе был создан легкий, изящный костюм, опоэтизированный в творчестве А.Ватто.

Кроме «Галантного Меркурия» новости моды распространялись при помощи двух манекенов, так называемых «Большой Пандоры» и «Малой Пандоры». Их одевали в только что появившиеся туалеты и выставляли в парижском магазине на улице Сен-Оноре для обозрения. «Большая» демонстрировала парадные платья, «Малая» — неглиже, домашнюю одежду. Подобные манекены отправлялись и в европейские столицы, задавая там тон. Парижские новинки пользовались такой популярностью, что «Пандоры» даже имели право беспрепятственного передвижения во время межгосударственных войн.

Торжественные придворные платья продолжают делать из тяжелых тканей — парчи, атласа, бархата. Их отделывают металлическими кружевами, галунами, золотой или серебряной вышивкой. Очень часто богато украшенной делают не всю юбку, а только ее переднюю съемную часть — «таблие» (фартук), которую можно было использовать в сочетании с другими платьями (ил.95).

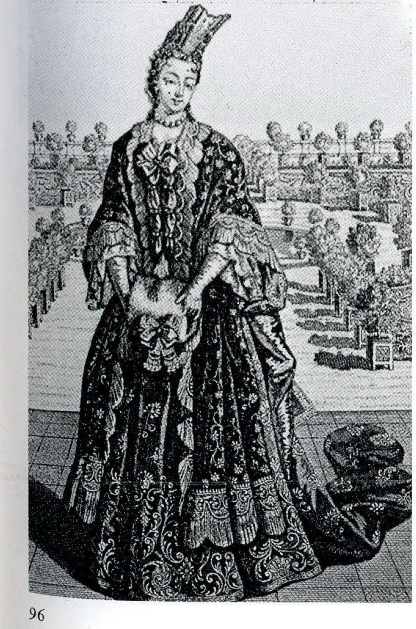
Значительно большее внимание начинают уделять домашней одежде. Она состояла из трех частей: юбки до щиколотки (ее надевали сверх рубашки), мягкого, без пластин китового уса корсета «гургандин» со шнуровкой спереди и широкого длинного распашного платья без застежки. Гургандин делали из цветной ткани, украшали вышивкой, внизу пришивали узкую баску или оборку (ил.98). Домашним костюмом был и пеньюар, в котором светские дамы во время утреннего туалета (в подражание особам королевского дома) принимали знакомых (ил.99).

Большой широкий плащ женщины уже не носили. Его заменил «кап»* (род

* См.т.1.



95



96

95. *Костюм маркизы де Фошебарон*

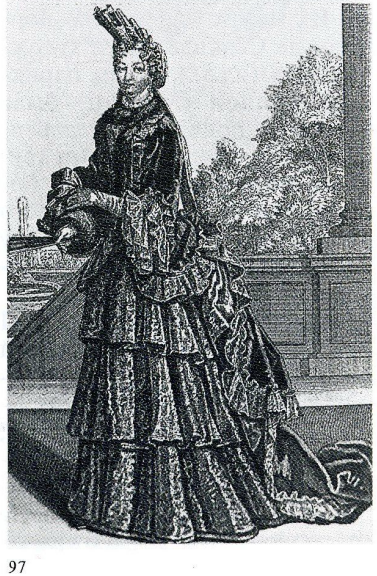
Платье этой очаровательной светской дамы украшает «таблие» — фартучек с замысловатыми фестонами, вошедший в моду у дворянок в 1670-х годах.

96. *Костюм герцогини д'Альбер. 1690-е годы*

Туалет герцогини д'Альбер очень наряден и обильно декорирован — здесь и бантики, и фигурная бахрома, и эффектное шитье крупного рисунка, кроме того высокий «фонтанж» и меховая муфта. Однако костюмерам 1690-х годов и этого показалось мало — поверх платья накинут длинный широкий «палантин» с бахромой, драпировки которого повторяются в изгибах шлейфа. В результате костюм, перегруженный отделкой, выглядит изящной драгоценной безделушкой, а сама женщина теряется в обилии и разнообразии фактур и деталей.

97. *Костюм принцессы Конти. 1690-е годы*

Необычной деталью этого костюма является трехслойная юбка, создающая впечатление оборок, верхняя юбка высоко и пышно задрапирована сзади.



97

пелерины) с капюшоном в виде шарфа («капелин»), концы которого завязывались под подбородком. Иногда капелин надевали без капа. Последний всегда делали из черного шелка.

Стремление разнообразить фактуру, создавать интересные и новые сочетания, приводит к тому, что зимние платья начинают отделывать мехом. Поэтому, когда принцесса Палатинская, страдая от холода в королевском дворце, в 1676 году накинула на плечи полоску соболей, неожиданное и эффектное сочетание меха и женской нежной кожи так понравилось придворным дамам и привело в восхищение кавалеров, что мода на прямые полоски меха, украшавшие плечи — они получили название «палантин» — быстро распространилась во Франции, а затем и в других европейских странах. Вскоре их стали делать не только из меха, но и из ткани (ил.96).

В течение десятилетия несколько раз менялись прически. Изящные, свободно падающие локоны сменились странным соединением локонов с туффами. Их можно увидеть на портрете мадам де Севинье кисти художника Эделинка (ил.84). Затем парикмахером-женщиной (Мартин) была создана сложная прическа «юрлюберлю» — уложенные спереди рядами крутые завитки поддерживались (по бокам) петлями из лент, вдоль каждого плеча спускалось по длинному локону (ил.86). Мода на пучки из лент проявилась и в прическе.

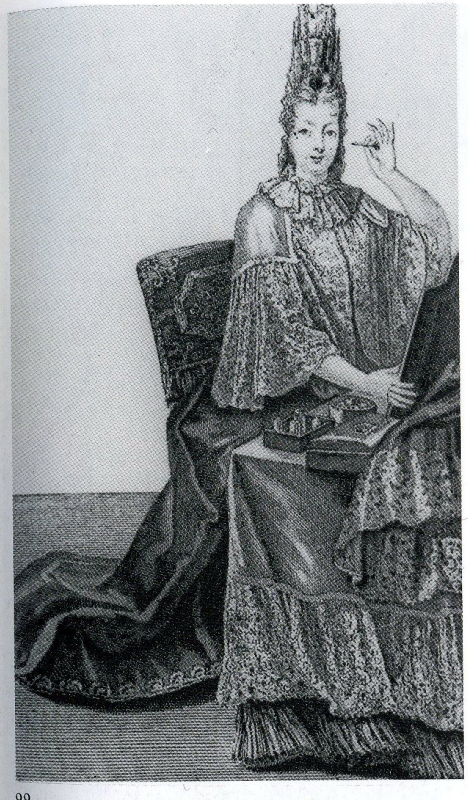
В последнем десятилетии XVII века четкий по линиям и изысканный по форме женский костюм постепенно начинает терять эти качества — характерным становится не фасовый, а профильный силуэт, в котором акцентируется драпировка на юбке, расположенная сзади. Эту драпировку в заданном положении поддерживала



98

98. *Дама в домашнем костюме.*
1690-е годы

Насколько удобна была домашняя одежда XVII века, чувствуется по той свободной, непринужденной позе, которую приняла юная аристократка, нежась в мягком широком кресле, возможно, после ночи, проведенной в танцах и развлечениях. Дома, утром можно было себе позволить отойти от строгих правил этикета и слегка расшнуровать корсет, не надеть до конца капот, оставить незавязанными ленты чепца.



99

99. *Дама за туалетом*

Светская кокетка в очаровательном «неглиже» изображена в тот ответственнейший для придворной дамы момент, когда она наносит на лицо одну из «мушек», бывших в большой моде в XVII веке.



100

100. *Ж.-Д. де Сен-Жан.*
Придворная дама в дезабилье.
1694. Гравюра

Капот, в который запахнулась высокая стройная женщина, имеет примечательную отделку, часто использовавшуюся в мужских жюстокорах — «бранденбурги», нашитые вдоль полочек сверху донизу. Голову покрывает нарядный чепчик, а из-под довольно короткой юбки виден носок ночной туфельки с бантиком.

волосяная подушечка, прикрепленная поясом к нижней юбке (ил.97). Иными становятся форма декольте и размер пье д'эстома, поэтому торс фигуры кажется более вытянутым, шея более длинной. Декольте, чаще всего прямоугольное или близкое к прямоугольной форме, внизу отделывают плоеным кружевом и полоской ткани с нашитыми на нее драгоценностями. Пье д'эстома делают очень узкой, а края лифа спереди заканчивают отворотами. Юбку декорируют в горизонтальном направлении аппликацией крупного рисунка, нашитыми цветными полосами, бахромой, поддельными камнями. Такая композиция приводит к нарушению пропорций. Узкие рукава «три четверти» заканчивают несколькими оборками с кружевами. Крупные складки драпировки ткани, крупного рисунка вышивка, обилие отделки и, наконец, прическа «фонтанж» (ил.90—100), состоящая из локонов, завитков, лент, мягко ниспадающих с затылка на плечи кружев, а затем и маленькой шапочки с высоким ступенчатым сооружением (из тех же туго накрахмаленных кружев) — все это делает женский костюм 90-х годов XVII и начала XVIII столетия тяжелым, композиционно перегруженным, что всегда является признаком вырождения стиля. Он теряет былую элегантность и стройность, отступает от традиций классицизма, его рационально-конструктивная основа поглощается обильной декоративностью (ил.96).

Женская обувь этих лет — туфли на высоком, выгнутом (так называемом «французском») каблуке с очень узким заостренным носком, с вышивкой и пряжками (ил.123).

Большую простоту сохраняет лишь траурный костюм. «Большой» траур — черный лиф с гладким круглым белым

101. *П.Рубенс.*
Портрет Марии Медичи.
1622. Мадрид, Прадо

Французская королева Мария Медичи, регентша молодого короля, изображена великим фламандцем в черном платье с белыми манжетами, воротником и черной бархатной наколкой — знаком траура. Однако эти активные контрастные сочетания скрывают от зрителя какие-то затаенные мечты и планы о будущих удачах, свойственные честолюбивым женщинам из знатного итальянского рода Медичи, прославившегося в истории европейских государств тайными и явными преступлениями в борьбе за власть. И талант Рубенса дает нам возможность увидеть в выражении глаз королевы не только спокойное удовлетворение своим положением фактической правительницы Франции, но и неосуществленные, но вполне достижимые желания.

101





102

102. *Ж.-Ф. де Труа.*
Портрет Марии Аделаиды Савойской.
1697. ГМИИ им. А.Пушкина

Костюм Марии Аделаиды, герцогини Савойской, при всем его парадном великолепии, прост и элегантен. Художественная цельность и выразительность туалета достигаются пропорциональностью деталей платья и необычайно красивой цветовой гаммой, построенной на сочетании серебряной парчи, переливающейся всеми цветами радуги, и легчайшего золотого шитья, покрывающего корсаж со шнипом и перекликающегося с вышивкой королевских лилий на синем бархате мантии, служащей роскошным обрамлением платья. Внимательный анализ формы и цвета наряда, а также прически, перевитой жемчугом, позволяет сделать вывод о том, что близилось время, когда одежды XVII века окончательно выйдут из моды и стиль рококо вступит в свои права.

воротником, черная юбка с белой каймой и двумя узкими черными полосками на некотором расстоянии от края, черное манто. Прическа гладкая, покрытая «аттифэ»* с большой прозрачной черной вуалью, черные перчатки до локтя и белая муфта.

«Малый» траур сохранял форму платья 50 — 60-х годов. Лиф был черным, небольшое декольте полузакрывалось белыми кружевами, рукава делались также белыми и перехватывались двумя-тремя «браслетами» из лент, между которыми нашивались кружева, шея покрывалась косынкой из черного газа. Верхняя юбка с боков приподнималась и драпировалась как юбка-манто. Кроме того, надевались белые перчатки до локтя, а на голову — капюшон из черного прозрачного крепа.

Изменение и развитие художественного стиля эпохи сказывалось и в оформлении модных аксессуаров костюма — украшений, ручных зеркал, флаконов для духов и нюхательных солей, косметических коробочек. Модным нововведением были зонтики и галстуки «а ля Штейнкерк», подобные мужским (ил.90). В 80 — 90-х годах XVII и начале XVIII века перчатки делают уже без вышивки (мужские, кстати, отделывают бахромой). Длинные, гладкие они становятся также частью бального туалета.

Последняя четверть XVII века изобилует большим разнообразием тканей, особенно популярны были полосатые. 1679 год приносит еще одну новинку — клетчатые ткани, а так как сезонность в костюме прочно вошла в жизнь, увеличивается выпуск летних материй, причем особым успехом пользовался муслин «а ля Бурдало». Если цвета набивных тканей в женс-



103

103. *Ф. де Шампень.*
Портрет Анны Австрийской, королевы Франции.
Середина XVII века. Гравюра

На королеве Франции надет «большой траур», туалет, который она постоянно носила после кончины своего царственного супруга Людовика XIII — черное платье с большим белым воротником и «аттифэ» с длинной черной вуалью. Единственная дань моде — мягкие длинные локоны вдоль щек. Кроме того, прозрачность довольно нарядного воротника, жемчужное ожерелье и серьги свидетельствуют о том, что ее вдовство длится уже не один год, так как украшения королева начала носить лишь через несколько лет после смерти короля.

См. т.1.

104. *А.Росселе.*
Кристина Французская, дочь Генриха IV, жена герцога Савойского.
Первая половина XVII века. Гравюра

Кристина Французская изображена в траурном платье и манто, имитирующем широкие рукава, с головным убором на каркасе, затянутом прозрачной черной тканью.



104

105



105. *П.Миньяр.*
Мадам де Мирамьон.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Траурный костюм мадам де Мирамьон — обычный траурный костюм, который носили во Франции вдовы-дворянки. Он состоял из черного платья с белым воротником и черного платка в виде капюшона, покрывавшего всю голову.

ком костюме 70-х годов чаще всего были яркими, контрастными, то в конце века возникает вкус к сочетаниям изысканных полутонов, которые в следующем столетии станут основными.

Об особенностях внешнего облика мужской половины жителей городов (буржуа, ремесленников) в этой главе уже сообщалось. Еще в большей мере они были характерны для женщин. Многие из них последовательней, чем мужчины сохраняли верность учению гугенотов, их подчеркнуто строгий облик являлся полной противоположностью дворянскому. Вертюгали, валики, плоеные баски, жесткие пышные рукава, высокие полупарики-тупеи первых двух десятилетий XVII века не имели поклонниц даже в среде крупной буржуазии. Лиф платьев в это время хотя и облегал стан, но форма его создавалась мягким корсажем из плотной ткани со всего лишь несколькими пластинками китового уса, а иногда даже ивовых прутьев. Полноту в бедрах (эту некоторую дань моде) они создавали тем, что поднимали юбку и различным образом ее подкалывали.

В первой половине XVII века горожанок особенно отличал головной убор. В то время как дворянки (кроме вдов) покрывали голову только при выходе на улицу, горожанки всех других слоев общества даже дома находились в национальном, сложившемся еще в XVI веке головном уборе. Это был гладкий открытый чепчик («шаперон») по форме головы, к которому спереди пришивали полосу ткани, откидывающуюся назад; к затылку она расширялась и падала на спину широким прямоугольником. Концы его загибали и прикалывали к чепчику.

К середине столетия женщины солидных буржуазных кругов, к которым



106

106. *В.Холлар.*
Жена парижского купца.
1640-е годы. Гравюра

Парижские придворные моды 30-х годов XVII века уже оказывают влияние на костюмы жен купцов и крупных торговцев. Скромные платья с небольшими воротниками, закрывавшими грудь, теперь не носят в тех случаях, когда принимают гостей или сами посещают своих родственников или знакомых. Чтобы придать себе более нарядный вид, жены буржуа начинают носить декольте, украшая его низко пришитым большим белым воротником, выкроенным по форме плеч, как у дворянок. Такие же белые манжеты заканчивают рукава. Нижний край юбки подколот к нижней линии лифа, образуя, таким образом, пышную массу ткани с красиво спускающимся спереди живописным треугольником. Из-под этой драпировки видна другая, светлая юбка, низ которой вышит шестью узкими полосками разноцветного орнамента. Следует отметить, что этот прием делает платье чуть-чуть старомодным, так как мода подкалывать верхнюю юбку у светских дам к этому времени уже прошла, зато

компенсирует отсутствие экипажей и позволяет сохранить его при выходе на улицу. Головку молодой женщины украшают модные туффы. В сущности, перед нами — упрощенный, и, заметим, более удобный для представительницы этого круга вариант аристократического костюма 1640-х годов, который могла себе позволить лишь жена очень состоятельного купца.

107. *В.Холлар.*
Жена французского мещанина.
1649. Гравюра

Значительно более простой была одежда французских мещанок. Первой отличительной особенностью их костюма были фартуки. При этом каждая женщина-мещанка старалась отделать свой фартук вышивкой или узкими кружевами. При выходе на улицу они надевали небольшой «шаперон», облегающий голову.
В холодное время года верхней одеждой служила накидка типа пелеринки с большим меховым воротником.

108. *В.Холлар.*
Костюм парижанки.
1640-е годы. Гравюра



107



108

Отличительной особенностью костюма небогатой мещанки являлось то, что он состоял из двух основных частей — лифа, плотно облегающего спину и грудь, и широкой юбки. Рукава, широкие сверху и сравнительно узкие внизу, дублировались специальной подкладкой, создающей пышность и округлость. К лифу пришита «сборчатая» баска, горизонтальную форму которой поддерживал небольшой валик, пришитый к верхнему краю юбки. Декольте наполовину закрыто белой вставкой с отложным воротником. Перед юбки прикрыт длинным белым фартуком. Слева из-под баски спускается длинный шнур, на который нанизаны ключи от закрытых домашних хранилищ. Лицо молодой женщины обрамляют пышно взбитые волосы, переходящие сзади в пучок. Верхняя часть головы покрыта маленькой черной мягкой шапочкой.

Такой костюм парижанки имел несколько вариантов. Часто темную верхнюю часть платья соединяли с юбкой другого цвета, низ которой декорировался широкой полосой вышивки, состоящей из нескольких узких полосок различного орнамента.

принадлежали и супруги «людей мантии», перенимают у дворянок силуэт и многие детали костюма, хотя сохраняют традиционный головной убор, правда несколько его модернизируя. Кроме шаперона, они носили еще повязку типа платка.

Сословные различия сказываются в женском буржуазном костюме и во второй половине XVII века, так например, только дворянки имели право носить юбку-манто со шлейфом, поэтому у горожанок верхняя юбка чаще всего была круглая, не распашная, но желание придать ей модный, современный вид заставляло их подкалывать эту часть одежды подобно драпировкам манто (ил.106). Несмотря на медленные изменения костюма буржуазии, горожанку этого периода все же можно легко отличить по внешнему виду. Уже в 1640-х годах появляется корсет на шнуровке спереди. Его делают из грубого толстого полотна и вставляют в него ивовые прутья, чтобы придать жесткую форму. Сверх него надевают лиф платья с баской и полудлинными рукавами, из-под которых были видны рукава рубашки, и юбку (ил.108).

В конце века, когда у аристократок появилась мода на головные уборы «фонтанж», она распространилась только в среде богатой буржуазии, часть которой к этому времени начинает сливаться с дворянством. В среде торговцев, лавочников, провинциальных небогатых нотариусов и адвокатов они появились значительно позже и в очень упрощенном виде.

Значительной группой обитателей французских городов были разносчики, мелкие торговцы и ремесленники. Этой деятельностью занимались и женщины. Их костюм состоял из лифа с полудлинными рукавами и баски (типа мужского пурпуэна). В первой



109

109. *А.Босс.*
Магазин мод «Галантный Меркурий» и книжный магазин в галерее Дворца Юстиции в Париже.
До 1633. Фрагмент. Гравюра

В этом фрагменте необходимо обратить внимание на костюм юной продавщицы, предлагающей роскошно одетым дворянам книги. Ее темное платье очень скромно, главным его украшением служит большой белый простой воротник наподобие пелеринки, полностью закрывающей грудь, и манжеты. В гладкой прическе единственная дань моде — несколько изящных локонов. Она одета в полном соответствии с благородным назначением магазина, в отличие от продавцов «легкомысленного» отдела мод, наряженных в декольтированные платья с пышными прическами (девушки) и пурпуэны с кружевными воротниками (юноши).

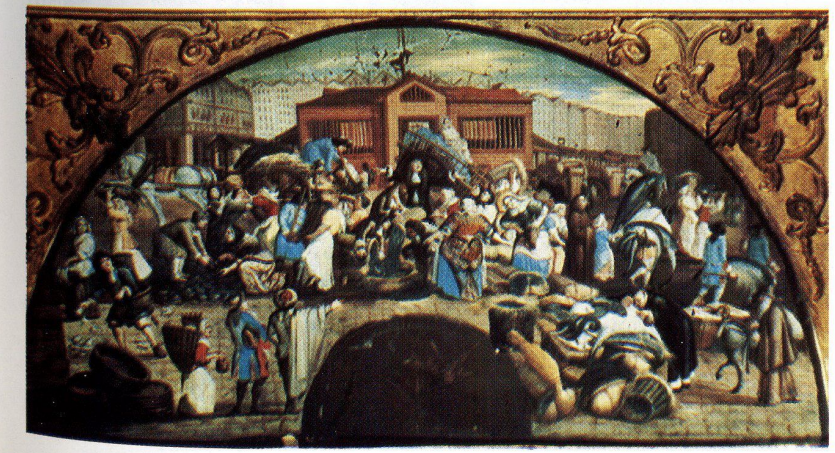


110

110. *А.Босс.*
Магазин мод «Галантный Меркурий» и книжный магазин в галерее Дворца Юстиции в Париже.
До 1633. Гравюра

111. *Неизвестный художник.*
Лист для веера. Рыбный рынок "Чрево Парижа".
Вторая половина XVII века. Бумага, гуашь, роспись. Париж, Музей Карнавале

111



половине XVII века такая куртка имела эполеты — деталь костюма XVI века. Баску выпускали сверх юбки или заправляли ее под пояс, чтобы при движении не создавалось щели и не была видна рубашка из грубого полотна; длина юбки была только до щиколотки, по низу ее иногда отделывали двумя-тремя цветными полосами. Все женщины носили большие отложные белые воротники. Голову покрывали чепчиком. Грубая обувь на толстой подошве завязывалась на подъеме цветным бантом.

В костюме торговок, которые по роду своего товара были близки к деревне — молочницы, зеленщицы, бытовали крестьянские чепцы.

Для одежды этой части горожанок использовались льняные и шерстяные ткани, плотные и малоразнообразные по фактуре. Цвета шерстяных материй были темными, тусклыми, главным образом коричневых оттенков, черные шли на женские юбки. Одежду из серых шерстяных тканей носили очень бедные девушки-парижанки, с этого времени получившие прозвище «гризетт» (от слова gris — по-французски, серый). В XIX веке «гризетками» называли девушек-ремесленниц (модисток, портних, цветочниц), живущих своим трудом.

В годы гражданской войны громадное количество разоренных крестьян, ремесленников, бывших мелких торговцев превращалось в бродяг и нищих. Толпы этих обездоленных и опустившихся людей, время от времени появлявшихся в городах в одежде, которую трудно назвать костюмом, составляли жуткий контраст с французским дворянством, их приближенными и слугами. Облик этих людей, в том числе женщин, запечатлел на своих гравюрах Ж.Калло (ил.113, 114). Здесь можно увидеть крестьянок, оде-

112. *К.Давид.*
Кормилица.
1620-е годы. Гравюра

Очевидно, любящий муж хотел запечатлеть на память молодую жену и малютку-дочь, чтобы иметь возможность любоваться этой парой, когда дочь, в свою очередь, будет иметь такого же младенца. Справедливость этого предположения подтверждается тем, что с правой стороны у «кормилицы» висят шнуры с необходимыми для хозяйки дома ключами от кладовых и шкафов. Кроме того, одежда матери не соответствует костюму кормилицы — это, скорее всего, наряд состоятельной мещанки, так как воротник и рукава блузки украшены тонкой красивой вышивкой. Вышиты также края передника и чепец на голове. Лицо женщины обрамлено тонкими буклями.

112





113

113. *Ж.Калло.*
Старуха на костылях. Лист из серии «Нищие».
1622. Гравюра

Почти слепая и совсем хромая старая женщина передвигается в надежде встретить милосердных людей. Однако этой надежды так мало, что ее лицо искажено страдальческой гримасой полной обиды на мир. Ее тело прикрывает убогая оборванная одежда, состоящая из широкой юбки и жакета типа мужского пурпуэна, а голову — большой чепец.

114. *Ж.Калло.*
Нищая с тремя детьми. Лист из серии «Нищие».
1622. Гравюра

115. *Н.Леру.*
Сирота, собирающая подаяние.
Конец XVII века. Гравюра

Вероятно, эта сирота-подросток воспитывалась в детском приюте и собирала подаяние для нужд церкви, всегда покровительствовавшей обездоленным. Девочка одета в простое платьице, не доходящее до щиколоток, и закрытые башмачки. Ее голова, с которой снят чепчик, засунутый под мышку, коротко острижена, что, как правило, полагалось при поступлении в приют.



114

115



тых в грубые рубашки и юбки, чепчики с оборкой вокруг лица, деревянные сабо.

Изменение в XIV веке европейского городского костюма, сыгравшее такую большую роль в его дальнейшем развитии — отделение лифа от юбки — в крестьянской одежде произошло только в XVI веке. С тех пор лиф с рукавами и юбка стали ее основными частями в XVII, XVIII и первой половине XIX веков.

Во Франции в XVII веке живописным изображением крестьян, их костюма и быта занимались в основном братья Ленен, на их немногочисленных картинах 1640-х годов мы не встречаем каких-либо местных отличий в одежде. Рубашка из грубого холста с полудлинными рукавами, открытый спереди лиф со шнуровкой, кофточка с небольшой баской, простая недлинная юбка, фартук и белый чепец составляли костюм французской крестьянки (ил.116, 117, 118). Праздничной деталью одежды были большие белые косынки с концами, спрятанными под пояс фартука, покрывавшие грудь и плечи (ил.64). Цвета крестьянской одежды — натуральные, тонов овечьей шерсти и беленого холста. Только кое-где на отворотах рукавов можно встретить темно-красный цвет (цвет марены). Женщины побогаче носили несколько юбок. По сохранившимся сведениям во второй половине века немногочисленные зажиточные крестьяне покупают и городские ткани для праздничных нарядов, главным образом — для отделки. Но, как и во все времена, располагали достаточными средствами в основном крестьяне, жившие в окрестностях больших городов. Женский костюм этого слоя крестьян можно видеть на некоторых гравюрах и рисунках.



116

116. *Ж.Белланж.*
Лист из серии «Цветочницы».
Первая половина XVII века. Гравюра

Эта цветочница, вероятно, городская жительница, изображена Белланжем чуть ли не богиней Флорой, во всяком случае ее манерная поза, причудливая чаша на голове, замысловатые сандалии приводят на память этот образ. Что же до костюма, то он вполне реален и повторяет обычную одежду французских крестьянок, только более нарядную и дорогую.

117. *Л.Ленен.*
Семейство молочницы.
1640-е годы. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

117



118. Неизвестный мастер круга братьев Ленен.
Крестьяне у колодца.
Вторая половина XVII века.
ГМИИ им. А.Пушкина

Обычная одежда крестьян была проста, непритязательна и мало подвержена моде. Крестьянин одет в жюпель с эполетами, украшенный белым воротником, короткие шосс и шляпу с небольшими полями. С одного плеча спускается темный плащ, на другом висит большая котомка из грубой ткани. На изображенной на первом плане женщине — светлый лиф, из-под которого видна рубашка, и белый чепец с длинными концами, которые спускаются на грудь. Играющие рядом дети одеты примерно также. Единственным отличием служит цвет некоторых частей их одежды — красный, зеленый, в отличие от тусклых оттенков материи, из которой сшиты костюмы взрослых. Вариантом лифа женского крестьянского платья служит его покрой у женщины, достающей воду из колодца — он низко вырезан на груди, что позволяет видеть белую ткань рубашки с отложным воротником.



118



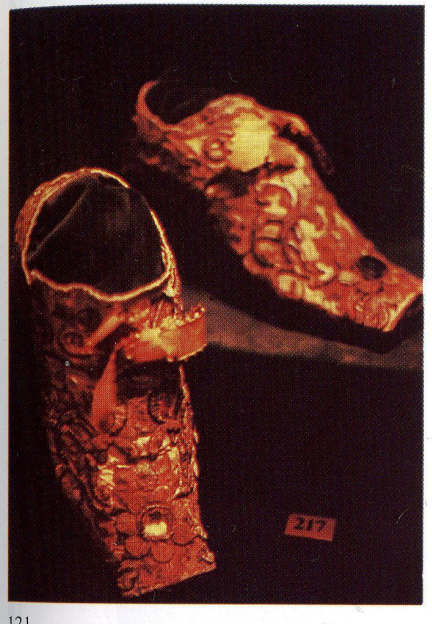
119

119. *Церемониальные перчатки времени Людовика XIII*

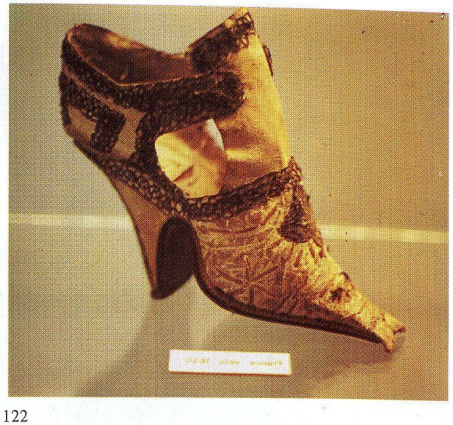
120. *Французские кружева XVII века*



120



121

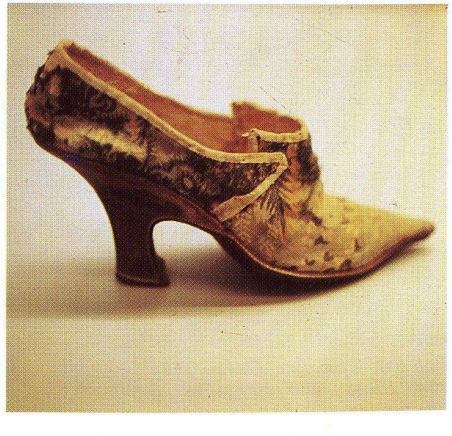


122

121. *Туфли мужские.*
1670-е годы. Тафта, шитье золотой нитью. Париж, Дворец Галлиера, Музей моды и костюма

122. *Туфли женские.*
Форма "Хвостик рыбы".
1650-е годы. Франция, Романс, Музей обуви

123. *Туфли женские.*
1690-е годы. Кожа, шелк. Франция, Романс, Музей обуви



123



124

124. *Ткань.*
Голландия для Франции. Около 1685.
Фрагмент. Шелк, шитье серебряной нитью.
Франция, собрание А.Васильева

АНГЛИЙСКИЙ КОСТЮМ XVII ВЕКА



Портрет герцога Джорджа Вильерса Бекингема



А.ван Дейк.
Лорды Джон и Бернард Стюарты.
1630-е годы. Хэмпшир, собрание Маунтбеттена

После смерти королевы Елизаветы, последовавшей 24 марта 1603 года, наследником английского престола, согласно ее завещанию, стал сын Марии Стюарт — Иаков I. Его единственная конкурентка — Арабелла Стюарт (дочь брата Марии — Дэрнли) — не заявляла о своих правах, и придворные, заинтересованные в удобной для них королевской власти, не стали сопротивляться выбору покойной королевы. Спокойное воцарение нового монарха было встречено жителями Англии радостными приветствиями. Казалось, страну ждет благополучие и привычное ощущение «жизни за каменной стеной», сложившееся у англичан в годы царствования Елизаветы.

Несмотря на принятое королевой решение, Иаков не соответствовал ее личному представлению о настоящем правителе страны, который должен был управлять подданными не столько ради своего величия, сколько для славы государства и хотя бы относительного блага большинства его жителей. В сыне Марии Стюарт таких качеств не было, а была лишь совершенно необоснованная «подростковая» гордость (хотя из этого возраста он уже вышел) и предельно высокое мнение о своих талантах и способностях (которыми в действительности он не обладал). Предчувствие Елизаветы, относительно неспособности Иакова I стать ее достойным преемником, оправдалось. Неожиданное исполнение заветной мечты — быть королем Англии — привело его в такое состояние, что не продумав, каковы взаимоотношения многочисленных групп британцев, разделившихся к началу XVII века по национальным и религиозным признакам, Иаков I в декабре 1604 года созывает в Гэмптонкорте «Собор» англиканс-

кой церкви * с целью демонстрации своего понимания сложившихся в государстве трудных общественных условий. С великим пафосом он предупредил присутствующих, что не позволит никакой перемены ни в вероучении, ни в богослужении. Это высокопарное заявление вызвало смятение у членов различных религиозных сект, значительно разросшихся в те годы. Особенно многочисленными к тому времени были пуритане (к которым примкнуло немалое количество дворян), появившиеся еще в 60-х годах XVI столетия и крайне недовольные результатами Реформации в Англии. Они не только возглавили движение, выступившее с требованием обновления и переустройства церкви, но декларировали новую религиозную идеологию. Ее основой была свобода вероисповедания каждого человека или группы лиц. Второй по значимости сектой также были последователи Кальвина, известные как пресвитериане, это было умеренное крыло в среде пуритан. Кроме того, значительное количество последователей имели индепенденты (независимые), требовавшие полной автономии и независимости каждой религиозной общине, то есть «радикалы» в «партии» пуритан. Кроме того, существовал ряд более мелких организаций, находившихся в постоянных спорах друг с другом.

Внутренние неурядицы осложнялись и тем, что в Англии постоянно возникали конфликты между англичанами, шотландцами и ирландцами, проявлявшиеся еще во время подготовки Иаковом I объединения Англии и Шотландии в одно государство.

Разделению англичан на секты способствовало то обстоятельство, что эти процессы возникли и развивались, главным образом, среди средних слоев населения, стремившихся противопоставить строгое нравственное поведение *, скромный домашний уклад, постоянный труд (уже укрепивший их экономическое положение) страсти к развлечениям, царившим среди значительной части богатого английского дворянства. Театр, танцы, светская музыка считались ими греховными и строго воспрещались. Это привело к падению культуры, особенно изобразительного искусства. Преследованиям, насмешкам подвергался и костюм. Сектанты считали невозможным и недопустимым иметь одежду из дорогих ярких тканей с красивым рисунком, украшать ее блестящей и разнообразной отделкой.

К массе недовольных и враждующих людей прибавились еще возмущенные католики, которых в Англии было достаточно и которым Иаков напрасно пообещал религиозную свободу в первые годы своего царствования. Неспособность короля справиться с трудностями была очевидна. В результате дворянами был организован заговор, возглавляемый представителями самых знатных фамилий. В 1605 году они замыслили убить всех членов правительства во главе с Иаковом I, взорвав здание парламента. По ряду причин это не удалось.

После смерти Иакова I в 1625 году его наследник Карл I, удрученный отсутствием возможности самостоятельно распоряжаться финансами английского государства, решил полностью подчинить парламент власти короля**. Такое трагическое начало века, по

* Протестанская церковь, возникшая в XVI веке в результате Реформации и ставшая в Англии официальной, государственной.

* Слово «пуритане» происходит от позднелатинского *puritas* — чистота.

** Первым ограничением власти парламента было повышение налогов по приказу Карла I.



125

125. *П.де Иод.*
Портрет Иакова I, короля Англии.
1603. Гравюра

В сыне Марии Стюарт соединялись противоположные качества — высокое мнение о своих талантах и боязнь критики. Они мешали ему направить королевскую власть в нужное для государства русло, способствовали совершению ряда серьезных ошибок. Слабосильный и болезненный, Иаков I прожил не очень долго, и хотя владел английским троном более двадцати лет, так и не сумел подавить разгоравшуюся все более и более внутригосударственную вражду. Постоянные недомогания и страх перед ними заставляли его зачастую одеваться более чем скромно. Так, на этой гравюре Иаков I изображен в очень простом дублете с небольшим белым воротничком (объясняемом, возможно, и временем создания портрета — 1603 год, в течение которого король небольшой зависимой Шотландии превратился в монарха одной из могущественнейших стран Европы) без всяких украшений. Единственным символом его власти служит мантия с горностаевым мехом.



126

126. *П.ван Сомер.*
Мэри, графиня Пемброк.
1605 — 1610. Англия, коллекция сэра Касселя

Великолепный туалет придворной дамы начала XVII века — лиф с баской из дорогой парчи, темная юбка с фигурной линией разреза спереди, стоячий воротник и манжеты времени Елизаветы из роскошных кружев, отборный жемчуг в прическе, ожерелье и браслеты. Законченность костюму придает ложащееся красивыми складками покрывало, завязанное в пышный бант на плече. Оно в XVII веке является принадлежностью только английского костюма, и, скорее всего, имеет шотландское происхождение, понятное, если иметь в виду происхождение самого английского короля Иакова I.

мнению многих, предвещало горе и страдания всей стране.

Борьба Карла I с парламентом была настолько азартна, что дала возможность венецианскому посланнику Корнаро охарактеризовать действия короля так: «Ключом законов король отпирает себе дверь к абсолютной власти»*. Но народные волнения оказались сильнее «ключа законов». Началась продолжительная война между войсками короля и парламента **. Вся страна была охвачена такими событиями, что часто казалось — наступает «конец света».

Противники Карла I оказались сильнее, бесстрашие воюющих простолюдинов, выносливость, жажда избавления от ненавистного короля, казавшегося источником всех зол, придавала им невиданные силы. В конце концов, они стали видеть решение всех создавшихся проблем в казни Карла I, веря, что сразу исчезнут «несправедливые» законы, земля станет общим достоянием и наступит светлое время тихого, полного достатка (для всех) существования. Но казнь Карла I — 25 января 1649 года — еще больше усложнила жизнь и англичан, и шотландцев. Что касается ирландцев, то их осталось так мало, что продолжать войну было бессмысленно.

Страх перед «ликом гражданской войны» был настолько велик, что большинство людей забывало о своем внешнем облике и заботилось лишь о сохранении жизни. Разброд внутри страны, недовольство не только жителей городов, но и крестьянства, претерпевшего жестокий процесс «огораживания» — все создавало у большинства жителей Англии настроение подавленности.

Большинство дворян, приглашенных когда-то на встречу невесты Карла I, а затем на его свадьбу, уже не вспоминали о красивых одеждах придворных дам из свиты французской принцессы. Возмущенные казнью короля, аристократы поддержали следующий виток гражданской войны, желая отомстить тем, кто осудил Карла I. Их реакция на «незаконное действие», не утвержденное всем народом, на самом деле стала борьбой против республиканского образа правления в Англии.

Крайне сложная общественно-политическая ситуация, длившаяся в Англии на протяжении всего столетия, религиозные споры и гражданские войны, кровавые перипетии ниспровержения и утверждения на троне королей династии Стюартов — вот фон, на котором шло формирование английского костюма.

Мужской костюм. В начале XVII века англичане сохраняют в своей одежде силуэт и детали, существовавшие в XVI. На протяжении первых двадцати лет были распространены «пескоутбелли» (дублеты с «брюхом») *, «аппастокс» и «незер-стокс» (штаны, наподобие французских, состоящие из двух частей — пышной вверху и узкой внизу) **, «бричз» (штаны в виде «окорока») ***, появившиеся в последнее десятилетие царствования Елизаветы. Но и в старые формы были внесены некоторые изменения. Дублеты теперь имели гладкие, узкие, без стеганой подкладки рукава, а круглый плоеный воротник «раф» **** чаще всего заменяли отложным с кружевами (ил.128, 129) или делали его мягким, круглым, со

* *Вебер Г.* Всеобщая история. Т. 12. М., 1890. С.103.
** Идеологами оппозиции абсолютизму стали протестанты, которых в парламенте было большинство.

* См. т.1.
** Там же.
*** Там же.
**** Там же.



127

127. *Р.Пик.*
Карл I (герцог Йоркский) в детстве.
1605. Бристоль, Картинная галерея

Карл I, будущий английский король, не был старшим сыном в семье Иакова I, поэтому, по английским законам, носил титул герцога Йоркского и вполне мог остаться им навсегда, если бы не преждевременная смерть его старшего брата и наследника престола Генри Фредерика. Пятилетний Карл одет в платье, представляющее собой уменьшенный вариант нарядных женских туалетов конца XVI века, хотя на поясе у него висит шпага, а лиф с воротником «голилья» близок мужским дублетам. Его одежда свидетельствует о том, что в Англии по-прежнему соблюдали старинный обычай, принятый в Европе — одевать мальчиков и девочек практически одинаково, в некоторых случаях, вплоть до тринадцати лет.



128

128. *Р.Пик.*
Портрет Генри Фредерика, принца Уэльского.
1610. Лондон, Национальная портретная галерея

Генри Фредерик, старший сын Иакова I, имел титул принца Уэльского, присваиваемый в Англии престолонаследнику. Он отличался мягким нравом, умом и вызывал искреннюю симпатию у всех, кому приходилось с ним общаться. Многие надеялись, что, став королем, он справится с внутригосударственными проблемами, улучшив жизнь и англичан, и шотландцев. Но надежды его будущих подданных не оправдались — Генри Фредерик умер в ранней молодости. На портрете Пика ему шестнадцать лет. Костюм молодого принца и кавалера «Ордена подвязки» соответствует его высочайшему положению на английской иерархической лестнице. Он еще повторяет каркасные формы аристократической одежды XVI века (узкий дублет с воротником на стойке, пышные короткие аппа-стокс) и сшит из дорогой ткани — белой с золотом. Дополняют его щегольские красные чулки, нарядные туфли, дорогая перевязь, шпага и перчатки.

свободными складками. Кружева, кстати, использовали в отделке всего костюма.

В первое двадцатилетие изменилась и цветовая гамма. Появляется стремление к одноцветным решениям, тональному единству. Самым модным цветом стал белый; иногда весь костюм, включая чулки и туфли, делали белоснежным и эффектно оттеняли его красным, например красной мантией (ил.129).

Пожилые люди носили длинную широкую верхнюю одежду с откидными рукавами — «гаун» *, сохранившуюся от XVI века.

Смена старых каркасных форм происходила в 20-е годы под непосредственным французским влиянием. Это было время сближения английской королевской семьи с французским двором, связанное с женитьбой Карла I на сестре Людовика XIII Генриетте Марии в 1625 году. Сначала английский костюм был очень похож на французский. Дублет ** плотно облегал фигуру, имел баску, эполеты, украшался лентами с эгийеттами. Рукава делали с большим количеством разрезов или заменяли их вшитыми в пройму лентами. Словом, не всегда точно совпадая с французским по времени, английский костюм все же был близок к нему по форме. Но в восприятии французских мод уже в 30-х годах сказывается самостоятельность. Она была закономерной. Пространственно-пластическое мышление англичан в эпоху Возрождения развивалось медленно, даже во второй половине XVI века в их архитектуре все еще сохранялись готические принципы, однако, начиная с 20 — 30-х годов XVII века, здесь возникает новая самобытная художественная форма, порожденная рациональной основой классицизма.

Это направление имело в искусстве Англии настолько глубокие корни, что сказывалось даже в XVIII веке. Под воздействием классицизма, начиная с 30-х годов, происходило и формообразование костюма, являющегося в значительной мере одним из проявлений пластического творчества. Многие молодые люди начинали понимать красоту простых форм как в архитектуре, так и костюме. Прежде всего их внимание привлекали элементы сдержанной, в отличие от Франции, живописности в костюме и изысканные пропорции, которые создавали впечатление стройности и придавали фигуре особенную элегантность. Менялись и манеры. Дворянин теперь в общении с окружающими не только не стоял «столбом», но слегка наклонившись и немного выдвинув вперед правую ногу, «держал корпус» едва уловимым легким движением, которое позволяло, не задерживая разговор, лишь перекинуться несколькими словами с кем-либо из окружающих. Этот новый облик английского аристократа, простой и непринужденный, возник не только потому, что развитие искусства Англии шло в ином направлении, чем во Франции — промышленность здесь была уже настолько совершенна, что появилось много тканей, обладающих большой степенью эластичности. Их красота, обилие цветов и, особенно, высокие пластические свойства помогали портным создавать костюмы, отвечающие эстетическим запросам английских аристократов XVII века (ил.134, 138). По-новому теперь понимается и конструкция костюма. Ее ясность достигается графичностью силуэта и четкой прорисовкой главных линий, а также легкими, едва заметными переходами одного объема в

* См. т.1.
** Там же.



129

129. *Неизвестный художник. Первый герцог Бекингем. Начало XVII века. Лондон, Национальная портретная галерея*

Знаменитый герцог Бекингем, первый министр и фаворит двух английских королей — Иакова I и Карла I — образец английской аристократической утонченности, последовательный и убежденный роялист. Судьба на первых порах была щедра к нему — он был старшим сыном в семье, по английским законам наследующим титул отца и соответствующие привилегии, он был также одарен политической интуицией и умением нравиться, владел значительным состоянием и быстро возвысился при дворе.

Иаков I не ошибся в выборе фаворита — Джордж Вильерс Бекингем не скупясь использовал все, что имел, не только для своего блага, но и для укрепления английского трона. Воспоминания о жизни и особенностях характера этой яркой личности долго сохранялись среди придворных и переходили из поколения в поколение, что дало возможность Александру Дюма сделать его одним изсамых ярких и романтичных героев «Трех мушкетеров».

На портрете неизвестного художника герцог Бекингем изображен молодым человеком в самом начале карьеры, однако он уже одет не только в красную бархатную мантию (вариант гауна XVI века), являющуюся атрибутом одежды высших лиц государства, но и с почетнейшим «Орденом подвязки», который по установленным правилам расположен под левым коленом. Его костюм элегантен и прост — белый атласный дублет и аппа-стокс спокойных линий, белые, туго натянутые шелковые чулки, кружевной воротник на стойке и манжеты. Однако в сочетании с красным бархатом мантии, золотом филигранной цепи с рубином, матовым блеском шнура с пышными кистями, поддерживающего эфес шпаги, розоватым шелком туфель с пышными розетками (такая форма с узкими носками, небольшими каблуками и вырезами по бокам была модной в начале XVII векаво многих странах) костюм выглядит необыкновенно эффектно, не только подчеркивая (кроем и цветом) стройность фигуры молодого человека, но и олицетворяя его общественное положение.

другой, создающими то едва уловимое их движение, которое привносит поистине чарующую привлекательность в образ дворянина. Все основные соотношения, формы дублета (с высоким воротником на стойке), бричз, сапог без подчеркнуто широких раструбов, короче говоря, все, что создавало впечатление новых пропорций — заметно отличалось от французского костюма (ил.132).

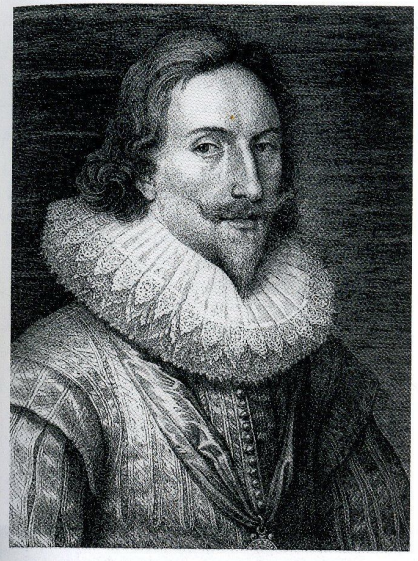
Сложившийся в период 30-х годов, он сохранялся почти неизменным до конца 40-х. В это десятилетие появилась иная одежда, подчеркнутая простота которой свидетельствовала о взглядах тех людей, которые ее носили. Она была связана не столько с увеличением влияния пуритан, сколько с властью Оливера Кромвеля, сумевшего в самый тяжелый период гражданской войны спасти страну от хаоса и полного разорения. По существу, он оказался единственным политическим деятелем, способным это сделать.

Сословные традиции, существовавшие в XIV — XV веках, по-прежнему требовали, чтобы все жители городов и деревень носили одежду, строго соответствующую их положению. Однако в период гражданской войны, принявшей религиозную окраску, костюм становился не только сословным символом, но безусловно выражал и политические взгляды. Прежде всего это сказалось на внешнем облике представителей различных сект. Различия касались, главным образом, отделки и прически. Требовалось, чтобы на одежде пуритан (и других сектантов) не было вышивки, особенно золотым или каким-либо другим шнуром, дорогих пуговиц, кружев. Длинные, доходящие до плеч волосы или, тем более, парики (кстати, английские дворяне не носили французских париков, предпочитая им слегка завитые, естественно лежащие волосы, и даже если прибегали к парику в силу необходимости, старались придать ему «натуральный» вид), считались символом аристократической утонченности и совершенно не допускались. Короткая стрижка пуритан, как известно, породила насмешливое прозвище «круглоголовых», укрепившееся за ними.

Надо сказать, что тяжелое экономическое положение заставляло даже богатых горожан особенно требовательно следить за простотой и дешевизной своего костюма. Грубые ткани — шерстяные и льняные, которые в XV веке носили только бедняки, становятся наиболее распространенными. Сам политический вождь пуритан — Кромвель — отдавал им предпочтение, одеваясь с нарочитой небрежностью.

Правда, в период гражданской войны и аристократы, в большинстве своем принимавшие непосредственное участие в войне, носили одежду из шерсти, но они тщательно сохраняли главные особенности дворянского костюма 30-х годов и, в первую очередь, длинные волосы.

От этого времени сохранилось мало изобразительных материалов, даже карандашных набросков. Тем не менее, очевидно, что длина и форма верхней одежды, высота и вид головных уборов, обувь не могли быть разнообразны. Очень простые формы мужских костюмов подчеркивали высоконравственный образ жизни каждой из «партий» пуритан (ил.141). Но наряду с недорогими, демократичными и многим доступными одеждами, существовали и прямо противоположные, в которых появлялись сторонники короля. Их основной целью было показать свое «превосходство», свой образ жизни, в котором развлечения занимали главное место (ил.139).



130

130. *Л.Вострерман.*
Портрет Карла I Английского.
До 1628. Гравюра

Костюм Карла I начала его царствования — скромный дублет с эполетами, застегнутый на ряд мелких, часто посаженных пуговиц, имеет уже более мягкие, чем в начале XVII века, формы и свободные, а не облегающие, рукава, сквозь разрезы которых, как и на груди, видна подкладка. Судя по всему, еще сохраняется пышный многослойный «испанский» кружевной воротник XVI века, однако борода «а ля муш» и усы соответствуют последней французской моде.



131

131. *М.Миревельд.*
Портрет герцога Бекингема.
Первая треть XVII века. Гравюра

Перед нами — герцог Бекингем, достигший вершины своей власти, славы, богатства. Умело и тонко направляющий королевскую волю, плетущий целую сеть интриг, имеющий многочисленные государственные и личные расчеты, — словом, зрелый царедворец и политик, от решений которого во многом зависела в те годы судьба Англии. Защищая абсолютную монархию, отстаивая ее привилегии и права, он имел множество врагов при дворе, в парламенте, среди пуритан и поплатился за это жизнью, убитый в 1628 году армейским офицером.

На портрете виден лишь фрагмент его роскошного костюма — верх дублета, напоминающий латы, большой кружевной воротник великолепной работы, «гроздья» ожерелий из крупных жемчужин, небрежно засунутых в один из декоративных разрезов на груди и перекликающихся с отдельно нашитыми рядами жемчужин на всех деталях рукавов и полочек. Все это баснословное богатство, призванное символизировать могущество герцога, не превращает его, однако, в разряженного самодовольного истукана. Напротив, умный, решительный взгляд проницательных глаз, скрытая энергия, читаемая во всех чертах мужественного лица, придают облику лишь благородство, а артистизм, выраженный не только в манере носить ожерелье, но и в двух «нечаянно» выбившихся прядях прически, напоминающих локоны «а ля Каденэ», заставляет вспомнить о большом обаянии Бекингема и поверить истории, сочиненной Дюма, в которой герцог покорил сердце гордой французской королевы Анны Австрийской.

И все же обстановка гражданской войны и протектората, установленного с 1649 по 1660 год, способствовала постепенному снижению прежнего уровня портновского мастерства, необходимого для изготовления дворянских одежд. От изысканных форм костюма 30-х годов сохранилось очень немного — соотношения отдельных деталей, их покрой, некоторые виды отделки, однако, в целом он потерял свою былую элегантность. Так, например, дублет стали шить более длинным (для защиты от холода и непогоды в походных условиях), что сделало его неуклюжим, бричз — почти прямыми, отчего исчезла изящная линия сужения книзу. Грубые сапоги, в которых можно было ходить по болотам, имели только низкие каблуки, массивные раструбы защищали бричз от кустарника, растущего в лесах и по берегам рек. Высокая конусообразная шляпа с широкими прямыми полями ничем не украшалась. Единственной отделкой был узкий прямой белый воротник,так называемый «женевский»*, и небольшие манжеты рубашки, которые отгибались на рукава дублета (ил.145). Поверх дублета носили кожаный «джеркин»** без рукавов. Он соответствовал французскому «буфль»***, но был длиннее его и не так плотно облегал фигуру до талии. Джеркин часто подпоясывали широким шарфом. Распространенной верхней одеждой был короткий плащ без воротника и капюшона. Пожилые люди продолжали носить длинные плащи с боковыми прорезями для рук.

Многие пуритане и члены других сект в разгар гражданской войны на-

132. *Д.Мейтенс.*
Карл I, король Англии.
1631. Лондон, Национальная портретная галерея

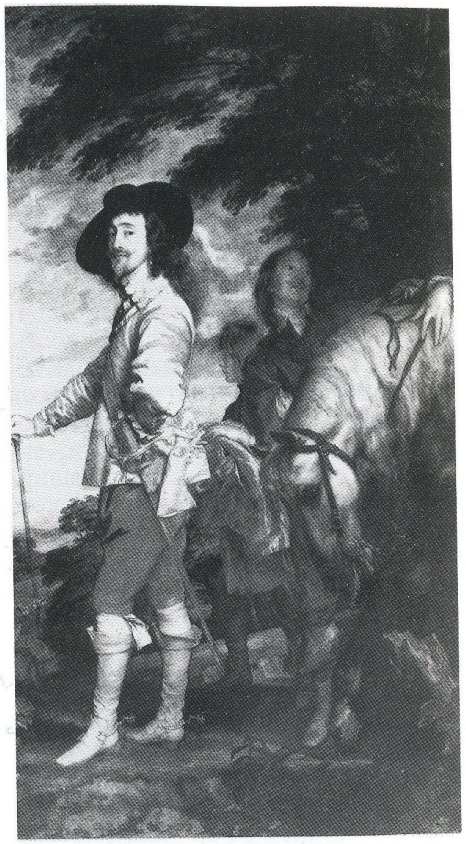
Карл I в 1631 году уже носил костюм нового образца, похожий на французский. Дублет, напоминающий пурпуэн с тассеттами, мягко облегает фигуру, его рукава имеют эполеты и продольные частые разрезы, сквозь которые видно тончайшее белое полотно рубашки, стоячий воротник сменился отложным, спускающимся на плечи, «бричз»,

132



* Женева со второй половины XVI века была одним из центров Реформации.
** См. т.1.
*** Там же.

украшенные понизу отделкой, лишились прокладок и валиков, создававших в XVI веке объемную форму. Однако это не точная копия французского прототипа — кроме такой «английской» детали, как ряд коротких продольных разрезов на груди, перекликающихся с рукавами, в костюме подчеркнуты все конструктивные линии, обшитые серебряным галуном. Обращает на себя внимание и сдержанная, изысканная цветовая гамма, построенная на сочетании глубокого серо-голубого тона ткани дублета и бричз с белым цветом рубашки, воротника и чулок. Смягчает ее холодноватость мягкий золотистый оттенок кожи сапог (без широких французских раструбов) и перчаток с крагами. Волосы у Карла длинные, свободно падающие на плечи. Примечательно отсутствие в костюме короля драгоценностей, соответствующих его сану, о котором напоминает корона со скипетром, лежащая на покрытом дорогой скатертью столе. Это свидетельство не только его личного вкуса, но и тенденции в развитии английской моды 1630-х годов, которая предписывала не подвижную живописность, свойственную французскому костюму этих лет, а гармоничность пропорций и четкую, благородную простоту композиции и цвета, связанных с формированием искусства классицизма.



133

133. *А.ван Дейк.*
Карл I.
1635. Париж, Лувр

Костюм короля, в котором придворный живописец, знаменитый фламандец Антонис ван Дейк, написал его спустя четыре года после Мейтенса, стал еще проще. Предназначенный, видимо, для верховой езды или путешествий, он состоит из скромного дублета без разрезов, более узких бричз и черной шляпы с прямыми жесткими полями и узкой тульей. Аскетизм одежды, в которой отсутствует какой-либо намек на исключительное положение ее владельца, прямо связан со сложнейшей ситуацией в Англии, сложившейся в годы правления Карла I. Гневные обличения пуритан, ополчившихся на дорогие наряды и роскошь, сыграли здесь не последнюю роль. Художник, видимо, чувствовал усиливавшуюся вокруг короля враждебность и необычность его судьбы, завершившейся на плахе. Его картина стала своеобразной метафорой этой драмы — Карл I изображен на высоком берегу моря, где он переживает надвигающуюся грозу. Она все ближе и ближе, деревья склоняются от ветра...

чинают уезжать в Америку, где создают свои поселения. Естественно, что довольно долгое время они сохраняют почти без изменений покрой и формы одежды, привезенной из Англии.

Длительная гражданская война создала особый тип человека, заметно отличавшийся от европейского. Появление и укрепление религиозных сект сыграло в этом большую роль. Трудолюбие, сдержанность, стремление к совершенству, холодная рассудочность, безупречная нравственность, постоянная занятость делами стали основными и характерными чертами большинства англичан среднего сословия. Именно они сформировали «английский тип человека», проявившийся также и в появлении «английского типа костюма». Это сказалось и на развитии культуры. В Англии, несмотря на жестокую гражданскую войну, уничтожившую и людей, и их жилища, и посевы в полях, постепенно (и почти незаметно) развивалась наука. Появляются открытия Исаака Ньютона, Бэкон и Гоббс создают теории, не потерявшие значения и в наше время.

Изменения коснулись и привилегированного сословия англичан. В силу создавшихся обстоятельств оно разделилось на две части. Первая — богатые наследственные владельцы имений и состояний, предки которых обладали ими уже несколько сот лет. Вторая — обедневшие дворяне и состоятельные горожане-предприниматели, купившие землю и в качестве ее обладателей получившие «дворянское достоинство» (так называемые «джентри»). По закону они имели право наследовать эти купленные поместья и передавать их своим детям. Если же такой дворянин, по тем или иным причинам, разорялся и был вынужден продать владение, то дворянские права все равно оставались за ним и его наследниками. Такой закон существовал только в Англии, и слой ее «нового дворянства» заметно отличался от английской аристократии древних родов. Новые дворяне, всеми силами поддерживавшие Кромвеля, могли свободно заниматься коммерческой деятельностью, их быт часто отличался строгостью и простотой, а внешний вид и одежда соединяли простоту и изысканность, не свойственную облику коммерсантов из среды простых горожан.

По мере усиления позиций буржуазии и нового дворянства, особенно во время второй гражданской войны (и позже), сектанты мало-помалу отходили от нарочитой строгости костюма. Такие личности, как Айртон, сподвижник и ближайший помощник Кромвеля, носили длинные волосы, стриженные на французский манер бородки «а ля муш», дублеты, украшенные разрезами, и большие отложные белые воротники с кружевом (ил.147). Изменилась и внешность самого Кромвеля. На портретах времен гражданской войны он изображен в латах и с полудлинными волосами (ил.142), а при провозглашении его протектором — уже в шляпе, обшитой широким золотым галуном. Англичане, не занимавшие столь высокого положения, но имевшие средства, также перестали строго следовать предписаниям пуританских священников. Постепенно они начинают носить более длинные волосы, затем украшают шляпы страусовыми перьями, а одежду большими воротниками, как на гравюре XVII века «Кромвель разгоняет «Долгий» парламент» (ил.144). Это изображение представляет большую ценность для характеристики английского костюма 50-х годов. Англичане на ней изображены в различных по времени одеждах (в углу правой части



134

134. *А.ван Дейк.*
Портрет Томаса Чалонера.
1630-е годы. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Томас Чалонер, один из приближенных Карла I, одет с истинно английской элегантностью, в которой противоречиво сочетаются несколько чопорная сдержанность с изысканной небрежностью. Черный атлас его костюма и плаща эффектно оттенен белоснежным кружевом воротника новой формы с покатой линией плеч и серебристым шелком нижнего платья, видного в разрезе рукава. Кажущаяся простота одежды акцентирована дорогой перевязью с золотым шитьем и золоченым эфесом шпаги.

135



135. *А.ван Дейк.*
Джорж и Френсис Вильерсы, сыновья герцога Бекингема.
1635. Виндзорский замок, Королевское собрание

После смерти Бекингема его маленькие сыновья пользовались особым покровительством Карла I, следившим за воспитанием детей своего фаворита. Их судьба сложилась по-разному — Джорж стал впоследствии одной из самых блестящих фигур при дворе Карла II, младший, Френсис, погиб в 1648 году, сражаясь за короля.

На портрете мальчики изображены в роскошных костюмах, модных у взрослых мужчин в 1630-е годы. Обращает на себя внимание особая колористическая утонченность, с которой подобраны все детали. Каждый из костюмов — от дублета до туфель — решен в одном цвете, однако, при этом не возникает ощущения монотонности, так умело и точно выбран оттенок каждого.

гравюры первые две фигуры одеты по моде 20-х годов XVII века, Кромвель же и его приближенные — в типично пуританские костюмы 50-х годов).

Очевидно, что в общей массе английские одежды эпохи революции, гражданской войны и протектората представляли очень пеструю картину. Для пожилых людей была характерна любовь к старым костюмам (главным образом, 20-х годов или даже начала XVII века), в них сохранялось красочное разнообразие одежды их времени; большинство представителей среднего возраста предпочитали строго пуританский, а молодые — новый, возникший в 50-х годах, то есть в эпоху протектората. В последнем мы уже не видим той мешковатости и малой художественной выразительности форм, какие можно было видеть в одежде пуритан в период их напряженной борьбы. Как уже говорилось, мужчины стали опять носить длинные, лежащие на плечах волосы, затем изменилась форма дублета. Его делали коротким, полуприлегающим, без баски. Спереди он заканчивался мысом, и было модно застегивать пуговицы только до середины груди. Мягкие рукава имели долевой разрез и отогнутые, расширенные кверху манжеты. Поля высокой шляпы со страусовыми перьями несколько уменьшились и потеряли свою унылую прямую линию. Штаны закрывали колени, были прямыми, по низу их обшивали петлями или «уголками» из лент. Костюм стал, конечно, менее изысканным, чем у придворных Карла I, но все же между ними несомненно стилистическое сходство.

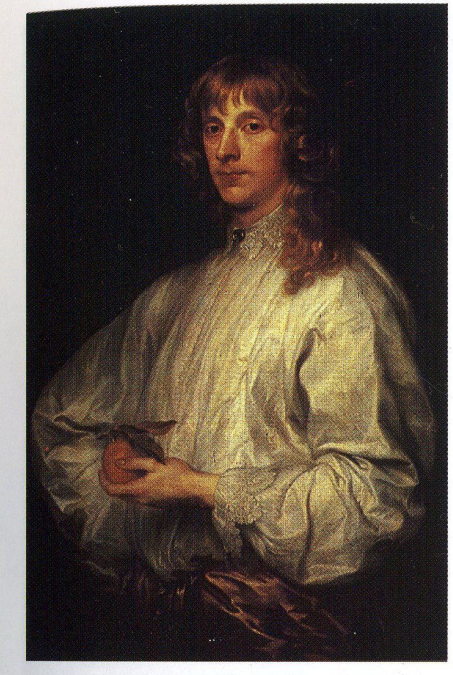
Новое поколение молодой английской буржуазии уже не считало нужным противопоставлять себя аристократам. Результаты революции еще больше сплотили буржуазию и новое дворянство, а захват земель и увеличе-

136. *А.ван Дейк.*
Портрет Джеймса Стюарта, герцога Ричмондского и Леннокского.
1630-е годы. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Не только талантливый, но и плодовитый Ван Дейк за годы работы при дворе Карла I написал многих представителей королевского дома Стюартов. Братья Стюарты — Джеймс, Джон и Бернард — были кузенами царствующего монарха, старший, Джеймс, получил титул герцога Ричмондского и Леннокского и был женат на дочери герцога Бекингема Мэри Вильерс. Его костюм служит олицетворением блестящего положения при дворе — черно-белое сочетание шелка и кружев, серебристая вышивка орденской звезды на плаще придают величавую торжественность этому, в общем-то, молодому человеку, золотистые локоны которого контрастируют со строгостью придворного наряда, и по воле художника, желавшего завершить цветовую гамму, так причудливо повторены в цвете шерсти породистой собаки, изображенной рядом с ним.

136





137

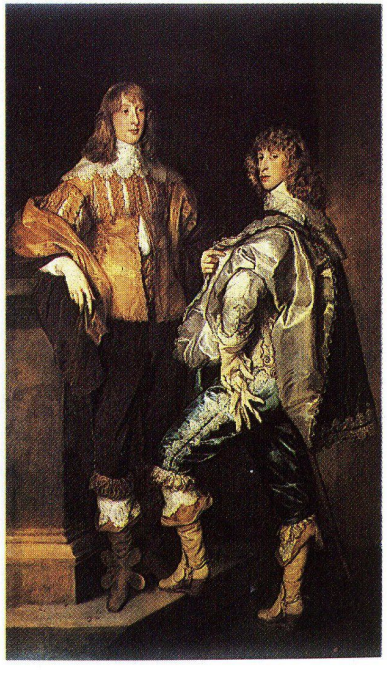
137. *А.ван Дейк.*
Джеймс Стюарт, герцог Леннокский.
Около 1630. Париж, Лувр

На этом портрете Джеймс Стюарт позирует Ван Дейку в одежде, далекой от парадной официальности. На нем рубашка, которая надевалась под дублет и имела сзади застежку на завязки.

138. *А.ван Дейк.*
Лорды Джон и Бернард Стюарты.
1630-е годы. Хэмпшир, собрание Маунтбеттена

«Младшие», но не менее великолепные Стюарты — Джон и Бернард. Они полны радости жизни и уверенности в себе. Их позы аристократически непринужденны, пышные золотистые волосы (одинаковые у всех братьев) естественно распущены по плечам, а костюмы представляют собой образец безукоризненного вкуса и высочайшего портновского мастерства, достигнутого в этот период. Цветовая композиция одного из них выдержана в золотисто-коричневой гамме, другого — голубовато-серебристой. Матовое мерцание шелка, изящный рисунок кружев воротников и верха чулок (самая «французская» деталь туалета!), мягкий теплый оттенок кожи сапог, совершенство кроя дублетов и бричз, первые из которых застегиваются только на верхние пуговицы (создавая ощущение несколько завышенной талии и, тем самым, стройности фигуры), а вторые, сохраняя небольшую ширину по всей длине, отделаны рядом мелких пуговиц по боковому шву, дорогой бахромой и вышивкой — все это в целом демонстрирует не только искусство костюма, но и создает впечатление неуязвимости и защищенности от ударов судьбы, увы, очень обманчивое, ибо спустя несколько лет эти цветущие юноши погибнут в гражданской войне как истинные рыцари, защищая своего короля и свою веру.

138



ние богатств повлекли за собой стремление к роскоши. Хотя время протектората характеризуется строгим полицейским режимом и неустанной слежкой за всеми, запрещением сборищ, увеселений, но имущественные контрасты (а в это время обнищание основной массы населения было чудовищным) ярко сказывались в быте и костюме. Уже появлялись одежды, вышитые золотом, отделанные кружевами и лентами, а старый пуританский наряд, распространенный ранее и среди части аристократов, постепенно становился достоянием только мелкобуржуазных кругов и сохранялся там очень долго, в отдельных случаях даже до середины XIX века.

Известные нам по французскому костюму XVII века, рэйнград времени Людовика XIV появляются и в Англии («петикоут-бричз»). Они могли быть результатом непосредственного общения с Голландией после заключения с ней мира в 1654 году. Тем более, что между буржуазной протестантской Голландией и Англией уже достаточно давно существовала тесная связь*. Петикоут-бричз были уже и несколько длиннее, чем французские, а нижние штаны или «подкладка» ** не так заметно спускались у колен.

Отличительной особенностью английского костюма в рассматриваемый период была, прежде всего, большая конструктивная четкость. Кроме того, отсутствовали большие парики, сравнительно скромно использовались ленты, нарядный костюм соединялся с грубыми сапогами, почти такого же вида, какой они имели во

139. *Круг Д.Мейтенса.*
Генри Рич, первый граф Холленд.
1640. Лондон, Национальная портретная галерея

Начавшаяся в 1642 году гражданская война разделила многие семьи. Это произошло и с братьями Рич — Генри и Робертом. Они оказались в разных лагерях. Генри Рич, граф Холленд, был роялистом и сражался в армии короля, Роберт Рич, граф Уоррик, стал сторонником парламента.

Генри одет в костюм, вошедший в моду с конца 1620-х годов, после приезда в Англию французской принцессы Генриетты Марии. Спустя десятилетие его формы окончательно сложились, стали еще проще и элегантнее, в некоторых случаях даже суше. В 40-х годах ясность линий и четкость конструкции сочетаются со сдержанной нарядностью и утонченностью. Костюм графа Холленда сшит из изысканной ткани в мелкую узорчатую полоску; кружева воротника и верха чулок напоминают о состоятельности этого придворного, а пышное розовое страусовое перо, декорирующее широкие поля шляпы, о некотором щегольстве, уместном для вельможи. Как и положено роялисту, его длинные пышные волосы волнисты и распущены по плечам.

139



* В эпоху гонений, на рубеже XVI — XVII веков многие пуритане эмигрировали в Голландию. Там печаталась их литература, которая переправлялась в Англию.

** В литературе по истории английского костюма штаны под рэйнград часто считаются подкладкой.



140

140. *А.ван Дейк.*
Роберт Рич, граф Уоррик.
Начало 1640-х годов. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Граф Уоррик, примкнувший к противоположной «партии», изображен Ван Дейком хотя и в дорогом костюме, естественном для представителя одного из знатнейших семейств королевства, однако его волосы, как было принято у оппозиционеров и сторонников парламента, коротко острижены.

141. *А.ван Дейк.*
Артур Гудвин.
1639. Англия, собрание герцога Девонширского

Артур Гудвин был провинциальным дворянином, превратившимся в крупного политического деятеля в ходе многолетней борьбы короля с парламентом. Оппозиционер и участник гражданской войны, он носил костюм, отвечающий моде того времени, однако свел отделку к минимуму, ограничившись скромным белым (как у пуритан) воротничком, манжетами и рядом декоративных петель по краю панталон. Дублет лишен каких-либо разрезов, а короткий плащ, небрежно накинутый на плечи, и также лишенный всяких украшений, придает Гудвину сходство с военным. Аскетичен в этом костюме и цвет — его гамма построена на вариациях коричневых и охристых тонов.

141



время второй гражданской войны. Правда, следует отметить, что сапоги носили, главным образом, для прогулок, и туфли с квадратными носами на средних каблуках получили всеобщее признание (на подъеме они завязывались плоскими бантами).

Французские моды 50-х годов имели очень слабое влияние на английский костюм этого времени. Их барочные стилистические основы были чужды и малопонятны англичанам с их устойчивыми классицистическими традициями. Тем более, что идеология пуритан по самому своему существу была глубоко враждебна искусству, связанному с католичеством с одной стороны, и французским абсолютизмом, с другой. Рационализм — основа английской культуры XVII века — не только создал философию, но и отразился на внешнем облике британцев.

Иная картина складывалась во время реставрации Стюартов (с 1660 года). Страх перед обездоленными широкими массами, не получившими ничего от революции, но еще полными революционных настроений*, усилил консервативные настроения у английской буржуазии и нового дворянства. Возрождение королевской власти, ограниченной в своих правах, стало желательным, и они охотно шли на компромисс с роялистами. Карл II, воспитанный во Франции, привез с собой обычаи и нравы французского двора. Среди аристократии распространяется мода на все французское, перенимаются галантные манеры, однако легкомыслие и распущенность



142

142. *П.Лели.*
Оливер Кромвель.
XVII век. Гравюра

143. *Неизвестный художник.*
Кромвель подрубает королевский дуб.
Роялистская карикатура из книги К.Уокера «История индепендентства».
1649. Гравюра

144. *Неизвестный художник.*
Кромвель разгоняет Долгий парламент.
Голландская карикатура.
XVII век. Гравюра

* Скрытая борьба проявлялась в стихах и песнях, полных насмешек и даже издевательств, как со стороны сторонников короля, так и со стороны пуритан. Особенной славой у аристократов, например, пользовалась сатирическая поэма Самуэля Бодлера «Гудибрас», высмеивающая «ханжество и лицемерие» кальвинистов.



143

144



начинают быстро давать свои «плоды». Впервые в Англии появляются большие французские парики, причем считается правилом хорошего тона расчесывать их на прогулке в лондонском Сент-Джеймском парке или театре. Несколько позже возникают специальные сочинения по вопросам галантности и моды. Иностранные обычаи, парики, манеры новых придворных и всех, кто им подражал, производили ошеломляющее впечатление на большинство англичан, привыкших за годы революции к скромности. Но несмотря на увлечение всем французским, в аристократических кругах широкое распространение получили, главным образом, те формы костюма, в которых конструктивность брала верх над живописностью, правда, дублет, как и рэйнграв, украшали большим количеством лент и кружев (ил.149). Поэтому типично французские моды царствовали всего лишь до середины 60-х годов и не были всеобщими.

Начиная со второй половины 60-х годов, короткий дублет заменяют «коут» длиной до середины бедра, но с рукавами до локтя. В это же время становится модным и «вест», или «весткоут», с рукавами, соответствующими французской «вест». Весткоут надевали под коут, нижние рукава отгибали, и, таким образом, получались манжеты.

Подражание французской моде заставило отказаться от любимых в Англии больших белых воротников с кружевами. Сначала их стали делать голубого цвета, а затем, начиная с 1666 года, заменили галстуком из полоски белого льняного батиста, иногда соединенной с цветной лентой. В начале 80-х годов его завязывали большой петлей у горла (ил.169).

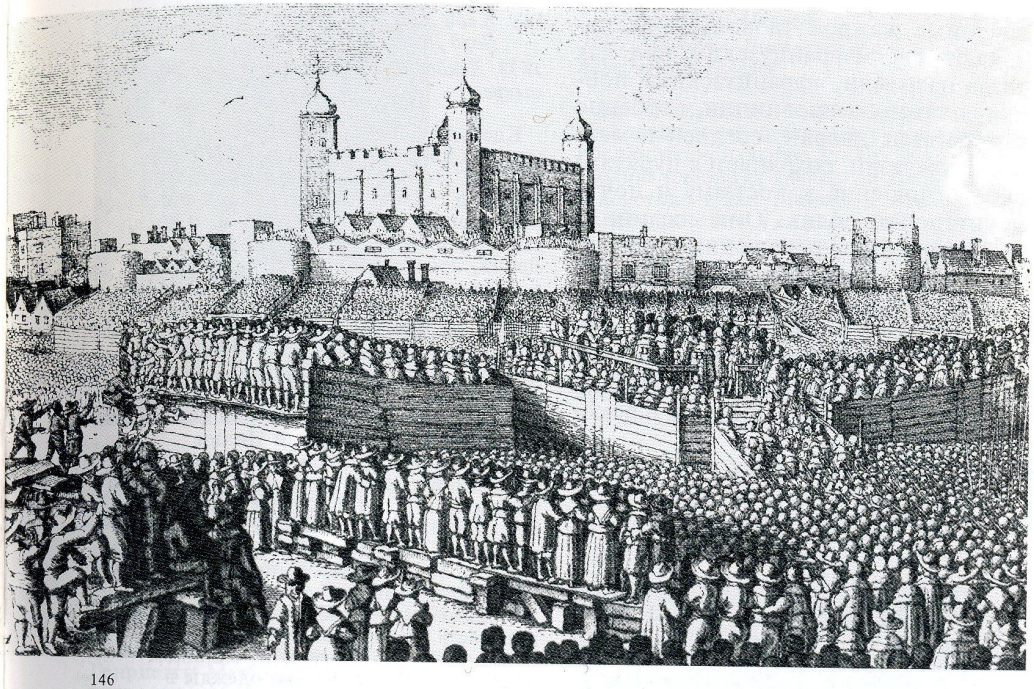
В то время, как в столице богатое дворянство и крупная буржуазия, ох-

145. *В.Холлар.*
Роберт Деверье, граф Эссекс.
1640-е годы. Гравюра

В те же годы аристократы вынуждены были приспособить свой костюм к суровым условиям походной жизни, поневоле следуя взглядам пуритан, хотя для некоторых из них, с самого начала разделявших новые идеи, эта жертва была добровольной. Одежда графа Эссекса более чем аскетична, единственное напоминание о привилегированном происхождении — страусовое перо на шляпе. Заметно, как удлинился дублет, сверх которого надет кожаный джеркин без рукавов. Сапоги стали более грубыми, лишились высоких каблуков, только отложной воротник и шарф вокруг талии служат скромной отделкой этого костюма.

145





146

146. *В.Холлар.*
Казнь Страффорда в Лондоне 12 мая 1641 года.
1641. Гравюра

147



147. *К.Янсен.*
Генри Айртон.
Середина XVII века. Лондон, Национальная портретная галерея

Во время второй гражданской войны оппозиционеры, более уверенные в своих позициях, стали позволять себе некоторые «излишества» в костюме — нарядный дублет, дорогую перевязь, длинные волосы.

ваченные жаждой удовольствий, увлекаются всем французским, или, как тогда называли, «французскими побрякушками», в провинции, особенно у небогатых дворян, средней и мелкой буржуазии, сохраняется пуританское отношение к костюму и почти пуританский облик. Они соединили дублет времени революции и новый жюстокор, заимствованный у французов, поэтому силуэт полученной одежды у большинства был почти прямым и слегка расширялся книзу только во время ходьбы, так как имел разрезы посередине спинки и в боковых швах.

В конце 80-х годов силуэт английского мужского костюма меняется, и его новая линия сохраняется до конца столетия. В течение этого времени французское влияние и моды продолжают преобладать в Англии. Но как и в предыдущий период, англичане вносили в свой костюм те, казалось бы, незначительные изменения и отдельные детали, по которым иностранцы отличали их от представителей других наций.

Коут последних пятнадцати лет XVII века становится прилегающим в талии и сильно расширенным книзу, как французский жюстокор. При этом в боковых швах и сзади делают несколько встречных или веерообразных складок, увеличивающих объем. Подобные складки делали и на весте, что еще больше увеличивало ширину коута внизу. Расширение основного силуэта повторялось в рукавах, узких, почти облегающих руку, законченных широкими, массивными обшлагами, и в линии фальшивой застежки, помещенной на краях полочек. Таким образом, статичный устойчивый силуэт предыдущего периода сменился более динамичным, но менее мужественным. Его близость к французскому

148. *А.ван Дейк.*
Лорд Денби.
1633. Лондон, Национальная портретная галерея

Кисть Ван Дейка запечатлела многих знатных дворян времени царствования Карла I. Портреты его пользовались большой славой, позировать ему считалось привилегией и большой удачей. В число заказчиков художника попал и лорд Денби, прославившийся путешествием в далекую индийскую колонию Англии. Фоном для его фигуры служат экзотические деревья, необычность обстановки подчеркнута присутствием индийского мальчика-слуги в яркой национальной одежде. Судя по костюму, лишенный снобизма лорд Денби освоился с образом жизни жителей Индии и модную одежду англичан сменил на хлопчатобумажную «пижаму», состоящую из длинной простой куртки и прямых брюк до щиколотки. Его необычный для европейца XVII века наряд явно сшит из местной ткани в тонкую полоску, а форма и покрой во многом позаимствованы из одежды индийцев. Подобные костюмы, попадая в Англию, оказывали влияние на постепенную, пусть и не слишком быструю, трансформацию одежды в сторону ее большего удобства и практичности.

148





149

149. *П.Лели.*
Джеймс, герцог Монмоут.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Реставрация Стюартов повлекла за собой и возвращение французских мод (конечно, в новом варианте). Дети Карла I, проведшие в изгнании много лет и нашедшие приют на родине матери, Генриетты Марии, вернулись в Англию, привезя с собой самые последние их образчики, которых они так много видели при дворе Короля-Солнца. Во Франции провел эти годы и герцог Монмоут, внебрачный сын Карла II. Несмотря на «незаконность» происхождения, он возомнил себя претендентом на английский престол и стал соперником сначала отца, а затем и его преемника Иакова II. У Джеймса Монмоута нашлись сторонники, помогавшие ему вести борьбу за корону, однако она окончилась полным поражением — он был разбит армией Иакова II и казнен в 1685 году.

На портрете Лели — привлекательный, роскошно одетый юноша, полный честолюбивых надежд. Его костюм представляет собой вариант версальских мод и состоит из брасьера, коротких шосс и рубашки с пышными рукавами, образующими внизу оборки. Все детали украшены бантами из лент, а шосс — рядами петель из узорной тесьмы. На шее у герцога повязан галстук из шарфа с кружевными концами, голову покрывает пышный парик с локонами, который в Англии стали носить после 1660 года.

150. *Ж.-М.Райт.*
Сэр Манго Маррей.
1660. Эдинбург, Шотландская национальная портретная галерея

Все шотландцы, независимо от сословных и имущественных различий, носили национальную одежду, в которую входила клетчатая юбочка до колен, плед и короткие чулки. Менялась только стоимость ткани и ее расцветка (в зависимости от клана). Что же касается верхней части костюма, то она, как правило, зависела от господствующей моды, в данном случае на знатном шотландце надета короткая курточка, напоминающая французский брасьер, полочки и рукава которой сплошь покрыты разрезами (или состоят из рядов лент).

150

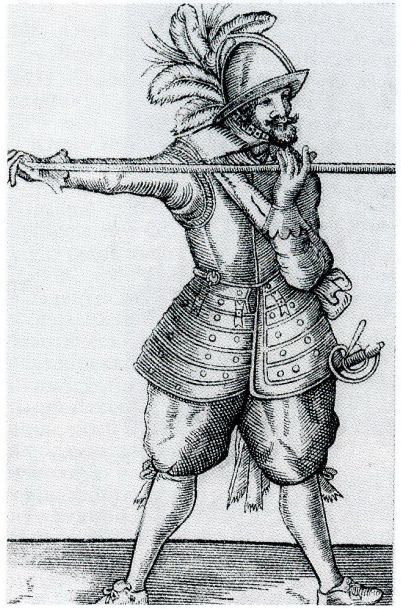


очевидна. Вместе с тем, необходимо отметить, что если во Франции парики получили самое широкое распространение, в Англии их носили далеко не всегда. Были в моде и естественные волосы, полудлинные или до плеч, слегка завитые, и это привносило в мужской английский костюм национальный колорит.

На протяжении последних десятилетий XVII века в костюме средних слоев англичан сохраняются пуританские традиции. Даже тогда, когда коут по образцу французского жюстокора получает широкое распространение, в костюме этих слоев он продолжает сохранять сходство с дублетом периода революции, имеет почти прямой покрой, темный цвет, значительно меньшие обшлага (ил.154). Именно средние слои англичан становятся носителями того духа практицизма, умеренности, целесообразности, который сложился в борьбе с феодализмом в первой половине XVII века.

Несмотря на раннее развитие капиталистических отношений, в Англии даже в XVII веке сохранялся костюм различных гильдий, который надевался, правда, только в торжественных случаях. Возникший в эпоху средневековья, он сохранял свою старую форму, новая эпоха внесла в него только отдельные элементы. Костюм гильдий одевали поверх обычного бытового. Он состоял из длинного, широкого, отделанного по краям мехом плаща с откидными рукавами, плоского барета и рафа.

В начале XVII века Англия имела немногочисленную армию, довольно пеструю по своему внешнему виду. В эпоху революции противниками королевской власти (главным образом индепендентами) была создана и обучена армия, отличавшаяся высокими боевыми качествами и железной дис-



151

152





153

151. *Неизвестный художник.*
Пехотинец.
Начало XVII века. Гравюра

Форма пехотинца состояла из металлических лат (пластинки на бедрах могли двигаться) и каски. Широкие, короткие бричз и облегающий дублет надевались вниз. Перевязь в виде шарфа и пышный плюмаж смягчали ощущение «жесткости» костюма.

152. *Неизвестный художник.*
Кавалерист.
Начало XVII века. Рисунок

Кавалеристы надевали не только латы и шлем, но и полные доспехи, состоящие из отдельных, хорошо двигающихся пластин.

153. *Неизвестный художник.*
Кирасир.
Первая половина XVII века. Рисунок

Кирасир одет в обычный бытовой костюм, модный в период царствования Карла I в среде придворных щеголей. Единственной деталью, выдающей род занятий изображенного, является шлем с плюмажем, причем, судя по нарядному воротнику, пышному шарфу и тросточке, он был сторонником короля и служил в его войсках.

154. *Неизвестный художник.*
Продавцы рыбы.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Основная масса английских горожан и крестьян довольствовалась в течение столетия изношенной, бедной одеждой, очень простой и с устойчивым соотношением деталей. На мужчине надет костюм, напоминающий жюстокор (на шее даже галстук из нескольких петель лент или шарфа), говорящий о том, что изменения в моде касались даже этой среды, голову под корзиной прикрывает шляпа. На ногах — крепкие грубые башмаки. Скромное темное платье его спутницы украшают белые рукава рубашки с манжетами и белая косынка, надетая под широкополую соломенную шляпу.
Ее туфли более изящны, чем у мужчины. Одежду бережливых пуритан прикрывают фартуки.

154



155. *А.ван Дейк.*
Портрет Анны Керк и Анны Далькит, придворных дам английской королевы.
Конец 1630-х годов. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Некоторые детали одежды начала столетия пользовались привязанностью английских леди очень долго, не исчезая даже в период господства французских мод. К их числу относятся покрывала времени царствования Иакова I, которые по-прежнему мягко драпировались вокруг фигуры и скреплялись застежкой на плече или спускались с плеч наподобие палантина.



155

циплиной. Ее организатором и руководителем был Оливер Кромвель*. Хотя у армии Кромвеля еще не было твердо установленной формы, но ее внешний вид простотой и однообразием пуританского костюма сильно отличался от войск короля, состоявших из блестящих кавалеров и пестрой по составу пехоты (ил.153).

Как и везде в Европе, в Англии в связи с распространением огнестрельного оружия были облегчены защитные части воинского снаряжения. Из тяжелых и цельнометаллических деталей были оставлены нагрудник, легкая кираса и шлем. Более полные доспехи сохранялись только у полководцев, командного состава, как это видно на портретах, например, Кромвеля.

Каждый род войск (пехота, артиллерия, кавалерия) отличался друг от друга и видом оружия, и формой доспехов, и отдельными дополнениями — поясами, сумками, перевязями (ил.151, 152, 153).

Дальнейшие видоизменения военного костюма были связаны с развитием бытового костюма, от которого он отличался главным образом отделкой и деталями.

Единообразным был костюм моряков: красная шапка, короткий «кессок» (широкая одежда типа французского «казак»), длинные широкие в коленях штаны из белой парусины в красную полоску, красные чулки и закрытые туфли.

Костюм английских крестьян в XVII веке менялся мало. Обнищание в результате огораживания, волнения, им вызванные, гражданская война и революция, тяжелые условия существования в послереволюционный период — все это не благоприятствовало развитию самобытных и интересных форм. Вся одежда делалась из грубых шерстяных, полушерстяных и льняных тканей. Холщовая рубаха и штаны типа шаровар до колен, холщовые гетры и кожаные башмаки были основой крестьянского костюма. Поверх рубашки надевали куртку с небольшой баской типа французского жюпеля — всеобщую для стран Европы крестьянскую одежду. Верхней одеждой был прямой до колен, типа балахона с длинными рукавами, джеркин. Ноги обувались в холщовые гетры, подобные французским, и грубые башмаки. Голову покрывали войлочной шляпой с не очень высокой тульей. В конце XVII века, судя по гравюрам того времени, появляются некоторые изменения. В него проникают элементы городской моды, главным образом, мелкобуржуазной среды, что можно объяснить более интенсивным распространением капиталистических отношений в английской деревне, а также ее более тесным общением с городом.

В XVII веке шотландцы всех сословий продолжали носить свой национальный костюм, прежде всего очень короткие юбки, которые давали им возможность почти мгновенно проделывать ногами такие движения, которые невозможно сделать в самых коротких штанах. Ниже колен шотландцы носили чулки, вязанные из толстой шерсти. Третьей, особенно нужной частью их одежды, был большой, вытканный из шерстяных ниток плед (ил.150). Он защищал шотландцев от холода и дождя, служил одеялом и подстилкой в любую погоду и любом месте. Плед носили и женщины, они покрывали им голову, спину, руки, оставляя открытой спереди лишь небольшую часть платья.

* В армии Кромвеля дисциплина поддерживалась жестокими мерами. За нарушение устава была одна кара — смертная казнь.

156. *А.ван Дейк.*
Генриетта Мария, королева Англии.
1635. Нью-Йорк, частное собрание

Генриетте Марии, сестре короля Людовика XIII и супруге Карла I, англичане обязаны распространением французских мод в 1630-х годах. Юной и полной надежд покидала она в 1625 году Лувр, чтобы вновь возвратиться туда уже вдовой и изгнанницей вместе со своими детьми и провести череду длинных лет в забвении и унизительной нищете, целиком завися от милости королевы-матери и Мазарини.

Ван Дейк писал ее в то счастливое время, когда Генриетта Мария, окруженная всеобщим вниманием, пользовалась всеми правами королевы и красивой женщины. Она привезла новые для англичан образцы французской одежды, нашедшие множество почитателей. Им пришлось отказаться от валиков, обилия драгоценностей, в моду вошли белые кружевные воротники и жемчуг, весь костюм стал проще, но одновременно изысканнее и элегантнее. К 30-м годам он окончательно сложился, и, конечно, был близок к французскому, однако не точно его повторяя. Платье, в котором Ван Дейк написал английскую королеву в 1635 году, состоит из двух частей, а не трех, как французское — заложенной мягкими складками юбки и жесткого лифа с пышными рукавами, довольно длинного и напоминающего мужской дублет. Тем не менее, платье в целом очень женственно, а его золотисто-апельсиновый цвет очень к лицу королеве. Нежный блеск шелка подчеркнут матовостью необыкновенно роскошных кружев большого воротника, прикрывающего декольте, и соперничает с переливами ровных жемчужин на шее и груди. Темные волосы Генриетты Марии уложены в модную прическу с мелкими локонами и легкими завитками на лбу. Цвету волос вторит черный пояс с розеткой, акцентирующий несколько завышенную линию талии, и маленький бантик броши, держащий жемчужную петлю на лифе.

156



Гордость и беспощадная воинственность были отличительными чертами характера всех шотландцев. При том образе жизни, который им приходилось вести, встреча с неизвестным человеком всегда была опасной. По-видимому, это стало одной из причин, заставивших издавна установить для каждого клана определенную расцветку пледов и других частей одежды — крупные клетки, пересекаемые в установленных местах вертикальными и горизонтальными полосами.

Женский костюм. Начало XVII века не внесло больших изменений в женский английский костюм. По-прежнему сохранялись вычурные формы, возникшие в конце XVI столетия и связанные с именем королевы Елизаветы. Узкий, непомерно длинный лиф, довольно короткая юбка с вертюгадом характеризуют силуэт и пропорции женского костюма до середины второго десятилетия. Сохранялась и шапочка «френч-хууд»*, обязанная популярностью Марии Стюарт, но носили ее без вуали. Длинную вуаль можно было видеть только у вдов.

Первые видоизменения в английском женском костюме XVII века происходят в 1615 году, при этом следует отметить, что они были связаны не с французскими модами, а скорее с распространением взглядов пуритан. Несмотря на то, что английский женский костюм конца XVI века не воспроизводил точно французский или испанский, все же в сохранении жестких каркасных форм сказывалось влияние испанских мод середины XVI века. По мере того, как Англия вступала на путь капиталистического развития, и ее вражда с католическим миром принимала острую форму, многое из созданного культурой этих стран встречало здесь противодействие. И хотя нам известно, что французские моды влияли на английский костюм, но это влияние не было абсолютным и всесторонним, и, более того, в женской одежде раньше, чем в мужской, сказалось тяготение к простоте.

При сравнении французского и английского женского костюма середины второго десятилетия видно, что упрощение форм женского костюма в Англии началось раньше. Правда, он еще не был воплощением нового типа костюма, диаметрально противоположного каркасным формам XVI века. Пышные юбки с большим количеством сборок, рукава с буфами и эполетами, как у мужских дублетов, — все это еще достаточно объемно и тяжело. Но в то же время уже появляется мягкость, не свойственная костюму начала века. Он сделался еще более легким и пластичным, когда в моду вошли полукороткие рукава. Их делали с разрезом, сквозь который была видна подкладка. Очень интересным в этих платьях было сочетание тканей — шелковые платья шили на подкладке из вельвета. От старого представления о костюме оставалось отношение к драгоценностям. Они украшали костюм и прическу, но теперь только в торжественных случаях. Сама прическа в то время становится более кокетливой, появляются свободно завитые локоны, взбитые волосы.

В этот новый костюм привносятся детали мужского — большие белые воротники и шляпы, которые носили поверх маленьких вышитых шапочек. Что касается верхней одежды, то свободный плащ с застежкой спереди был самым распространенным. Аристократки носили его, покрывая сплошной вышивкой. Придворный наряд украшался еще одной необычной деталью,

* См. т.1.



157

157. *А. ван Дейк.*
Генриетта Мария со своим карликом Джеффри Хадсоном.
1633. Вашингтон, округ Колумбия, Национальная галерея искусства

Этот костюм Генриетты Марии, судя по черной широкополой шляпе со страусовым пером, предназначался для охоты или путешествий. Он также состоит из двух частей, однако сходство лифа с дублетом здесь более заметно — он скроен с тассеттами, каждый из которых, как и линия баски, обшит позументом, подчеркивающим детали. Мягкий воротник, повторяющий форму лифа, который мы видели на портрете 1635 года, сменил прилегающий к шее на стойке, наподобие мужского. Завышенная линия талии и пышные рукава «три четверти» придают фигуре хрупкость и воздушность.

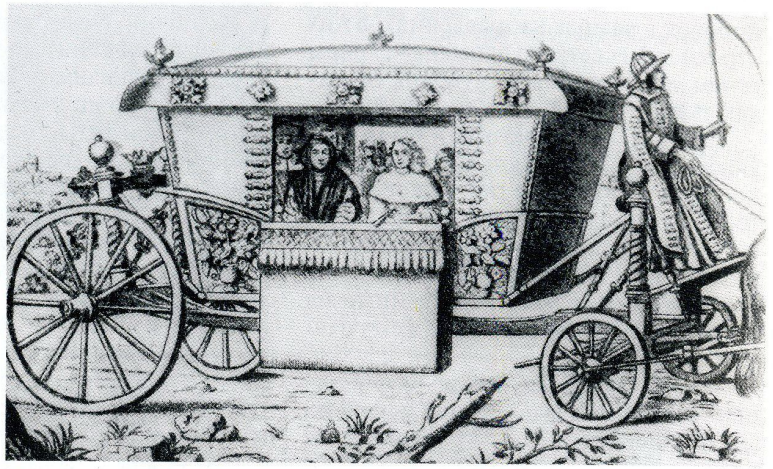
Рядом с королевой — Джеффри Хадсон, ее любимый карлик, одетый с великолепием маленького лорда. Когда-то, вылезши из огромного пирога, он привлек внимание Генриетты Марии на обеде у герцогини Бекингем, и с тех пор она с ним не расставалась, находя удовольствие в его обществе, отвлекавшем от тревожных мыслей, в которых в годы гражданской войны не было недостатка.

почти не встречающейся на портретах более позднего времени — легкой, красивого рисунка тканью, задрапированной и соединенной застежкой на одном плече. Следует отметить, что покрывало было непременной частью одежды шотландских женщин. У известного французского историка костюма, профессора Франсуа Буше, написано, что эти покрывала (*sbernia*) заимствованы у итальянцев, которые, в свою очередь, переняли их у турецких женщин. Однако едва ли эти покрывала были связаны с далекими турками и не очень-то близкими итальянцами. Но тот, кто знает психологию женщин, и тем более придворных, поймет их естественное желание привлечь внимание короля Иакова I, «намекнуть» на уважение к его шотландскому роду. Это значительно более правдоподобное объяснение (ил.126).

В английском женском костюме первой четверти XVII века сохранялись яркие, жизнерадостные цвета — пламенно-красный, розовый, оранжевый, пурпурово-красный, зеленовато-голубой, ярко- и темно-зеленый, серый и белый. Начиная с 20-х годов, появляется мода на маленькие мушки, вызвавшая волну осуждения со стороны моралистов.

В эти годы окончательно исчезает влияние Испании, сказывавшееся не столько в повторении фасонов, сколько в стремлении утвердить созданные покроем и всевозможными прокладками искусственные формы одежды (ил.126). Появление невесты Карла I, французской принцессы, вызвало волнение среди придворных, и белые воротники, обшитые кружевом, стали украшать их платья. С отказом от валиков и прокладок изменился и покрой. Дальнейшее развитие женского костюма связано с увлечением французскими модами, привезенными в Англию юной королевой Генриеттой Марией. Однако и в мужском, и в женском костюме мы почти не встретим рабского копирования, точного повторения этих образцов. Английские платья конца двадцатых, тридцатых и начала сороковых годов XVII века отличались большим изяществом, хотя в них было достаточно мужских деталей, вплоть до того, что в 30-е годы корсаж кроился подобно дублету (ил.157). В течение бурного предреволюционного периода сословные различия в женском костюме были весьма значительны. Ближе всего к французскому был костюм аристократок, многократно изображавшихся знаменитым Ван Дейком (ил.156).

Тем не менее, влияние английского классицизма, ясное чувство меры отразилось в женском костюме и этой среды (ил.155). Судя по портретам, декоративные элементы были сведены к минимуму. Внучки уже считали недопустимым носить обильные тяжелые украшения, так нравившиеся их бабушкам. Предпочтение отдавалось жемчугу, нежный блеск которого оттенял белую кожу английских красавиц и соперничал с фактурой гладкого атласа, наиболее модной тканью того времени. Художественное единство, простота конструкции были присущи женскому костюму, как и мужскому (ил.159). Но женщины уделяли больше внимания чисто живописным эффектам, построенным на изменчивости силуэта и использовании свойств ткани. Теперь в платье жестким оставался только небольшой лиф. Юбка чаще всего закладывалась свободными складками. Широкие вверху, низко вшитые рукава делались на подкладке, более узкой и короткой. Поэтому их форма и очертания всегда менялись, были неопределенными, образовывали множествосвободных складок, дра-



158

159



158. *Д.Денсталь.*
Карета для путешествий.
XVII век. Гравюра

Перед нами — великолепный экипаж, распространенный в XVII веке в кругу очень состоятельных людей. Его некоторая тяжеловесность и не слишком большая комфортность искупаются величественностью и дороговизной отделки. Обращает на себя внимание костюм форейтора — он одет в подобие венгерской «делии» с откидными рукавами и позументами, это позволяет предположить, что костюм хорватов, нарядный и эффектный, нашел применение не только при дворе честолюбивого короля Франции, но и у не менее тщеславных англичан.

159. *А.ван Дейк.*
Элизабет, графиня Девон.
1630-е годы. Гравюра

пировок в разных направлениях, в них играли лучи света, то вспыхивая ярким огнем, то пропадая в глубоких складках ткани.

Такая же игра светотени была и на юбке (ил.157). Живописный эффект костюма дополнялся прической, в которой гладко зачесанные наверх волосы сочетались с легкими локонами и маленькими завитками-колечками на лбу и висках (ил.156). Собранные на затылке пряди переплетали жемчугом или лентами.

Несмотря на то, что действительные размеры платья были довольно значительны, женская фигура казалась в них хрупкой, грациозной и легкой. Такое впечатление создавалось целым рядом искусных сопоставлений. Узкий короткий лиф платья имел глубокое каре, до предела обнажавшее грудь, спущенные плечи платья и широкие рукава три четверти закрывали часть груди и спины (ил.156), поэтому тело казалось узким, плечи покатыми, шея стройной, обнаженная часть руки и кисть — тонкими. Кроме того, высокая линия талии делила фигуру так, что ноги казались более длинными, а женщина — более высокой.

Воротник в это время носят не всегда, и на портретах Ван Дейка наряду с узкими белыми воротниками с кружевом или без него встречаются платья совсем без воротников (ил.159).

Новый облик английских аристократок говорит об ином, нежели ранее, более утонченном понятии красоты, развитии вкуса и интеллекта, стремлении привлечь внимание не массивностью дорогостоящего костюма и тяжелых украшений, а его изысканной простотой, живописностью, даже хорошо продуманной легкой небрежностью, которые создавали превосходную, дотоле неизвестную раму для англичанок.

Модными аксессуарами стали белые перчатки длиной до локтя. Шляпу с полями, украшенную страусовыми перьями, носили только с костюмом для верховой езды.

Сороковые годы внесли некоторые изменения в костюм английских «знатных леди». Лиф платья со шнуровкой, на костях и плотной прокладке стали делать более узким, спереди он спускался длинным мысом и отделывался небольшой баской из нескольких частей. Планшетки лифа заставляли женщину ходить слегка откинувшись назад. Рукава потеряли свою пышную форму, теперь они состояли из двух частей — верхней, более широкой, доходившей до локтя и нижней, более узкой, с продольными разрезами, закрывавшей три четверти руки. Все швы лифа и рукавов были отделаны строчкой. Большое декольте с узким кружевным воротником сверху закрывали косынкой из тонкой прозрачной белой ткани (ил.165). Общий объем платья стал значительно меньше, а изменение лифа сделало костюм более жестким, графичным, лишило его той непринужденной грации, которой он обладал в 30-х и самом начале 40-х годов, так как народные волнения, гражданская война, когда большинство дворян стали военными и постоянно носили латы, привели к тому, что в лифе женского платья, покрое его рукавов появилось сходство с «бафф-коут», который мужчины надевали под эти латы.

До нас дошло изображение аристократки в зимнем костюме, сделанное художником Холларом в 1645 году. По обычаю того времени ее лицо — под черной бархатной маской, которая должна была предохранять кожу от холодного воздуха, голова покрыта капором, верхняя одежда богато отделана мехом, шею покрывает меховой



160

160. *А.ван Дейк.*
Мария Стюарт, графиня Портленд.
1630-е годы. Гравюра

В холодные зимние дни англичанки носили на плечах шарфы из пушистого меха, согревавшие кожу приятным теплом и оттенявшие ее нежность своим мягким блеском.

161

161. *К.Джонсон.*
Артур, первый барон Кэпл и его семья.
1639. Лондон, Национальная портретная галерея

Костюмы супружеской четы — строгий черно-белый мужа и сдержанно-нарядный жены, глубокое декольте платья которой скромно прикрыто большим кружевным воротником типа косынки — свидетельствуют о том, что они принадлежали к обществу пуритан.

горжет. Полы верхней одежды подобраны, и внизу видно платье с вышивкой и туфли на высоких изогнутых каблуках с большими розетками. Очевидно, что в зимней одежде еще сохраняется стилистическая близость костюму 30-х годов (ил.164).

С образом знатной англичанки контрастировал облик женщины из среды пуритан. Простые формы костюма, сдержанная гамма цветов, шерстяные ткани, не дающие ярких живописных эффектов, большой белый воротник, закрывавший шею, плечи и грудь, белый фартук и чепец - все создавало образ женщины-хозяйки (ил.167). В нем отразилось пуританское представление о женских добродетелях: домовитости, аккуратности, трудолюбии, терпении и расчетливости, ставшее национальным. Подтверждение мы находим не только в том, что в основных чертах такой костюм устойчиво сохранялся на протяжении почти двухсот лет, но и в том, что в английской литературе, вплоть до середины XIX века, он постоянно встречается при описаниях положительного образа женщины из народа.

Женский костюм средних классов определил направление моды в эпоху революции и протектората. Тогда почти не было противопоставления по форме и силуэту одежды богачей и людей среднего достатка. И даже если не существовало полного равенства в их костюмах, то во всяком случае возникло его подобие. Различие сохранялось в головных уборах, отдельных деталях и, конечно, тканях (разумеется, в районах, где долее всего держались роялисты, сохранялся дворянский костюм 30 — 40-х годов).

Все было прочно, солидно, фундаментально в женском костюме революционного периода. Несколько вычурная линия корсажа середины сороковых годов исчезла совсем. Плотный жесткий лиф со шнуровкой на спине делался чуть выше талии и спереди заканчивался небольшим углом. Довольно широкие рукава по пройме были заложены складками, а внизу отделаны отложными манжетами; верхняя юбка, как правило, была распашная, с боков ее подбирали, образуя на бедрах пышный «буф». Воротник в форме двойной пелерины закрывал шею, грудь и плечи, создавая вместе с рукавами мягкую округлую линию, повторенную в подборах верхней распашной юбки (ил.168). Иногда верхний белый воротник имел форму косынки, угол которой на спине достигал талии. В течение нескольких лет большие белые воротники носили женщины всех классов и состояний, они были как бы символом времени и «знаменем» пуритан, своей белизной напоминая о корнях этого движения, стремившегося «очистить вся и всех».

Высокие пуританские шляпы были той небольшой репликой жестких объемов и линий, которая перекликалась с корсажем и еще больше подчеркивала спокойные плавные линии костюма. Белый чепец, особенно у пожилых женщин средних слоев, сохранялся на протяжении всего периода. Были также распространены маленькие вышитые шапочки, которые носили под шляпой.

Во время протектората, когда возродилось стремление к роскоши, богатые женщины украшали шляпы страусовыми перьями.

В начале революции еще сохранялся небольшой верхний жакет с маленькой баской, который встречается на гравюрах Холлара (ил.165). В таких же одеждах изображены женщины на лубке XVII века «Казнь Страффорда» (ил.146). В конце революции и во время протектората богатые англичанки



162

162 — 163. *В.Холлар.*
Листы из серии «Женские костюмы 1640 года».
1640. Гравюры

Вацлав Холлар, чех по происхождению, был одним из тех редких в XVII столетии художников, для которых изображения модного костюма, его национальных особенностей и видов стало основным мотивом творчества. Рисовальщик, гравер и живописец Холлар начал свою карьеру в Праге, оставив нам ряд гравюр и рисунков, изображающих модную одежду богемских женщин 1630-х годов.
В следующем десятилетии он уже работал в Лондоне (здесь он, кстати, и закончил свои дни в 1677 году). Не оставшись равнодушным к бурным событиям революционных лет и проиллюстрировав их в ряде гравюр, он, тем не менее, главной темой своих произведений по-прежнему считал костюм, относясь с одинаковым интересом ко всем его сословным вариантам. Однако Холлар не ограничился рамками только английского костюма. Он рисовал немок и испанок, француженок и голландок, предоставив в распоряжение современных историков моды поистине бесценный материал.

162. *Англичанка в костюме для улицы*

Перед нами — кроткая жена состоятельного пуританина. О его доходах можно судить по кружевам ее белоснежного чепчика, косынки и манжет, а также тонким перчаткам до локтя, надетым перед выходом из дома. Перед платья прикрывает длинный фартук — непременный атрибут костюма женщин из среды сектантов.

163. *Англичанка в зимней одежде*

Примечательными аксессуарами этого туалета являются шляпа, воротник и муфта. Конусообразная тулья шляпы указывает на принадлежность дамы к кругу пуритан, об этом же говорит и старомодный плоеный раф, охватывающий шею, но модная пушистая (и дорогая) муфта свидетельствует о том, что пуритане допускали присутствие в гардеробе своих жен тех новинок, целесообразность которых была очевидна.

163



начинают носить женский костюм для верховой езды новой формы. В нем больше, чем в предыдущих, подчеркивалось сходство с мужской одеждой, и все последующие «амазонки», особенно в XIX веке, были основаны на найденном в XVII веке образе женщины-наездницы.

В конце периода протектората, как уже говорилось, английская буржуазия и новое дворянство не довольствовались рамками строгой жизни, созданными пуританами. Еще во время революции они быстро превратились в чисто внешнюю формальность, которую многие, если не все, научились избегать, а в конце 50-х годов роскошь находит, неожиданно для всех, покровителя в лице Кромвеля. Во всяком случае, он вполне снисходителен, когда видит ее в кругу своей семьи или близких. Известно, что его дочь Мэри Кромвель на портрете работы Корнеля Янсена одета в наряд, близкий костюму аристократок времен Карла I, а его жена и другие дочери надевали украшения из драгоценных камней, имели платья из дорогих тканей и так далее.

Женская прическа рассматриваемого периода мало изменилась. Небольшая челка и свободные, некрупные локоны, закрывавшие уши, сохранялись до начала Реставрации. Пучок оставался таким же, каким его изобразил Холлар (ил.166), он часто украшался лентами.

Со второй половины XVII века прическа с локонами по обе стороны лица сделалась любимой у англичанок. Она получила у них национальный оттенок, и в 40-е годы XIX века появилась в европейской моде под названием «английская прическа».

Женская английская одежда в последующее сорокалетие XVII века по-прежнему разделялась на две основ-

164 — 167. *В.Холлар.*
Серия «Le grand fassons».
1643 — 1644. Гравюры

164. *Костюм для зимы*

С приходом французских мод в обиход английских дворянок вошли полумаски и муфты.

165. *Костюм для весны*

Женские платья времени гражданской войны, как правило, сохраняли основной крой и соотношение частей, принятые в 1630-х годах. Тем не менее, произошли и некоторые изменения — лиф стал у́же, часто заканчиваясь мысом, рукава потеряли пышность и делались двойными (нижние имели длину «три четверти», верхние — до локтя), глубокое декольте отделывалось узкой полоской кружев, а сверху прикрывалось прозрачной косынкой. В целом, это повлекло за собой уменьшение общего объема, усиление графического, рационального начала и, естественно, потерю очаровательной живописности, составлявшей главную прелесть женских туалетов 1630-х годов.

166. *Костюм для лета*

Белоснежную кожу дам в дни летнего зноя прикрывала тончайшая вуаль и перчатки, а ощущение прохлады давал мгновенно раскрывавшийся веер. Туалет этой женщины примечателен — он представляет собой один из новых вариантов одежды, появившихся в 1640-е годы и сочетающих лиф, юбку и верхнее платье (типа французского «роб»). Как правило, цветовые соотношения этих частей были контрастными, что позволяло находить необычайно эффектные решения. Кроме того, верхнюю распашную юбку можно было красиво подкалывать и драпировать, придавая фигуре ту женственность, с которой, несмотря на все испытания революционных лет, дворянки не пожелали расстаться.

167. *Костюм для осени*



164



165

166



167



ные группы. Костюм дворян и богатой буржуазии, как и мужской, почти полностью следовал за французскими модами. Однако бóльшая независимость английских лордов, чувствовавших под своими ногами более твердую материальную почву и ограниченность власти короля, помешала превратить двор в рабский слепок с французского. Пышный монархический культ не привился на английской почве, в то время как моды получили значительное распространение.

Облик англичанок, создаваемый привилегированным костюмом 60 — 90-х годов, несколько отличался от французского, несмотря на, казалось бы, близкое сходство форм. Основной его особенностью, как подчеркивают все исследователи, была бóльшая простота и, судя по изобразительным материалам, некоторая сухость силуэта. В этом все еще сказывалось влияние революционной поры, а также привычная любовь к худощавому, стройному, чисто национальному типу женской красоты.

В конце столетия в Англии по-прежнему были популярны французские моды, поэтому прическа и головной убор «фонтанж» получили широкое распространение.

Нового, отличного от французского образного решения, женский костюм богатого дворянства и буржуазии так и не дал. Он выделялся только деталями, поэтому подробно останавливаться на нем нет необходимости. Достаточно сказать,что лиф английского модного платья конца XVII века был несколько длиннее, а декольте, сильно обнажавшее грудь, обшивалось оборками (из ткани) значительно меньшего размера, чем у французов. Зато прически, особенно с взбитыми по бокам волосами, были намного пышнее, их украшали жемчугом и узкими лентами.

Гораздо более интересным было то, что сложившиеся в революционную эпоху бытовые устои, нормы поведения, даже многие идеалы продолжали долго существовать в среде мелкой буржуазии, городских низов и крестьянства. Каждая из этих групп вкладывала в них содержание, соответствующее ее социальной сущности, но в этой преемственности, в возникновении моральных традиций, даже в таких противоречивых явлениях, как консерватизм и глубокое уважение к частной собственности у одних, и идеалы равенства у других — во всем сказывались последствия революции 1649 года. В этой же среде сохранился в основных чертах и костюм этой эпохи. Белый чепчик, большой белый воротник в виде пелерины и манжеты, лиф, облегающий фигуру, иногда с баской как жакет, иногда без нее, юбка в сборку и фартук — все осталось без изменений, если не считать модернизированной линии силуэта, а также несколько иной формы воротника и чепчика.

Результаты нового этапа развития английской культуры не во всех областях были одинаковы. Период гражданской войны, власть индепендентов отрицательно сказались на английском искусстве, были забыты многие установившиеся художественные традиции, упало мастерство, в результате и английский костюм к концу XVII — началу XVIII столетия теряет черты самобытности, свойственные ему в третьем-четвертом десятилетиях XVII века. Но и в этот бесплодный период так или иначе проявлялось английское национальное понимание костюма, которое в XVIII веке дало свое собственное образное решение, сыгравшее огромную роль в дальнейшем развитии всего европейского костюма.



168

168. *Д.Традескант.*
Портрет женщины с сыном.
1645. Оксфорд, Ашмолин музеум

В годы революции почти все женщины носили платья, подобные изображенному на портрете, разница в общественном положении и вере проявлялась только в деталях (на этой пуританке надет маленький чепчик по форме головы и конусообразная шляпа). Платья, преимущественно, темных тонов и из шерстяных материй отделывали белыми воротниками в виде пелеринок и манжетами, распашную юбку с боков подкалывали. Часто нижняя юбка делалась светлой, и это несколько смягчало чрезмерную сдержанность и строгость одежды.

169. *Н.де Ларжильер.*
Джеймс Френсис Эдвард Стюарт с сестрой Луизой.
1695. Лондон, Национальная портретная галерея

После реставрации Стюартов при английском дворе царствовали французские моды. Одежда этих юных аристократов является точной копией



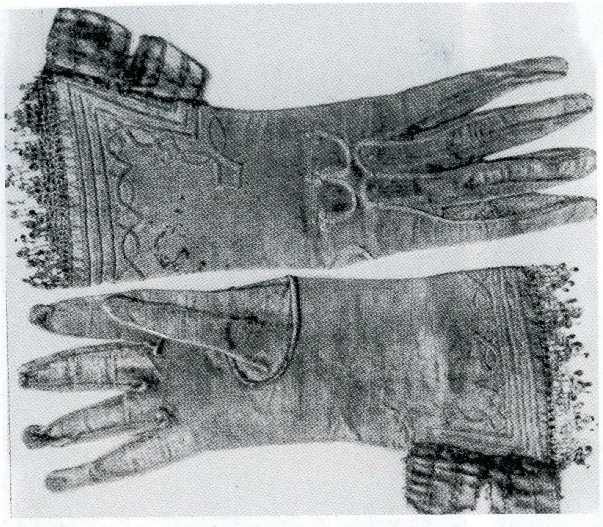
169

взрослого костюма. На мальчике надет жюстокор с батистовым шарфом, повязанным в виде галстука, широкая перевязь, в руке он держит треуголку, на девочке — платье со шлейфом и «фонтанж».

170. *Английские кружева XVII века*

170





171

171. *Перчатки времени короля Карла I*

КОСТЮМ НИДЕРЛАНДОВ XVII ВЕКА



М. Мьеревелат. Портрет князя Мориса де Нассо



Л.Коллери.
Прогулка по набережной.
Конец XVI — начало XVII века. Фрагмент.
Саратовский государственный музей им. А.Радищева

В течение XIII — XVI веков Нидерланды были одной из самых богатых стран Европы с развитой промышленностью и крупной торговлей. Тон там задавали богатые бюргеры процветающих городов, для которых разумное, экономически целесообразное устройство страны было важнее сословной гордыни дворян. Несмотря на длительную политическую зависимость от Испании, где господствовали совсем другие нравы, жители Нидерландов обладали значительной свободой мышления и развитым кругозором деловых людей, привыкших добиваться благосостояния самостоятельно, а кроме того, получали разнообразную информацию об окружающем мире благодаря широкой международной торговле и оживленным морским портам, куда заходили иностранные суда.

Нужно сказать, что развитие кораблестроения, рост мануфактур и ремесленных мастерских в XVI веке в Нидерландах был настолько бурным, что к XVII столетию — это единственная страна в Европе, где городское население преобладало над сельским. Природные условия — море, песчаные дюны, островки зеленых лугов, каналы и реки — объективно способствовали развитию не земледелия, а городов, где основным населением становились коммерсанты и ремесленники. Сначала Брюгге, а затем Антверпен и Амстердам были центрами мировой торговли, местные же бюргеры являлись фактическими хозяевами Нидерландов, мечтавшими, естественно, о ее политической самостоятельности и таком государственном устройстве, которое отвечало бы прежде всего их интересам.

Нидерландские земли, долгое время входившие в состав гергцогства Бургундского, перешли в 1477 году во владение Габсбургов при заключении

брака австрийского эрцгерцога, а затем императора «Священной Римской империи» Максимилиана I с дочерью Карла Смелого Марией Бургундской, получившей их в качестве приданого. Их внук, Карл V (Карлос I) — король Испании и император «Священной Римской империи» еще раз изменил судьбу Нидерландов, передав их земли в 1551 году испанской ветви своей семьи.

В период царствования Карла V жители испанских Нидерландов свободно торговали с другими странами как в Европе, так и на вновь открытых континентах в «чужих морях и океанах», что увеличивало богатство большинства населения этой страны. Торговали самыми разнообразными товарами: дорогими тканями, коврами, стеклом, производимыми широко развитой сетью мануфактур, и простыми, но необходимыми всем продуктами — сыром, маслом, соленой рыбой, охотно покупавшимися за рубежом.

Постепенно уровень жизни нидерландцев рос, но процветанию страны положил конец испанский король Филипп II, получивший над ней власть после отречения от престола Карла V. Деспот и фанатик, вознамерившийся любыми средствами добиться полного торжества католицизма на «своих» землях, он не счел возможным терпеть свободный образ жизни нидерландцев.

В первое же посещение страны новому монарху показалось подозрительным, что дружелюбные подданные встретили его овацией. В ней Филиппу II почудилось нечто опасное. Суровое и недовольное лицо его заставило нидерландцев задуматься...

Тревожные предчувствия народа вскоре оправдались. Недоброжелательность короля проявилась недвусмысленно — он явно хотел сделать из богатейшей и передовой части испанской монархии второстепенную провинцию, а поэтому увеличил налоги и всевозможными средствами разорял Нидерланды. Для вполне сформировавшегося буржуазного государства терпеть уничтожение своей, с таким трудом созданной, отлаженной экономики и разумных коммерческих отношений, было делом немыслимым. Такое столкновение противоположных интересов неминуемо вело к войне, и как это часто случалось в истории, она приобрела религиозную форму.

Следует учесть, что религиозные противоречия в Нидерландах давали о себе знать еще в первой половине XVI века, когда народ поддержал Реформацию, охватившую многие европейские государства. Нидерланды приняли учение Кальвина об абсолютном Божьем предопределении, его проповедь «мирского аскетизма», идеи демократизации церковной жизни, что, конечно, не могло не войти в противоречие с официальной католической религией, всемерно поддерживаемой испанским королем. Но к середине XVI века при Филиппе II ситуация обострилась до крайности — повсюду проникала инквизиция, искавшая инакомыслящих, сжигались целые деревни, кругом стояли виселицы, кроме того, страну охватила страшная эпидемия чумы. Посланный Филиппом II в Нидерланды герцог Альба установил здесь неслыханный террор. В результате политико-религиозные распри перешли в войну, тянувшуюся с некоторыми перерывами с 1568 по 1648 год.

Война была несказанно тяжелой, доводя нидерландцев до такого состояния, что один из свидетелей результатов сражений флотилий в своих мемуарах написал: «Трудно найти другой пример такого терпеливого страдания,



172



172. *М.Пепейн.*
Свадебный бал.
1604. ГМИИ им. А.Пушкина

«Встреча весны» была одним из самых веселых праздников во всех государствах Европы. Обычно он сопровождался танцами, играми, катанием на санках с гор. В Нидерландах его отмечали особенно пышно, зачастую устраивая театрализованные «свадебные» шествия, возглавляемые «женихом-зимой» и «невестой-весной». Гости одеты в каркасные костюмы XVI века, в которых причудливо переплетаются французские, английские и испанские детали. Однако, наряду с плащами, носимыми, например, на испанский манер (закидывая на одно плечо), можно видеть и чисто нидерландские формы одежды, такие, как женские нарядные остроконечные чепцы, представляющие из себя вариант «френч-хууд» * предыдущего столетия, давно потерявшие сходство с прототипом.

* См. т.1.

такого героического патриотизма и такой неумолимости к пленным врагам во время осады...» Этот страшный период, когда у осажденных кончилось продовольствие, и голод погубил многих, закончился победой коренных жителей, заключивших с испанским королем в 1609 году перемирие, на деле означавшее государственную самостоятельность Северных Нидерландов. С этого момента они стали называться Республикой Соединенных провинций или Голландией (по наименованию самой могущественной провинции). Южные же земли (в том числе Фландрия) еще длительное время оставались под протекторатом Испании.

Буржуазная революция, которая в Нидерландах приняла форму народного освободительного движения, была первой в Европе, одержавшей такую блистательную победу. Она воодушевила всю страну. Свободные теперь голландцы сумели достаточно быстро восстановить благосостояние.

Их трудолюбие проявлялось не только в создании материальных ценностей, но и развитии культуры; они были любознательны, быстро схватывали интересные идеи и на их основе создавали новые теории в различных областях знаний. Веселые и общительные, они умели дружить. Эти их качества способствовали развитию некоторых видов науки и искусства.

Тесно связанные с морем, голландцы проявляли изобретательность в создании новых систем кораблей, увеличивавших их прочность, скорость движения и возможность лавирования во время тяжелых морских бурь. Строительство таких кораблей служило увеличению богатств Голландии. Слава о высоком уровне ее судостроения была настолько велика, что страны, мечтавшие о завоевании неизвестных земель, спешили заказать корабли именно там. В то же время голландцы имели талант и к ведению выгодных торговых операций, выделявший их среди коммерсантов других европейских государств.

В становлении характера этого народа немалое место занимали два фактора - долгая борьба с тяжелыми природными условиями и продолжительная война за свободу. Они сделали свою топкую землю плотной и плодородной; тщательное изучение «поведения» морской воды дало им возможность открыть законы взаимоотношений воды и земли, и оказалось, что почва будет изменяться, выходить из беспрерывных «объятий» воды, если люди изменят направление ее течения. Нидерландцы сумели подчинить природу себе, создать условия для развития сельского хозяйства, извлекать из него прибыль. Кроме того, они смогли максимально использовать свое положение морского государства, а главное, отстоять независимость. Этот народ познал трудную победу, но она была заслуженной, и прекрасное ощущение сплоченности, дружбы, радости будут проявляться во всей его жизни, даже в обычной домашней обстановке, довольно длительное время!

Голландская республика добилась расцвета тогда, когда Испания ослабела, а Франция еще не достигла вершины завоеваний во второй половине XVII века. В это время, несмотря на ряд разногласий религиозного характера (борьба между кальвинистами и арминианами), интенсивно развивались культура, наука и, особенно, искусство.

Искусство Голландии развивалось в двух областях — музыки и живописи. Домашняя жизнь всех нидерландцев сложилась в некую систему уже давно, и не было причин ее менять, тем более,



173

173. *С.Месдаш.*
Портрет Вильгельма Куртена.
1617. Амстердам, Рейксмузеум

Перед нами — человек новой формации из того поколения голландцев, которые были способны не только отстоять независимость, но и сделать свою маленькую страну процветающим государством. Изысканная простота и сдержанность форм его костюма, красочная гамма, построенная на оттенках черного в сочетании с белизной кружевного воротника и манжет, словно формируют тенденции развития голландской мужской одежды последующих десятилетий. Хотя облегающий пурпуэн с эполетами имеет жесткие прокладки и сохраняет крой XVI века, широкие, собранные у колен шосс еще не потеряли чрезмерной пышности, искажающей пропорции фигуры, а головной же убор не что иное, как шляпа «а ля Генрих IV».



174

174. *Ф.Хальс.*
Портрет Виллема ван Хейтхейзена.
1620-е годы. Мюнхен, Старая Пинакотека

В 1620-е годы голландский мужской костюм, особенно у состоятельных буржуа и молодежи, потерял жесткие каркасные формы XVI века и приобрел ту мягкость и пластичность, гармоничность пропорций, которые были связаны с влиянием французской и фламандской мод. Виллем ван Хейтхейзен одет почти как дворяне Калло — в пурпуэн с рукавами удобной ширины и баской в виде нескольких тассетт, украшенных по линии соединения с углообразным краем лифа бантиками, а также широкие вверху и сужающиеся книзу шосс, ноги обуты в башмаки с розетками на подъеме. Однако цветовая гамма костюма чисто голландская — черная с белым, пышный воротник-горгера, уже выходивший из моды во Франции, в Голландии был еще популярен (правда, форма его изменилась на более мягкую), на голове у великолепного «кавалера» надета черная шляпа, поля которой, более жесткие, чем у французов, отогнуты назад.

что в тяжелые времена тоска о доме, столе, за которым в тепле и уюте собиралась семья, никогда не покидала тех, кому пришлось воевать. Ощущение вновь найденного счастья — очага, окруженного любимыми лицами детей, близких, родных, а иногда и друзей, создавало радость общения и душевной близости. И тогда возникало желание выразить эту радость в красоте звуков, мелодий... Так возник обычай: в праздничный день, после окончания длительного обеда, в столовую приносили музыкальные инструменты, раскладывали их на обеденном столе, и хозяйка предлагала всем заняться музыкой. И эти занятия могли продолжаться до позднего вечера (ил.177, 178).

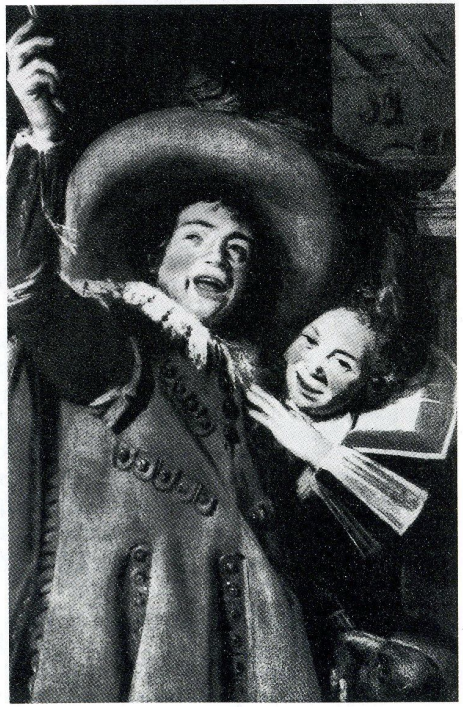
Любовь к музыке была такой же национальной чертой нидерландцев, как и трудолюбие. Уже в XVI веке они имели известных композиторов, а для тех, кто пережил трудности многолетней войны, музыка стала священной частью жизни. Эта привязанность отражена на многочисленных картинах нидерландских художников, которыми украшались почти все дома и многие из которых можно было приобрести на рынке за небольшую цену, доступную даже человеку, живущему на скромные доходы. Реалисты по своей природе — Терборх, Метсю, Вермеер, де Хоох — они больше всего интересовались повседневной жизнью, хотя, справедливости ради, необходимо помнить, что их современниками были и великие Рембрандт, Рубенс, ван Дейк и Хальс, творчество которых выходило далеко за эти рамки.

Женщины в жанровом искусстве, как и в жизни, занимали большое место. Они были хранительницами домашнего очага, следили за чистотой и порядком в доме, они, даже отдыхая, занимались рукоделием, которым ук-

175. *Ф.Хальс.*
Кавалер Рамп и его возлюбленная.
1623. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

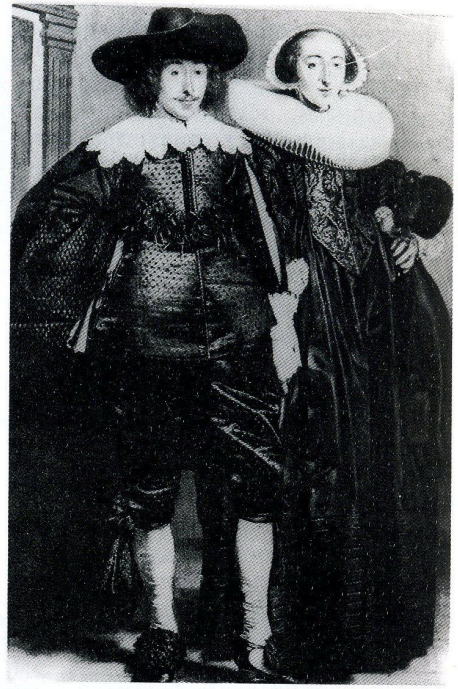
Бокал вина (как видно, не один) и нестрогая подружка — неизбежные «спутники» таких весельчаков, как кавалер Рамп. И одежда их, как правило, в беспорядке, достаточно посмотреть на незастегнутый на боку жилет с фалдами

175



(вариант французского «казак») и рваный или неполностью вытащенный кружевной воротник пурпуэна. Тем не менее, голову беспечного военного украшает огромная щегольская шляпа с пером, позволяющая представить форму и размер головных уборов того времени, а небрежность в одежде — наглядно увидеть ее крой. При этом необходимо отметить отсутствие принципиальной разницы в костюмах военных и штатских в первых десятилетиях XVII века и наличие в одежде офицеров лишь некоторых необходимых деталей, таких, например, как «казак», незаменимый в кавалерии.

В костюме девушки обращает на себя внимание простой гладкий воротник («голилья») и такие же высокие манжеты, не обшитые даже совсем узкой полоской кружев. Очевидно, что она принадлежала к далеко не избранному обществу и была бедна. Возможно, это принарядившаяся швея или служанка.



176

176. *П.Кодде.*
Супружеская пара.
1634. Гаага, Картинная галерея

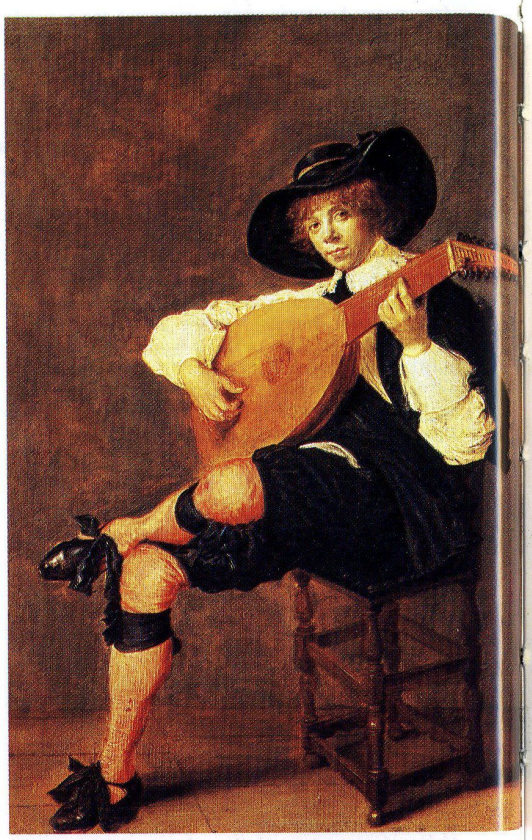
Эти голландские супруги, видимо, олицетворяли для художника идеал добропорядочности и семейного согласия. С традиционным для этой страны уважением к супружеству он изобразил их спокойные, полные достоинства позы, серьезные лица, дорогие, но без вызывающей роскоши костюмы. Костюм мужа, стоящего чуть-чуть (!) впереди жены — это сложившийся к 1630-м годам тип одежды состоятельного бюргера. Пурпуэн с завышенной талией украшен бантиками, длинная неразрезная баска прикрывает бедра, штаны (типа французских шосс) имеют разумную ширину. Несмотря на некоторую (впрочем, не очень бросающуюся в глаза) тяжеловесность, связанную с прямой линией лифа и формой баски, костюм производит впечатление стабильности, столь желанной голландцу. Этому не только не мешают, но даже способствуют некоторые новые, явно французские детали — отложной, новой формы кружевной воротник, сменивший горгеру, ткань «этоф мушете» и разрезные рукава, которые не дают костюму стать слишком монолитным.

Одежда женщины более консервативна — это вариант костюма XVI столетия с жестким лифом на металлическом каркасе, юбкой с валиком, верхним, более свободным платьем, огромной горгерой и чепчиком с полукруглыми полями.

рашали дом и одежду. Француз де Сен-Эвримон писал в 1665 году маркизу де Реки: « Здешние дамы очень вежливы, и мужчины не обижаются на то, что общество их жен и дочерей предпочитают их собственному. Голландки достаточно приветливы для того, чтобы доставить нам развлечение, но не настолько оживлены, чтобы быть «опасными» для нашего спокойствия... Как бы то ни было, можно сказать, что голландским женщинам свойственна некоторая недоступность и воздержанность, и они передаются от матери к дочери по наследству... Все женщины, без исключения, того мнения, что выйдя замуж, они уже не смогут свободно располагать собой. Для них существует только долг...».

Это письмо полностью характеризует голландских женщин XVII века. Подтверждение мы находим и на многочисленных картинах. Они изображены в уютной обстановке, одетые в теплые, отороченные белым пушистым мехом короткие верхние одежды. Кстати, такие же теплые «кацавейки» носили наши русские женщины во времена царствования Петра I, когда «немецкая слобода» в Москве была заселена голландцами.

Изучая голландское искусство, мы невольно изучаем и жизнь народа, который был способен не только с любовью изображать свои будни, но и раскрывал перед нами критическое отношение к недостойному поведению некоторых своих соотечественников. В этой критике, как нам кажется, слышались отголоски религиозного раздвоения кальвинизма - на последователей учения Кальвина, основанного на догмате об абсолютном Божьем предопределении, независимом от поступков людей, и Арминия, считавшего, что несмотря на предопределение, христианин может спастись ве-



177

177. *Я.Моленар.*
Юноша с лютней.
Первая половина XVII века.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

178. *Ф.Хальс.*
Концерт.
1623. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Дружеское музицирование было одним из самых распространенных способов отдыха в Голландии. Иногда к нему относились с большой серьезностью, вкладывая душу в каждую мелодию, но зачастую это было и нестройное пение после хорошего обеда с вином. Перед нами — одна из таких компаний, пытающихся, насколько это возможно, доставить удовольствие окружающим.

Одежда «музыкантов» отличается разнообразием. На молодом человеке с гитарой надет эффектный костюм, напоминающий фламандский — пурпуэн с модным отложным кружевным воротничком, широкие штаны из переливчатого шелка, чулки с большими бантами на подвязках, огромная «рубенсовская» шляпа с пышным пером, туфли, также украшенные бантами. Более сдержанно одет контрабасист — его пурпуэн имеет прямую завышенную линию талии и длинную неширокую баску с разрезами по бокам для удобства, вошедшие в моду в 1620-х годах и пользовавшиеся привязанностью нидерландцев еще два десятилетия. Мягкая горгера, лежащая вокруг шеи, сочетается с формой манжет и лишена всякой экстравагантности. На плече музыканта висит длинный плащ с прямоугольным отложным воротником, а на голову надета простая шляпа с отогнутыми полями. Этот костюм, безусловно, более «голландский» по духу, нежели предыдущий, и воплощает в себе умеренность, целесообразность и скромность, которые входили в обязательный перечень добродетелей голландца начала XVII века. В костюме дамы обращает на себя внимание роскошный стоячий воротник ее платья, на фламандский манер состоящего из светлого нижнего и темного верхнего.

178



рой, направляющей его поступки. В сущности, это было продолжение давнего богословского спора о свободе воли и границах личностного начала в человеке. Поэтому на картинах Стена, Остаде, Бейтевега можно встретить изображения пьяных крестьян в грязных деревенских кабаках, богато одетых молодых людей и женщин, осоловевших от неумеренного употребления дорогого вина и занимающихся игрой на струнных инструментах. Зритель словно призывается в свидетели этих «плодов» арминианской «свободы», увиденных с позиций ортодоксальных кальвинистов. Кстати, не исключено, что они и были заказчиками этих, по сути, карикатур.

Богатейшее живописное наследие нидерландских художников дает нам обширный материал для изучения костюма XVII века, позволяя проследить этапы его развития и степень влияния различных факторов на особенности стиля. Во второй половине XVI века, когда Нидерланды стали частью испанской монархии, он складывался под заметным давлением испанской моды, сказывавшейся в одежде вплоть до 1630-х годов. Лишь в костюме 40 — 50-х годов появились черты своеобразия, но, как и в Англии, они сочетались со старыми формами. Кроме того, рассматривая костюм Нидерландов XVII века, необходимо учесть и важнейший для него фактор разделения страны на две части, когда в северных провинциях под влиянием кальвинистов и буржуазного уклада жизни возобладала склонность к простоте и строгости, а в южных, «благодаря» католицизму и феодальному устройству — тяга к пышной декоративности и красочности. Эти две основные тенденции и характеризуют нидерландский костюм первой половины столетия.

Мужской костюм. В начале XVII века лиф пурпуэна нидерландцы делают менее жестким, чем у французов. Его носят с широкими, суженными книзу штанами. Эта одежда традиционна и не вносит пока ничего нового в облик человека. В консервативных южных Нидерландах сохраняется старый костюм с широкими эполетами в проймах, пурпуэном на жесткой подкладке и большой, туго накрахмаленной горгерой (ил.184). Иногда ее заменяет воротник «голилья».

Подобный костюм, как одежда для торжественных случаев, сохранялся у горожан среднего достатка и в 30-х годах.

20 — 30-е годы — время распространения французской одежды в большинстве стран Европы. Особенности художественных традиций южных Нидерландов повлияли на ее восприятие. В отличие от англичан с их склонностью к классицизму и изысканности, здесь увлеклись крупными живописными деталями — большими бантами на подвязках, широкими лентами с эгийеттами на басках, пышными штанами со сплошным рядом пуговиц по боковому шву и так далее. Следуя, в основном, французской моде, фламандцы сумели сделать свой костюм более динамичным и живописным. Однако он бытовал, главным образом, в богатых буржуазных или дворянских семьях и у молодежи. Модный костюм дополнялся широкополой «рубенсовской» шляпой и плащом с отложным прямоугольным воротником. Кудрявые французские парики всеобщего признания здесь не получили.

К концу 40-х годов старый костюм — жесткий пурпуэн с горгерой носят лишь старики и лица, занимающие административные должности — члены магистрата, адвокаты, врачи, а также цеховые старшины. В этой стабиль-

179. *А.ван Дейк.*
Автопортрет.
Конец 1620 — начало 1630-х годов. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Костюм знаменитого портретиста отличает тот артистизм и элегантная небрежность, которые, будучи чужды по природе нидерландцам, делают его таким близким одеждам английских аристократов. Необходимо было иметь известную смелость, основанную на безупречном вкусе, чтобы застегнуть полочки пурпуэна всего на один бантик на груди, с кажущейся непринужденностью выпустить белоснежную ткань рубашки на шее, поясе и в продольных разрезах рукавов, так свободно и живописно расположить складки плаща. Автопортрет создан между 1627 — 1632 годами, когда художник жил во Фландрии и занимал должность придворного живописца эрцгерцогини Изабеллы, затем Ван Дейк уехал в Лондон, где его стиль, уже вполне сформировавшийся, нашел многочисленных почитателей.



179

180



180. *Я.Иорданс.*
Портрет старика.
Около 1637. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

В одежде пожилых людей особенно долго сохранялись столь дорогие их сердцу детали начала столетия, в частности, горгера. Она украшает и костюм этого пожилого фламандца, в остальном соответствующий моде конца 1630-х годов.

181. *Ф.Хальс. Портрет Виллема ван Хейтхейзена.*
Около 1637 — 1639. Брюссель, Музей изящных искусств

Богатый харлемский купец, благодушно покачивающийся на стуле, одет в костюм, сочетающий нарядность светского и практичность военного — широкая верхняя одежда типа «казак» (похожий крой можно видеть на портрете «Кавалер Рамп и его возлюбленная» этого же художника), удобная для кавалериста, украшена большим отложным кружевным воротником, штаны чуть ниже колен отделаны по боковому шву дорогим позументом, мягкие сапоги с раструбами имеют шпоры. Комфортность, продуманная импозантность, мужественность и, одновременно, мягкость всех форм свидетельствуют о том, что во-первых, престиж военных и их одежды в Голландии, помнившей страшную войну за независимость и участвовавшей в Тридцатилетней, был очень высок; во-вторых, мужчины этой страны всегда могли, оставив свои дела, взяться за оружие; и, наконец, в-третьих, сравнивая портреты Хейтхейзена 1620-х и 1637 — 1639-х годов становятся очевидными принципиальные изменения, происшедшие в мужской моде Голландии за десятилетие.

181





182

182. *Ф.Хальс.*
Портрет молодого человека с перчаткой в руке.
Около 1650. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

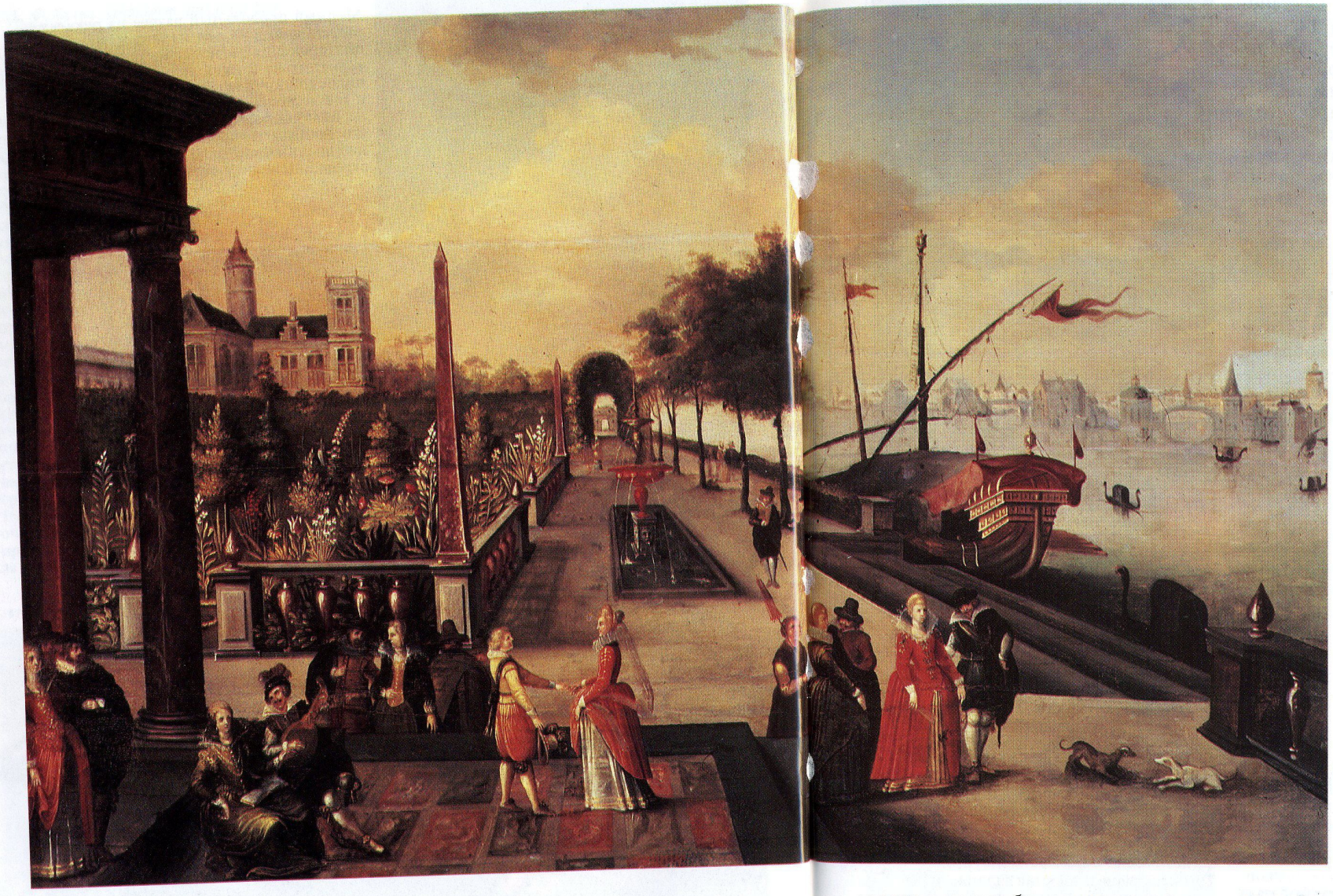
Костюм молодого голландца украшен отложным воротником на стойке из белого полотна, обшитого по краю кружевом и завязанного на груди шнурками с кисточками. Его четкая форма создает ощущение покатой линии плеч, подчеркивая мягкость и пластичность ткани пурпуэна. В 1620-х годах он вошел в моду во Франции и оттуда распространился по всей Европе. В Нидерландах, где существовала тенденция к строгости в одежде, белый воротник и манжеты становятся основной отделкой, эффектно контрастирующей с темными, преимущественно черными, тканями верхней одежды. О высоком сословном положении юноши говорят его перчатки.

183. *Т.Ромбоутс.*
Портрет молодого человека.
До 1637. Воронежский областной музей изобразительных искусств

Верхняя одежда этого фламандца необычна по конструкции — к темному лифу пристегнуты рукава другого цвета, что было распространено в XVI веке. Модный продольный разрез на рукавах застегивается на ряд мелких пуговиц, повторяющих застежку на груди. Белый воротник из тонкой ткани обшит узкой полоской кружева (как и манжеты) и имеет простую прямоугольную форму, не выходящую за линию плеч. Белизна его ткани и черный цвет лифа оттенены небольшим красивым бантиком, которым скреплены концы воротника.

183





184

184. *Л.Коллери.*
Прогулка по набережной.
Конец XVI — начало XVII века. Саратовский государственный музей им. А.Радищева

День клонится к вечеру... В порту появляются нарядные жители города, чтобы в благопристойных, чинных развлечениях достойно его завершить. Для их неторопливых бесед и музицирования великолепным фоном служит ухоженная, сверкающая чистотой набережная с фонтаном, благоухающим садом и причалом, около которого покачивается корабль со спущенными парусами. Дамы и кавалеры, принадлежащие, судя по костюмам, к привилегированному кругу, одеты нарядно, но без излишней роскоши. Величественные фламандки, чьи красные платья эффектно контрастируют с дымчато-серым северным небом и неяркой зеленью, еще не отказались от подложенных валиков, английских и испанских воротников, а мужчины от облегающих курток типа дублетов, широких штанов, разнообразных воротников и головных уборов XVI века. На некоторых накинуты широкие плащи.

ности сказывалось уважение к установившимся традициям, сформировавшимся в период расцвета корпораций и цеховых объединений. Особой строгостью отличались профессиональные костюмы медиков и адвокатов. Черные, отделанные небольшими белыми прямоугольными воротниками, спускавшимися на грудь, они походили на монашескую одежду. Шляпа с высокой конусообразной тульей и прямыми полями сохранялась в костюмах представителей этих профессий вплоть до 70-х годов.

Фламандцы издавна славились своими тканями, особенно шерстяными, и в XVII веке сукно, главным образом темных тонов, было наиболее распространенным материалом для одежды. В торжественных случаях предпочитали бархат, реже — атлас. Белое тонкое прозрачное льняное полотно и знаменитые кружева были гордостью Фландрии.

Традиции, сложившиеся еще в период зарождения буржуазных отношений, выработали устойчивый уклад жизни различных слоев населения с небольшой разницей в костюмах крестьян и горожан. У фламандских простолюдинов еще долго сохраняются длинные суконные или холщовые чулки, служившие одновременно частью разъемных шосс, штаны типа трико с брагеттом, короткие куртки с баской, поверх которых надевались более широкие, до колен. Продолжительное время у крестьян сохранялись два головных убора — барет и войлочная шляпа с плоской или остроконечной тульей.

В начале 40-х годов костюм богатых людей теряет своеобразие, свойственное ему в 20 — 30-е годы. Во Фландрии, где родился, жил и творил знаменитый Рубенс, католиков было больше, чем в Голландии, и чем сильнее



185

185. *Ф.Хальс.*
Портрет стоящего мужчины.
1650 — 1652. Филадельфия, частное собрание

Одежда этого голландца строга и вместе с тем не лишена известной сдержанной нарядности, которая заключается, во-первых, в контрастном сочетании белоснежного небольшого воротника (и манжет) типа французского «раба», получившего в этой стране большое распространение, во-вторых, в отделке застежки и рукавов декоративной тесьмой с кисточками типа бранденбургов. Темный плащ и простая шляпа с жесткими небольшими полями стилистически завершают наряд, олицетворяющий собой национальное, бюргерское, понимание искусства костюма, строящегося на принципах удобства, разумной щедрости в отделке, мужественности образного решения.

186. *Р.де Хоох.*
Лист из серии «Фигуры a la mode».
Середина XVII века. Гравюра

В Нидерландах, как и во многих европейских странах, в период увлечения французскими модами распространились специальные гравюры, знакомившие с последними новинками, появившимися при дворе Людовика XIV. Роман де Хоох посвятил им большой цикл гравюр, представив многочисленные варианты мужской и женской одежды. На одном из них, например, изображен щеголь, наряженный в короткий брасьер, рэйнграв, перепоясанные шарфом с рядами петель из лент. Его волосы более длинные, чем было принято, и пышно завиты.

Несмотря на подобные модные «рекомендации», далеко не все нидерландцы спешили им следовать. Насколько точно они придерживались их в своих костюмах, видно на опубликованных в этой книге иллюстрациях.

186



187



187. *Р.де Хоох.*
Лист из серии «Фигуры a la mode»
Середина XVII века. Гравюра

Когда наступала зима и вода в каналах замерзала, голландцы в часы отдыха катались на коньках, достигая в этом подчас большого искусства. Большой популярностью пользовались спортивные игры типа современного хоккея. Существовали специальные костюмы, защищавшие конькобежцев от холода и пронизывающего ветра — мягкие плащи типа манто, муфты, головные уборы наподобие шлемов.

становилась Франция, которая была рядом, тем больше сказывалось ее влияние на жизненный уклад этой части Нидерландов. Фламандцы увлекаются одеждой, повторяющей наряды французского короля-подростка, созданные в период, когда кардинал Мазарини запрещал Людовику XIV носить одежду из дорогих тканей с вышивкой золотом и драгоценными камнями. Однако фантазия фламандцев весьма сильно отличалась от фантазии и вкуса придворных и самого Людовика. Они создали костюмы, лишь грубо подражающие стилю «барокко» — все части были увеличены, и это полностью изменило пропорции, лишив их той легкости и пленительной неопределенности в постоянном движении ткани, как в оригинале. Это видно и в брасьере, и в поясе, слегка закрывавшем верхнюю часть шосс, и в других деталях. Надо сказать, что до конца столетия мужской костюм Фландрии не отличался ни особой оригинальностью, ни национальным своеобразием. Иначе формировался костюм голландцев.

После перемирия 1609 года жизнь в северных провинциях начинает бурно развиваться. И хотя основные богатства страны создавались внешней торговлей, рост мануфактур, особенно производящих ткани — плюша, бархата, шелка, льняного полотна — сказался на экономике страны, и, естественно, костюме.

В течение 20 — 30-х годов в Голландии все еще сохраняются старые виды одежды (ил.173), хотя в это же время здесь появляются и фламано-французские варианты (ил.177, 178). Только в 40-х годах мужской костюм окончательно получает мягкую форму, и в нем появляются черты своеобразия. Характерной его особенностью была простота. Это сказывалось в упрощен-

188. *Г. Терборх.*
Мужчина в черном.
1673. Париж, Лувр

Молодой голландец на портрете Терборха предстал перед зрителем в очень примечательном костюме — своеобразной, выдержанной в национальном духе, интерпретации французского брасьера и рэйнграв. Несмотря на очевидное совпадение кроя и пропорций, одежда юного последователя Кальвина и идеалов бюргерства далека от декоративных излишеств барокко. Черно-белое сочетание тканей придает ему, несмотря на длинные волосы, сборки рэйнграв, банты подвязок и туфель, графическую строгость, высокая конусообразная шляпа зрительно «вытягивает» фигуру, отсутствие рядов лент ограничивает подвижность форм. В сущности, очевидна попытка, не выходя за рамки сложившихся традиций, приблизиться к французскому эталону. Следует признать, что она, в целом, удалась.

188





189

189. *Рембрандт.*
Синдики.
1662. Амстердам, Рейксмузеум

Великий Рембрандт был признанным мастером группового портрета — жанра, очень популярного в Голландии. Объединенные общим делом и чувством товарищества, ставшим национальной чертой голландцев, перед художниками позировали военные, члены профессиональных объединений и благотворительных организаций. Рембрандт создал несколько групповых портретов, реформируя их традиционные каноны — прежде статичные и разобщенные фигуры он объединил общим действием, придав ему естественность, а характерам героев — глубину. В 1662 году он написал старшин цеха суконщиков — так называемых синдиков — собрав их за общим столом важным делом, заключавшимся в слушании отчета одного из членов цеха. Их практически одинаковые одежды украшены белыми воротниками типа «раба» и узкими манжетами. На головах — простые черные шляпы. Очевидно, что принципы, на которых строился голландский мужской костюм 1640 — 1650-х годов, доведенные до формулы, дали в результате нечто похожее на прежнюю цеховую профессиональную одежду.

ном покрое, который не придавал фигуре изысканных линий французских и английских нарядов. Преобладали ткани темных тонов, предпочтение отдавалось черному цвету, отделка была скромной. Пурпуэн не имел фалд, высокая линия талии шла горизонтально, прямая баска закрывала бедра. Простые, гладкие без разрезов рукава суживались к запястью (ил. 185). Неширокие штаны закрывали колени. Обувь носили двух видов: туфли с бантами из мягких петель на подъеме и сапоги с узкими мягкими голенищами и небольшими раструбами. Верхние чулки (ба-де-ботт) были отделаны только узкой кружевной полоской. Маленький белый отложной воротник с завязками из шнура или отложной воротник из прозрачной белой ткани, законченной кружевом, и такие же манжеты являлись единственным украшением этого строгого костюма. Плащ из темной ткани и черная шляпа с полями заканчивали его (ил.189). Натуральные волосы до плеч и усы сменили короткую стрижку и бороду. Исключение составляли военные. Их костюмы соединяли самые модные и самые старые детали, как это видно на групповых портретах Франса Хальса (ил.191). На протяжении всего XVII века новые веяния в Голландии прежде всего проявлялись в этом костюме, например, широкие штаны и рэйнграв* в 50-х годах первыми начали носить именно военные. Надо сказать, что французский военный костюм, которому



190

190. *Ф.Хальс.*
Портрет офицера.
До 1666. Jowther Gastle

К середине XVII века костюм офицеров стал напоминать французский жюстокор — прилегающий, со слегка расширенными фалдами. Поля шляпы теперь загибали с двух сторон, а перевязь в виде шарфа сменила широкая плоская лента с бахромой и рельефным шитьем, вместо горгеры вошел в моду прямоугольный воротник типа «раба».

* По одной из версий, рэйнграв во Франции ввел в моду голландский посол в Париже Рэйнграв ван Сальм. Нам кажется весьма вероятным, что появление на его родине такого странного в мужской одежде предмета связано с желанием прикрыть чем-то вроде юбочки «неприличную» с точки зрения кальвинистов деталь мужских штанов — брагетт.

191. *Ф.Хальс.*
Групповой портрет стрелков гильдии Святого Георгия.
1627. Харлем, Музей Франса Хальса

Военный костюм голландцев практически не отличался от штатского. Жизнерадостные бюргеры, принимавшие активное участие в борьбе за независимость, коммерсанты, способные мгновенно сменить конторские книги на мушкет или шпагу, одеты в черные костюмы с мягкими многослойными воротниками типа горгеры (но уже не такими жесткими, как в начале XVII века). Усы и бороды подстрижены по французской моде «а ля муш». Единственным знаком принадлежности к миру военных служат офицерские перевязи в виде шарфов золотистого, голубого и розового цветов.

191



подражали во многих европейских государствах, в Голландии тоже был популярен, однако претерпел некоторые существенные изменения — с него сняли многочисленные детали, что сделало его более удобным (ил.190).

В течение 1653 — 54-х годов в голландском мужском костюме появляются новые формы, возникшие под влиянием одежд французских придворных времен юности Людовика XIV, причем, как и во Фландрии, зачастую происходит их искажение, нарушаются пропорции, произвольно используются детали (ил.212). В этом новом костюме, распространившемся в 1660-х годах, сохраняются и старые формы, говорящие о почтении голландских буржуа к традициям. В сущности, все элементы получили типично национальное толкование — простые формы имели несколько тяжеловесные пропорции, отделки было по-прежнему мало, в то время как во французском костюме она доминировала. Сохранялась и темная цветовая гамма, особенно много носили черного. Уже в конце 50-х и начале 60-х годов в моду вошли рэйнграв (ил.188). В большинстве случаев они были очень скромны, в отличие от кокетливых «юбочек» французских дворян. Главное, что голландский и французский костюмы имели различное стилистическое решение. В то время как первый сохранял конструктивность и простоту форм, выразительность второго основывалась на живописности.

Начиная с 70-х годов, мужской костюм богатой буржуазии почти полностью подражает французскому. Средняя и особенно мелкая сохраняет в одежде традиционное кальвинистское представление о жизни по правилам «мирского аскетизма», а именно, формы 40-х годов, простоту, темные (и, особенно, черный) цвета, скром-

192. *Д.Тенирс (младший).*
Соревнование в деревне.
Середина XVII века. Фрагмент. Гравюра

Еще в эпоху средневековья возникли соревнования, определявшие первого, кто делал выстрел, означавший начало сражения. Этот обычай очень долго существовал в западных странах и сохранялся в деревнях как один из видов соревнований, доставлявших большое удовольствие местным жителям. Однако не все обычаи крестьяне могли исполнить — их одежда оставалась повседневной, будничной. Это были обычные куртки типа французского жюпеля, прямые штаны и бареты, а не военное снаряжение.

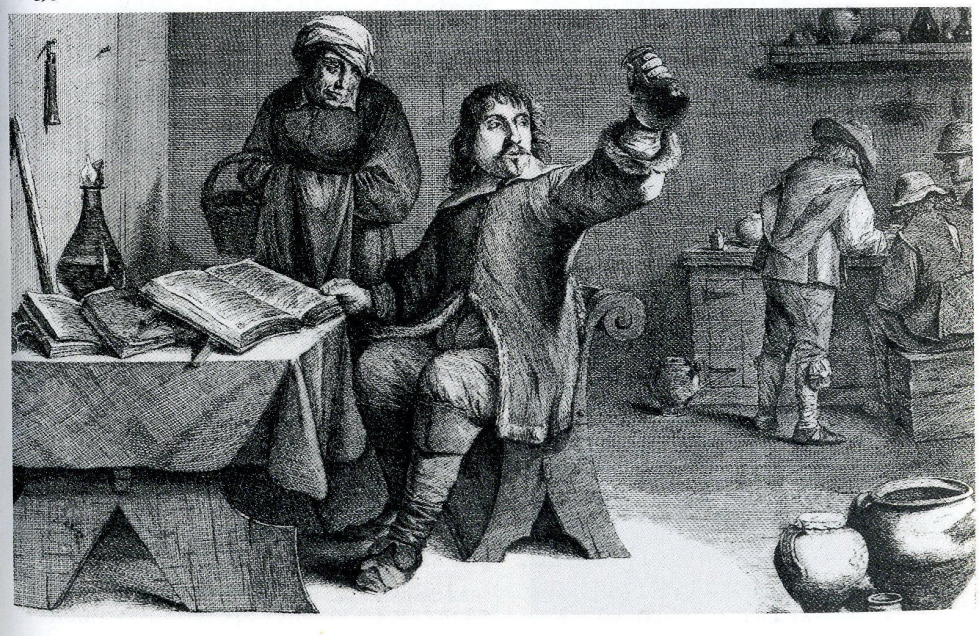
193. *Д.Тенирс (младший).*
Компания медиков.
Первая половина XVII века. Гравюра

Судя по костюмам и убранству приемной изображенных Тенирсом врачей, доходы их в XVII веке были невелики. Несмотря на знания, заключенные в толстых фолиантах со старинными рецептами, тщательно составленные лекарства, средств хватало на самую скромную одежду — простого покроя зимнюю куртку с застежкой до талии, подбитую недорогим мехом, штаны без всякой отделки и стоптанные, потерявшие форму сапоги. Не лучше одеты и коллеги главного героя.



192

193



ную, ослепительно белую отделку, остроконечные шляпы. Причем, простота заключалась не в элементарности покроя, а в отсутствии нагромождения деталей, пропорциональности их соотношений. На фоне этого сдержанного, но художественно цельного костюма, одежда, подражающая французской — с обилием украшений, разнообразием цветовых сочетаний в мелком, но ненавязчивом рисунке — производит совсем другое впечатление, веселое, радостное. Не исключено, что ее носили арминиане.

Крестьянский костюм в Голландии, как и во Фландрии, менялся медленно. Но к середине XVII века уже перестали носить разъемные шоссы. Вместо них появились широкие до колен (типа шаровар) или прямые штаны (ил.194).

Все верхние одежды имели спереди застежку, воротник рубашки выпускали сверх узкой стойки куртки (ил.192). Крестьянские шляпы чаще всего были невысокими с широкими или маленькими полями, кроме того, носили головной убор типа барета (ил.195).

Женский костюм. Непосредственное многолетнее общение с испанцами, казалось бы, должно было привести нидерландских женщин к полному подражанию в костюме испанским образцам, как это произошло в Италии. В действительности же, неприязнь к иноземцам, иное положение женщины в обществе, обособленность жизни отдельных провинций привели к тому, что в южных Нидерландах испанские моды получили наиболее своеобразную, чем в других странах, трактовку (ил.202).

Прежде всего следует отметить, что объемы женского платья в начале XVII века здесь были значительно меньше, чем в других государствах. Узкие плечи и рукава, тонкая талия способствовали этому впечатлению, хотя юбку, судя по рисункам того времени, носили с подложенным валиком, как во Франции (ил.172, 184).

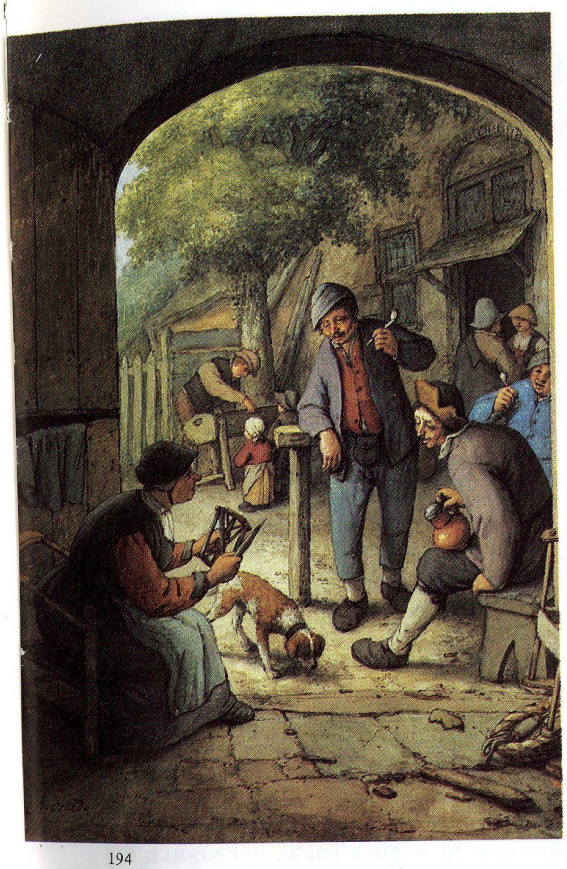
Кроме своеобразных пропорций, фламандский женский костюм отличался большим разнообразием воротников и головных уборов.

Французское влияние сказывалось и в южных, и в северных провинциях уже в 10-х годах. Однако, в целом, женские платья этого периода были ближе к английским. Их отличительной особенностью была форма передней части лифа со шнипом (на металлическом каркасе), заставлявшим держать корпус несколько откинутым назад. Сходство нидерландского и английского женского костюма было вызвано, скорее всего, влиянием нидерландского на английский, а не наоборот.

В 20-х годах в женском костюме Фландрии появляется квадратное декольте со своеобразным стоячим воротником из прозрачной белой ткани с кружевом (ил.203, 205). К чисто фламандскому типу можно отнести и верхнюю распашную широкую, немного ниже колен, одежду с откидными рукавами и небольшим стоячим веерообразным воротником с отделкой узким кружевом по краю.

Для парадных платьев широко использовали светлую парчу с крупным цветным рисунком. Ее сочетали с темным однотонным шелком или бархатом верхней распашной одежды и светлыми пышными шелковыми рукавами (ил.203). Повседневные костюмы делали из однотонных тканей, верхнее распашное платье в этом варианте было короче, с небольшими драпировками по бокам, заменявшими на бедрах валик.

Наряду с новыми живописными одеждами в южных провинциях носи-



194

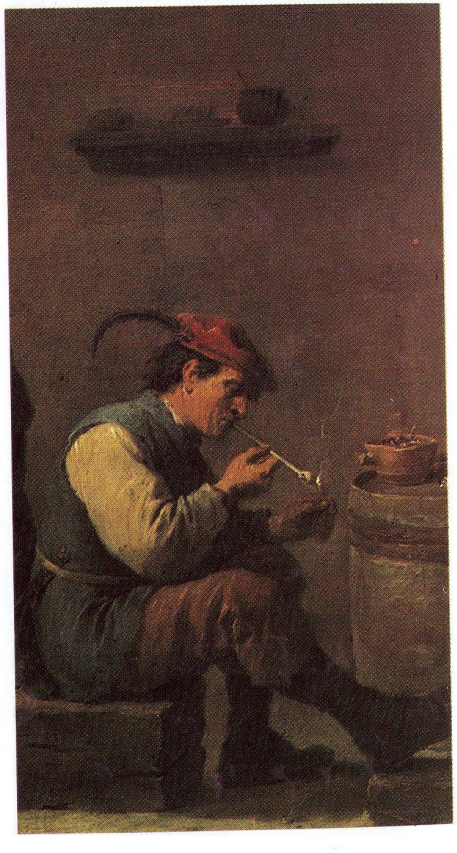
194. *А.ван Остаде.*
Группа крестьян в дверях фермы.
Начало 1670-х годов. ГМИИ им. А.Пушкина

Одежда нидерландских крестьян в XVII веке была по преимуществу одеждой для работы — удобные куртки, жилеты, длинные или чуть прикрывающие колени штаны, холщовые или вязаные чулки, мягкие башмаки, войлочные шляпы. Ткани — простые, грубые, домашнего крашения. Полный костюм надевался преимущественно зимой или осенью, для полевых работ использовался еще более простой вариант. Наряд крестьянки состоял из жакета с баской и рукавами иного цвета, чем лиф, широкой юбки, фартука и чепца, поверх которого для тепла надевалась маленькая войлочная шапочка.

195. *Д.Тенирс (младший).*
Курильщик.
Около 1645. ГМИИ им. А.Пушкина

Кроме курток, крестьяне носили длинный жилет, надеваемый поверх рубашки, а войлочную шляпу с полями заменяли франтоватым баретом (иногда с пером, но отнюдь не страуса).

195



ли еще много старых, сохранившихся с конца XVI века.

Женский костюм городской бедноты и крестьянства в первой половине XVII столетия состоял из полотняной рубашки, плотного корсажа с рукавами (или без) и со шнуровкой спереди, двух или одной недлинных юбок, фартука и небольшого чепчика, плотно облегавшего голову. Волосы заплетали в косу и укладывали пучком на затылке. Молодые женщины могли появляться на улице и без чепчика, пожилые носили его всегда. Верхней женской одеждой была кофточка из плотной ткани с довольно длинной баской, закрывавшей бедра. В основных чертах этот костюм сохранился до конца XVII века (ил.223).

Положение женщин в северных провинциях было иным, чем в южных. Исторически сложилось так, что они пользовались бóльшими правами, а разветвленная экономика возлагала на них много хозяйственных забот. Под воздействием этих факторов формировались особенности внешнего облика голландок, в костюме которых было больше национального своеобразия, чем в мужском. Он был глубже связан с традициями прошлого. Испанское и французское влияние, не миновавшее север Нидерландов во второй половине XVI и первых десятилетиях XVII века, на некоторое время придало праздничному буржуазному костюму определенную тяжеловесность и неуклюжесть. Жесткая горгера достигала громадных размеров и, хотя талия оставалась на месте, юбку носили с вертюгалями (ил.176). В восприятии и воспроизведении форм чужого костюма чувствуется провинциализм с присущим ему неумением создавать единое художественное целое. Отсюда и распространение двойных воротников — горгеру часто носили поверх отложного. Жакет с короткими рукавами из отдельных лент имел трубчатую баску, но голову покрывал скромный чепчик и плоская шляпа.

К 40-м годам многие элементы городского костюма, чуждые национальному духу, исчезают, в нем снова появляется обаятельная простота.

Чепчик был обязательным дополнением женских платьев. Классическая форма голландского чепца, тесно связанная с общей композицией костюма, возникла в середине XVII века. Этот характерный национальный головной убор воплощал представление голландцев об аккуратности и красоте. Чепчик не только покрывал голову, но и красиво обрамлял лицо.

Костюм голланских крестьянок был очень простым. Как и в других странах Европы, он состоял из лифа-корсажа, облегающего фигуру, и юбки в сборку (ил.225). Особенностью его был очень коротенький маленький жакетик с рукавами или без них, едва прикрывавший грудь.

Не следует, однако, считать, что Голландия в эпоху своего расцвета была чужда иностранным влияниям. Некоторые богатые амстердамские дамы в 30 — 60-х годах одевались по французской моде, но сочетали ее с чисто голландскими деталями, например, закрывали декольте косынками из белой прозрачной ткани, вставками из кружев и так далее. Таким образом, кальвинистское понятие о нравственности и скромности брало верх над стремлением к подражанию (ил.207).

Нужно сказать, что Голландия стала в это время не только центром мировой торговли, но и прибежищем для эмигрантов (французских гугенотов, португальских евреев и так далее). Поэтому разнообразие костюмов, особенно в крупных портовых



196

197



196. *Я.ван Гойен.*
Сенокос.
1631. ГМИИ им. А.Пушкина

Летние работы в разгаре — одна за другой наполняются душистым сеном повозки, предвещая сытую для домашних животных зиму и покой их хозяевам. Для работы в поле крестьяне надевали рубашки, недлинные штаны, ноги защищали башмаками, а головы — соломенными шляпами.

197. *Рембрандт.*
Нищие.
1630 — 1654. Офорт

Когда-то Рембрандт обратил внимание на эту троицу и перед ним открылась трагическая судьба несчастных, разорившихся и беззащитных людей, потерявших все... Перенесенные беды наложили печать нищеты на их одежду. На старике, который ведет за руку ребенка, остатки сильно изношенного пурпуэна, сшитого когда-то из дорогой ткани, голова покрыта также до крайности потрепанной шляпой.

городах, было очень велико. Однако голландки не слишком обращали на них внимание и не стремились им подражать.

В 50 — 60-е годы происходит кристаллизация внешнего облика женщины из буржуазной среды. Ее костюм, сохраняя сходство с общеевропейским, становится еще проще и строже. В нем сочетается конструктивная ясность с очень умеренной декоративностью. Линии покроя лифа, проймы рукавов не просто подчеркиваются, а как бы прорисовываются узкой лентой иного, чем платье, цвета, что зрительно делает тоньше талию. Форма большого воротника образует вместе с одинаковыми по всей длине рукавами, единую линию силуэта. В то же время нижний край воротника ложится на лиф, создавая спокойную горизонтальную линию (ил.214, 215). Это уравновешивает движение острых углов внутри силуэта (треугольники шнипа платья и абриса юбки).

Сопоставление французского и голландского женских костюмов этого времени показывает их различное композиционное и образное решения, несмотря на общее типовое сходство. Дело в том, что во французском платье значительную роль играло сопоставление одежды и обнаженного тела. Поэтому декольте оттеняли кружевом, легкими буфами из прозрачной ткани. Замена декольте большим воротником из плотной материи на повседневных одеждах или из белой прозрачной на нарядных, как это делали в Голландии, создавала уже иной внешний облик. Чувственность в костюме голландки приглушалась, на первый план выступали кальвинистские добродетели, подчеркнутые простой прической и головным убором, а также небольшим количеством украшений (ил.213).



198

199





200

198. *К.Кетель.*
Портрет девушки.
Конец XVI — начало XVII века. Киевский государственный музей западного и восточного искусства

Мы видим только головной убор и воротник, украшающие темное платье юной набожной нидерландки, однако их форма свидетельствует о том, что в начале столетия мода этой страны удерживалась
в рамках, принятых в XVI веке — воротник украшен горгерой, чепчик имеет накрахмаленные «крылья» над гладким открытым лбом.

199. *Ф.Хальс.*
Веселая компания.
1615. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Эта сценка говорит о том, что развлечения голландцев не всегда были чинными и благопристойными. С другой стороны, она дает нам возможность представить себе женские наряды 1610-х годов, носимые в бюргерской среде. Они шились из дорогих тканей, с откидными рукавами, лиф заканчивался шнипом, небольшой вырез завершался кружевным воротником «Медичи», то есть портные в те годы следовали моде предыдущего столетия.

200. *Д.Винкенбонс.*
Весна. Лист из серии «Четыре сезона».
Начало XVII века. Гравюра



201

201. *Д. Тенирс (младший).*
Караульня.
1642. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Верхнее платье типа упрощенного жюстокора, жилеты наподобие «буфль», панталоны, сапоги с раструбами, небольшие жесткие шляпы или шлемы составляли костюм военных в 1640 — 1650-е годы. О любви голландцев к экзотике говорит головной убор с султаном, напоминающий венгерский и украшающий голову офицера, стоящего в центре.

Национальным был не только парадный костюм середины XVII века; повседневный наряд горожанок, может быть, еще глубже и острее выразил индивидуальность голландских женщин, став впоследствии основой народного костюма.

На протяжении всего XVII века платья на севере Нидерландов шили преимущественно из однотонных тканей. В парадных туалетах с большим вкусом сочетали разные фактуры, но особенно распространенным было сопоставление бархата и атласа, иногда муара. Верхнее бархатное платье делали обычно черным, нижнее — светло-серым, светло-желтым, белым, голубым. Декоративной отделкой служили ряды галуна, вертикальные вдоль тела и горизонтальные по подолу (ил.215, 216).

В повседневных костюмах нижняя юбка не всегда была светлой, но всегда из другой ткани, нежели верхняя.

Сословное и имущественное различие в женском голландском костюме сказывалось не только в качестве тканей, но и в фасоне — у жен буржуа лиф платья имел рукава, крестьянки, служанки, рыбачки, жены мелких ремесленников чаще всего носили корсаж без рукавов.

Национальной частью женского костюма была верхняя домашняя одежда, прикрывавшая бедра, мягкой формы, не стеснявшая движения. Она существовала в нескольких вариантах (ил.218, 219). Так же как и знаменитое покрывало с крошечной шапочкой на лбу — «гойке» (ил.209) — эта одежда приобрела национальные черты, своеобразную форму, отделку. В зажиточных кругах ее делали из бархата или атласа светлых нежных цветов, зимой отделывали белым мехом, иногда и горностаем. У женщин средних и бедных слоев такие жакеты



202

202. *П.П.Рубенс.*
Портрет Клары Фоурмен.
Около 1618 — 1620. Париж, Собрание Ротшильдов

Семейство Фоурмен имело значительное состояние, но настоящим их богатством были красавицы-дочери. Рубенса принимали в их доме еще при жизни первой жены. После ее смерти он выбрал среди сестер спутницу жизни. Самая старшая — Клара — отличалась умом, спокойным характером и умением руководить. И Рубенс создает в ее портрете образ мудрой правительницы, в глазах которой мы видим внимание к собеседнику, глубину мыслей и чувств, спокойствие.

Темное платье Клары представляет из себя фламандский вариант испанского — лиф с жесткой большой горгерой на металлическом каркасе, заканчивающийся полукругом и отделанный рядом мелких пуговиц, юбка из той же ткани и распашное верхнее платье с откидными рукавами. В руке она держит экзотический веер, бывший в употреблении до тех пор, пока во Франции, а затем и в Нидерландах, не вошли в моду складные.



203

203. *П.П.Рубенс.*
Портрет Сусанны Фоурмен.
Около 1620. Лондон, Национальная портретная галерея

Подобное декольте нетипично для сдержанных фламандок и объясняется скорее не модой, а желанием художника подчеркнуть молодость и красоту модели. Ее головку венчает великолепная «рубенсовская» шляпа с пером.



204

204. *П.П.Рубенс.*
Елена Фоурмен.
Около 1630 — 1631. Мюнхен, Старая Пинакотека

Избранница Рубенса — Елена — изображена им в свадебном туалете, красота и роскошь которого подчеркивают свежесть и привлекательность ее лица, блеск глаз, полуулыбку нежных губ. Нижнее платье сшито из светлой парчи, затканной крупными медальонами и цветами, жесткий лиф имеет вошедший в моду в 1630-х годах вырез в форме глубокого каре и отделан стоячим веерообразным кружевным воротником, пышные воздушные рукава, перехваченные у локтя «браслетами» из лент, акцентируют внимание на тонкой талии и хрупких руках. Верхнее платье контрастирует с нижним и сделано из темного бархата. Волосы новобрачной убраны в соответствии с новой прической, пришедшей из Франции — короткие взбитые по бокам пряди (туффы) в сочетании с короткой челкой (гарсетт).



205

205. *А.ван Дейк.*
Портрет Анны Вэйк.
1627 — 1632. Гравюра

Платье богатой фламандки сдержанно-изящно. Его выразительность основана на контрасте фактур тканей — матовой (лифа и верхнего платья) и блестящей (юбки и разрезных рукавов). Квадратное декольте скромно полуприкрыто прозрачными вставками и окаймлено элегантным, не слишком большим стоячим воротником. Обращает на себя внимание веер из перьев тропической птицы на тонком черенке. Скромные украшения — нитки жемчуга на шее и запястьях, тонкий пояс ювелирной работы — соответствуют вкусам того времени и, вероятно, их хозяйки.

206



206. *А.ван Дейк.*
Мари де Рэт.
1631. Фрагмент. Лондон, собрание Уоллес

Два воротника разного размера и формы надеты поверх большого прямоугольного декольте, обнаруживая, с одной стороны, желание следовать французской моде, предписывавшей больше, чем позволяли традиции, обнажать грудь, с другой стороны, боязнь нарушить приличия и бросить им вызов. Эти противоречивые желания примирили тончайшие кружева, позволившие молодой женщине чувствовать себя и современно одетой, и добродетельной. Зато прическа, по-видимому, не вызывала у нее сомнений — волосы по обеим сторонам лица уложены в множество мелких коротких локонов.



207

207. *П.Морельсе.*
Портрет молодой женщины.
1638. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Лиф этого платья повторяет решения французских портных 1630-х годов — диагонали полочек, не сходящихся на груди, соединены поверх парчового пье д'эстома, правда, не поперечными перемычками, а тонкой черной шнуровкой из шелка платья. Линия талии завышена, глубокий вырез открывает плечи, в центре груди приколота розетка в тон цвета основной ткани. Однако на этом сходство заканчивается. Скромной кальвинистке не могло прийти в голову украсить пье д'эстома драгоценными камнями, она ограничилась лишь тонким золотым шитьем, декольте прикрыто большим прозрачным воротником, обшитым кружевами, и пелеринкой в виде косынки, цветовое решение строго — черное с белым, гладко убранные волосы спрятаны под чепчик.

шили из шерстяных тканей. Они имели несколько покроев — с короткой или длинной баской, узкими (по всей длине) или широкими вверху (уложенными в мелкие складочки по пройме) и суженными книзу рукавами, с манжетами или без.

В конце 50-х годов верхняя юбка парадных платьев не имеет разреза спереди, она падает спокойными складками, рукава становятся более узкими, хотя их верхняя часть остается почти без изменений. Это создает новые пропорции костюма. Небольшая наколка (ил.214), плотно облегавшая голову и пучок, все еще остается в моде, но прическа меняется. Все больше встречается слегка завитых волос, а затем и локонов, как на портретах Терборха (ил.213).

Этот женский костюм становится классическим в Голландии. Но во второй половине XVII века богатые жены буржуа все чаще и чаще появляются в одежде, прямо подражавшей французской. Постепенно все национальное забывается. Голландцам, разбогатевшим на грабеже колоний, кажутся теперь смешными идеалы простоты, бережливости и трудолюбия. Новое поколение стремится к роскоши. Становится модным все французское. Быстрый расцвет голландской культуры сменяется деградацией, а национальная самобытность — подражанием. Хранителем традиций остается народ.

Увлечение французской модой создавало большой разрыв между костюмами различных слоев. Он еще больше увеличился в XVIII веке, когда на основе слияния старой городской и крестьянской одежды в конце столетия формируется народный костюм со всеми его местными особенностями и отдельными старинными деталями.



208

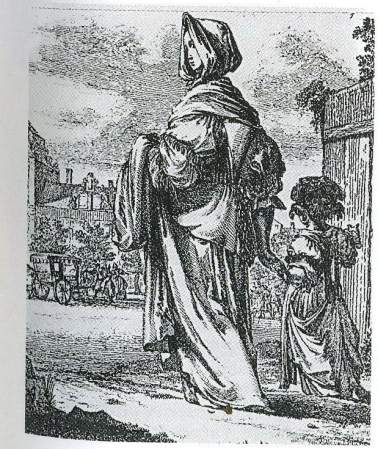
208. *Рембрандт.*
Дама с веером.
1633. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Дорогой туалет из черного атласа с легким рисунком сшит по французским образцам. Талия нижнего платья завышена, поперечные планки соединяют края полочек лифа, верхнее распашное платье имеет пышные рукава из узких лент. Талия перехвачена поясом из полосатой парчи с розеткой, «браслетами» из такой же ткани отделаны рукава. Строгую элегантность и вместе с тем высокое общественное положение этой состоятельной голландки подчеркивают роскошные кружева двух больших воротников (одного на другом) в форме круглых пелеринок и манжет, жемчужные бусы и браслеты, а также золотые часики с крошечным ключиком, свисающие с пояса. Нельзя не отметить стилистического соответствия этого костюма национальному эстетическому идеалу, несмотря на его французский прототип. Этот идеал — не только в форме воротников, закрывающих грудь, и цвете ткани (одной и той же у верхнего и нижнего платьев, контрастных или хотя бы разных во Франции), которые служат лишь средством художественной выразительности, но в самом духе разумности и добропорядочности, столь легко узнаваемой в портретах голландских художников этих лет.



209

210



209. *В.Холлар.*
Женский костюм.
1640. Гравюра

В XVII веке в Нидерландах по-прежнему носили старинный головной убор «хюке» («гойке») в виде длинного покрывала из черной тонкой ткани, часто с крошечной шапочкой с помпоном, надеваемой низко на лоб.

210. *Р.де Хоох.*
Лист из серии «Фигуры a la mode».
1650 — 1660-е годы. Гравюра

Французские образцы модной одежды, рекомендовавшиеся голландским женщинам в середине XVII столетия, имели иные, чем в 1640-х годах, пропорции и детали. Данный костюм для улицы, состоящий из платья и жакета с баской, имеет естественно расположенную линию талии и мягкие пышные рукава «три четверти». Плечи прикрывает пелерина с капелином.

211. *Р.де Хоох.*
Лист из серии «Фигуры a la mode».
1650 — 1660-е годы. Гравюра

Типичные платья француженок начала царствования Людовика XIV — узкие лифы со шнипами, пышные короткие рукава, из-под которых видны сборки рубашки, подколотые верхние юбки, муфты, платки, завязанные в виде капюшонов. Голландской деталью являются, пожалуй, только меховые теплые воротники-пелеринки.



211



212

212. *А.ван Темпль.*
Семейный портрет.
1640 — 1660-е годы. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Судя по этому групповому портрету, некоторые голландцы следовали предлагаемым образцам «a la mode». Женщины одеты в платья светлых тонов с тонкой талией и горизонтальной линией декольте, принятой во Франции с середины XVII века. Их волосы убраны также по-новому — туффы и гарсетт 1630-х годов сменили локоны по обеим сторонам лица. На мужчинах — коротенькие брасьеры и галстуки из батистовых шарфов со свободными концами. Следует, однако, признать, что дух прагматизма и умеренности не оставлял даже самых заядлых модников — всем этим костюмам далеко до изысканной декоративности нарядов французского барокко.



213

213. *А.Ханнеман.*
Женский портрет.
1653. ГМИИ им. А.Пушкина

Чепчики, повязки, наколки перестали быть обязательной принадлежностью костюма женщин Голландии уже в пятидесятых годах. Среди причесок, распространенных в Европе, они выбрали английский вариант. Он был особенно хорош в сочетании с белым воротником необычной, бытовавшей лишь в Голландии, формы. Плотно облегавший плечи и грудь, из прозрачной ткани или кружев, воротник словно освещал лица молодых женщин и, в сочетании со свободно падающими локонами, придавал их облику особенную, скромную нежность, которая выделяла их среди жительниц других стран.



214

214. *Ф.Хальс.*
Портрет жены.
1646 — 1650. США, частное собрание

Наряду с тенденцией подражания французской моде, сложившийся в 1620 — 1640-х годах национальный тип голландского женского костюма продолжал существовать и пользоваться любовью у многих жительниц северных провинций. Он, разумеется, претерпевал изменения, включал некоторые детали кроя французской одежды, но в главном оставался все тем же — воплощением традиционных бюргерских добродетелей. В костюме жены художника Хальса обращают на себя внимание некоторые особенности, связанные с нововведениями — ставшие широкими рукава верхнего платья, форма крахмального воротника на высокой стойке с очень покатой линией плеч, маленькая темная шапочка с мысообразным краем, плотно облегающая голову.

215. *Г.Терборх.*
Портрет дамы.
Начало 1660-х годов. ГМИИ им. А.Пушкина

К 1660-м годам сложился и получил художественную завершенность голландский буржуазный женский костюм. Не противореча европейскому и сохраняя с ним сходство конструкций, он имел свои ярко выраженные особенности — простоту, строгость, предельную ясность силуэта и «читаемость» форм, выразительные в своей оригинальности детали — воротник, шапочку-чепчик, расположенные по вертикали и горизонтали декоративные галуны на юбке, привязанность к традиционным способам ношения некоторых частей одежды, например, манере подкалывать верхнюю юбку, создающей дополнительные складки и разрушающей монолитность общего объема. В этом костюме, типичном для 1660-х годов, обращают на себя внимание аксессуары новой формы — складной веер и сумочка на шнурках в виде мешочка из ткани в тон верхнего платья.

216





215

216. *Г.Терборх.*
Портрет Катрины Лейнинк.
1662 — 1663. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Один из вариантов парадного костюма — с нижней юбкой из светлой парчи и свободно падающей верхней, оборками рубашки из тонкого полотна, выпущенными из-под рукавов лифа, прической с локонами.

217. *Ф.Мирис.*
Угощение устрицами.
1659. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Платья 1660 — 1670-х годов не всегда были темными с белыми воротниками. В некоторых случаях молодые девушки носили светлые, более нарядные туалеты. В этом случае воротники делались, наоборот, темными, дабы сохранить принцип контраста.

217





218

218. *Г.Терборх.*
Бокал лимонада.
1660-е годы. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Если домашняя одежда делалась из светлых тканей, чепчик, как правило, был темным. Очевидно, принцип контрастности распространялся на все виды голландской женской одежды.



219

219. *Г.Метсю.*
Девушка за работой.
Конец 1650-х годов. ГМИИ им. А.Пушкина

Трудолюбие голландских женщин было известно во всей Европе и у многих вызывало искреннее уважение. Когда женщина, закончив свои каждодневные немалые труды, садилась за рукоделие, часто ее «собеседниками» становились домашние животные или птицы. Чистую домашнюю работу они обычно выполняли в теплой, отделанной белым мехом, своеобразной одежде, распространенной в Голландии. Ее шили средней длины, закрывающей бедра, полуприлегающей, из разнообразных тканей. Обязательной принадлежностью домашнего костюма был объемный чепчик.

220. *П.П.Рубенс.*
Портрет камеристки инфанты Изабеллы.
Около 1625. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Молодая женщина, служившая у испанской инфанты, одета очень скромно и сообразно своему положению — темное платье украшено огромной, под подбородок, горгерой, квадратное декольте задрапировано легкой тканью, волосы гладко причесаны и убраны назад, открывая нежное, полное достоинства лицо. Единственной деталью, указывающей на ее особое положение камеристки правительницы Фландрии, является золотая цепь, видная в рамке декольте.

220





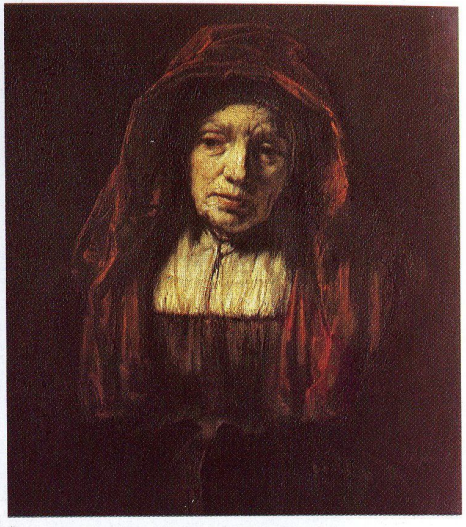
221

221. *П. де Хоох.*
Сцена в интерьере.
1670 — 1674. Амстердам, музей Бойманс

Костюм голландской служанки состоял из юбки в мягкую сборку (часто двойной, чтобы верхнюю можно было подкалывать и драпировать), облегающего лифа, с объемными, удобными рукавами и небольшой баской, косынкой на плечах, которую драпировали на груди, и чепчика, прикрывающего голову. Кроме того, служанки носили фартук, прикрытый порой драпировками верхней юбки.

222. *Рембрандт.*
Портрет жены брата художника.
1654. ГМИИ им. А.Пушкина

Тяжелые думы, полное скорби лицо с печатью страданий... Это один из лучших портретов Рембрандта, поразительный по психологической глубине и внутреннему драматизму. Не последнюю роль в создании образа сыграл костюм. Подобный носили пожилые женщины беднейших слоев голландского общества — нижнее темное (коричневое) платье, в квадратном вырезе которого видна рубашка, верхнее черное платье с широкими рукавами, темный чепчик, поверх которого накинуто темно-красное покрывало типа капюшона. Большое, объемное, оно словно отгораживает женщину от всего мира.



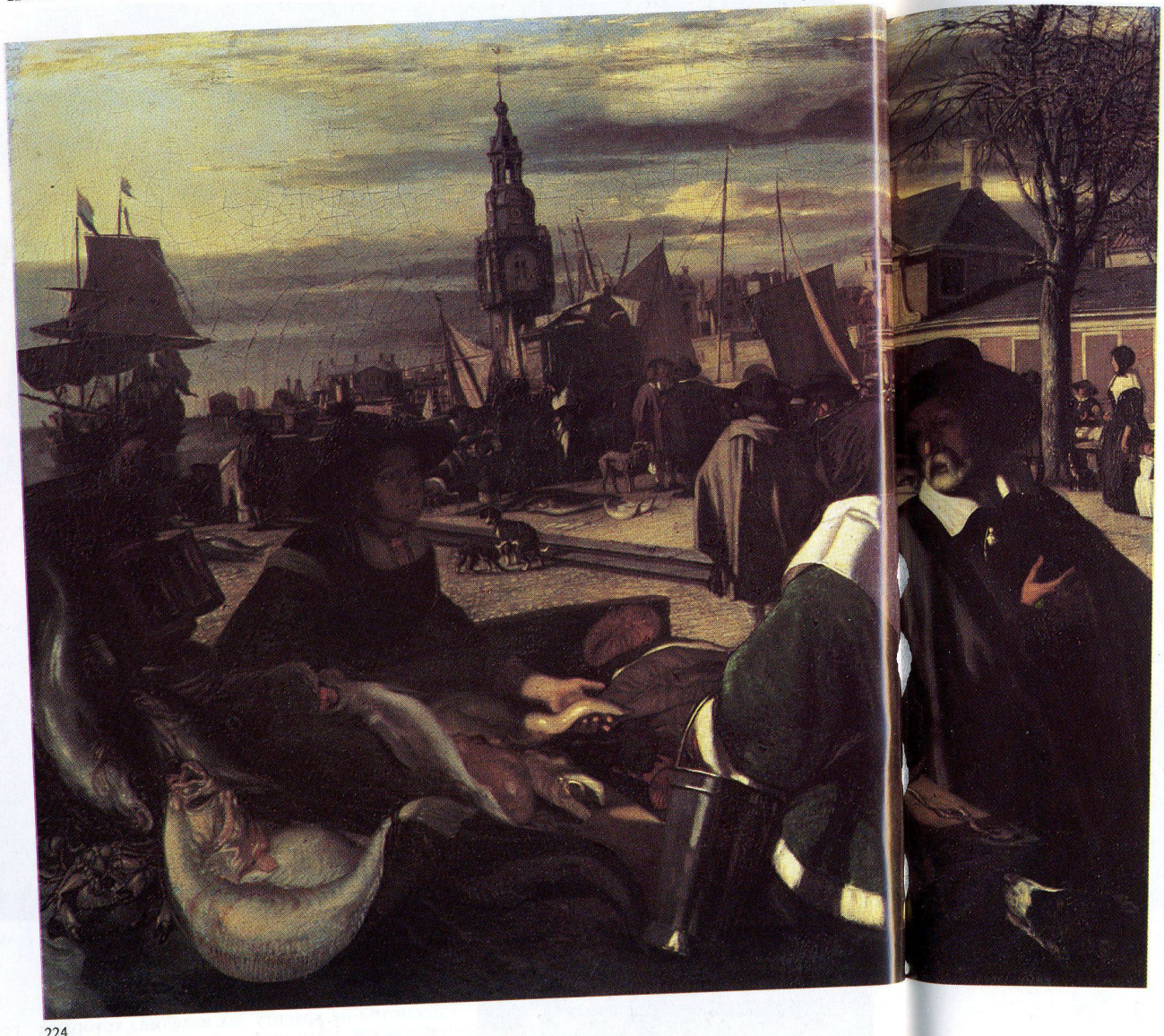
222

223



223. *Неизвестный художник.*
Кружевницы.
XVII век. Воронежский областной музей изобразительных искусств

Плетение кружев было одним из самых распространенных занятий нидерландских женщин. Большинство приобретало это умение с детства, и, в зависимости от того, насколько удачно складывалась жизнь, оно либо помогало заполнить досуг, либо пополняло скромный семейный бюджет. Кружевницы, работавшие ради заработка, несмотря на красоту тех изделий, которые создавали, сами не носили их никогда. Они одевались в простые черные платья, позволяя себе только белые воротнички из простой ткани, в данном случае, с длинными концами в виде косынки. Непременной частью костюма бедных женщин был также фартук и чепчик, облегающий голову.



224

224. *Э.Витте.*
Рынок в порту.
Конец 1670-х годов. ГМИИ им. А.Пушкина

Жакеты, подобные домашним, носили на прогулке или во время походов на рынок. Они также отделывались мехом, часто имели баску с фалдами или складками и более широкие рукава. Шею закрывала пелеринка в виде косынки, на голову обязательно надевался чепчик или капюшон.



225

225. *К. Бега.*
Женщина с корзиной на голове.
1640 — 1660. Офорт

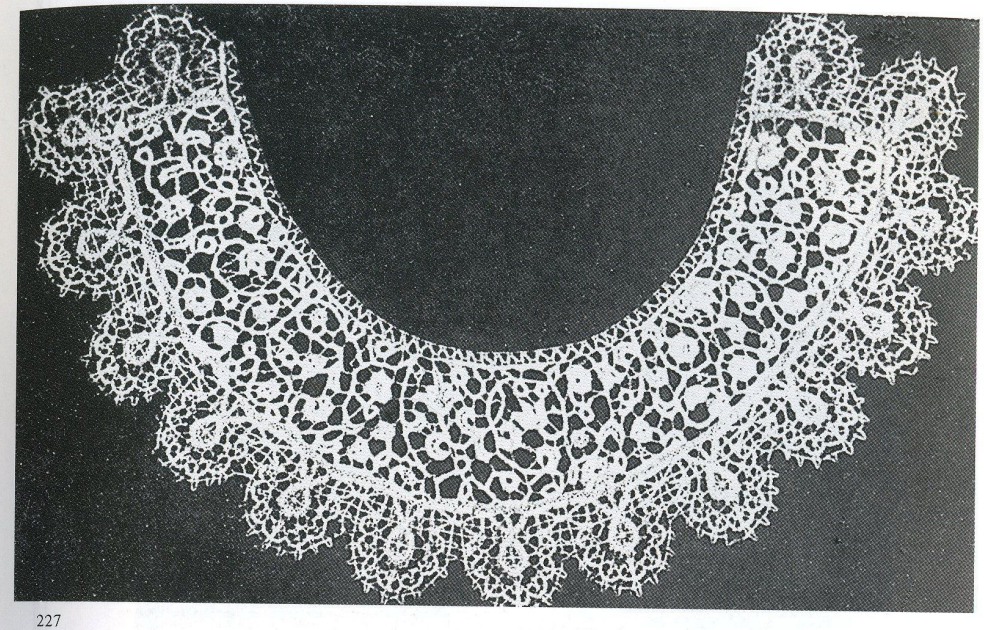
Немолодая крестьянка, идущая в город продать свой нехитрый, но такой необходимый товар, одета в костюм, типичный для ее сословия — белую рубашку, юбку с фартуком, облегающий корсаж без рукавов. Верхняя юбка завернута (из соображений бережливости) наверх и лежит на талии в виде валика. На голове у крестьянки надет чепец, ноги обуты в мягкие башмаки. Очевидно, она решила немного принарядиться по случаю посещения города — нижняя юбка украшена каймой с геометрическим рисунком.



226

226. *П. де Хоох.*
Военный и служанка.
Около 1653 года. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Иногда вместо жакета служанки надевали корсажик без рукавов с лямками треугольной формы, образующими квадратное декольте, в котором были видны сборки белой рубашки.

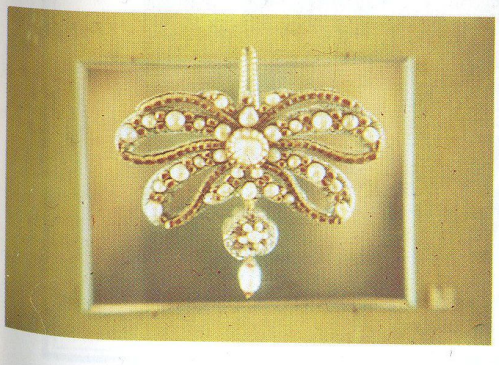


227

227. *Фламандские кружева XVII века*

228. *Неизвестный автор.*
Подвесной бант.
Около 1660-х годов. Золото, жемчуг. Амстердам, Рейксмузеум

228



229. *Рембрандт.*
Портрет Марии Трип.
Около 1645. Фрагмент. Амстердам, Рейксмузеум

229





230

230. *С. ван Энкарн.*
Подставка для мужского парика в «китайском» стиле.
1675. Дельфтский фаянс. Лондон, Музей Виктории и Альберта

КОСТЮМ ИСПАНИИ XVII ВЕКА



Питер Пауэл Рубенс. Портрет Изабеллы Евгении, испанской инфанты, супруги Архидюка Альберта



Д.Веласкес.
Менины.
1656. Фрагмент. Мадрид, Прадо

Трагедия потери могущества, экономический застой, начавшийся в Испании во второй половине XVI, продолжается и в XVII веке. К этому времени планы достижения европейского господства путем заключения династических браков, владевшие в XVI столетии умами большинства монархов, потерпели крушение. На примере испанских Габсбургов видно, что «победителей» ожидало иное. Начался процесс распада их колоссальных владений, так как в этой королевской семье (тщательно следившей за заключением лишь родственных браков) начались непонятные для людей того времени явления — престолонаследники или не рождались, или появлялись на свет неполноценными. Династия явно вырождалась... Так природа наказала за непомерную жадность и гордость тех, кто считал себя выше всех людей на земле. Феодальная реакция распространилась на все области жизни, подрывая внутренние силы страны. Это было результатом политики Филиппа III, изгнавшего или уничтожившего в регилиозном фанатизме основных созидателей богатств страны — мавров, морисков, евреев. Постепенно исчезают все прогрессивные элементы в экономике, промышленность низводится до уровня цехового средневекового ремесла. Она значительно сокращается в объеме, а качество резко ухудшается. Земельные отношения принимают такую уродливую форму, что бóльшая часть крестьян в конце XVII века остается без земли. Наступает их полное обнищание. Феодальные отношения побеждают капиталистические, зародившиеся в XVI веке.

Темпы развития страны замедляются. Жестокие действия инквизиции, непомерные налоги вызывали народные восстания и волнения, но, раз-

розненные и неорганизованные, они были бессильны что-либо изменить.

Разорение Испании еще больше увеличило контрасты в имущественном положении различных слоев населения. Меньше всего оно коснулось небольшой части земельной аристократии и крупного купечества, сумевшего извлечь прибыль из бедственного положения страны.

Военная слава предков, чистота крови, воспоминания о знаменитых походах и о былых победах стали содержанием замкнутой жизни знати. Изменения, происходящие в стране, находились вне пределов ее внимания и интересов. Большинство же идальго обеднело еще в период «революции цен» — денежной реформы конца XVI века. Часто, не желая трудиться, они пополняли ряды авантюристов и проходимцев. Основная же масса городского населения просто влачила жалкое существование, перебиваясь случайными доходами.

Экономическая разобщенность различных областей Испании в XVII веке создала условия для обособленности уклада их жизни. Этому способствовали и природные условия Пиренейского полуострова. Замкнутое существование в каждой из таких земель (более замкнутое, чем в других странах Европы) в значительной мере определило своеобразие быта и костюма. Королевство Арагон, например, сосед по суше Франции, доступный с моря для Италии, больше других областей находилось под итальянским и французским влиянием еще в XV веке.

Экономическая деградация и феодальная реакция не сразу сказались на культуре Испании — достаточно вспомнить художников Веласкеса, Сурбарана, Мурильо, драматургов Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Каль-

231. *Д.Веласкес.*
Портрет Оливареса с ключом камергера.
1624. Бразилия, Музей Сан Пауло

Дон Гаспар де Гусман граф Оливарес — один из наиболее влиятельных государственных деятелей периода царствования Филиппа IV. Выгодная женитьба на богатой кузине, показная скромность и умение привлечь внимание «деловыми» рассуждениями о благе государства, и, вместе с тем, дар в устройстве всевозможных развлечений и празднеств, привели к тому, что он из камергера наследного принца и наперсника его увеселений быстро, после коронования Филиппа IV в 1621 году, становится правой рукой молодого монарха и первым министром. Умный, хитрый, проницательный Оливарес использовал все способы влияния на короля — начиная с интриг против королевы, советов в управлении государством и кончая организацией пышных церемоний, льстивших самолюбию Филиппа IV. Авантюрист по природе, он умело потакал его



231

слабостям и, в совершенстве изучив характер Филиппа IV, знал, как им манипулировать.

Однако непомерные амбиции Оливареса, ставшего фактическим правителем Испании, имели тяжелые последствия и для страны, и для него самого. Внушавший Филиппу IV честолюбивые мысли об особой миссии Испании как защитницы католичества и втянувший ее в бесконечные войны, разорявший крестьян огромными налогами, принимавший недальновидные экономические решения, он стал свидетелем результатов своей политики — восстали Каталония и Португалия, возникло несколько заговоров, королевская казна истощилась, и, наконец, французская армия одержала победу над испанцами. Положение страны оказалось настолько катастрофичным, что Филиппу IV пришлось прислушаться к призывам окружающих, в том числе и старой кормилицы Анны де Гевара, которая, упав на колени, рассказала королю правду о бедствиях народа и деятельности его любимца. Филипп IV был «побежден». Смещение Оливареса состоялось, причем при чтении королевского письма граф был настолько потрясен, что впал в умственное расстройство, владевшее им до самой смерти.

Гениальный Веласкес, будучи придворным живописцем, имел возможность наблюдать всесильного временщика в непосредственной близости и хорошо понял его сущность. Он написал его портрет в 1624 году в самом начале карьеры, когда, на удивление придворным, он из любителя роскоши и удовольствий вдруг превратился в «слугу государства», деловитого, благожелательного и любезного к окружающим. Эту хорошо найденную маску Веласкес точно запечатлел на портрете — дон Гусман как исполнительный и преданный чиновник, все время которого принадлежит королю и благу Испании, стоит в простой, без всякой манерности, позе, его лицо сосредоточенно и решительно, однако взгляду маленьких колючих глаз Веласкес придал такое выражение, которое не оставляет никаких сомнений в истинных желаниях Оливареса.

Одежда графа способствовала, на первых порах, созданию образа верного помощника короля — в соответствии с указами, ограничивающими роскошь, он, словно подавая всем пример послушания, изображен в скромном черном костюме, состоящем из хубона с эполетами, кальсес гregоскос и плаща до колен. Вместо дорогих кружев и вышивки его украшает простая голилья и ряд мелких пуговиц. Однако Оливарес не забыл ни одного знака своего высокого положения — рыцарского ордена Калатравы, вышитого красным на груди, золотого ключа камергера за поясом и золотой цепи через плечо.

232. *Д.Веласкес.*
Портрет Оливареса в виде шталмейстера.
Около 1625. Нью-Йорк, Музей Испанского общества Америки

232



Через год Веласкес пишет еще один портрет Оливареса (см. ил. 231) — на нем почти такого же покроя темный костюм с голильей и плащ. Однако это уже другой человек — в его позе чувствуется уверенность и желание выглядеть соответственно достигнутому положению. Вместо расторопного и верного слуги короля, не заботящегося о своей внешности и утонченности поз и жестов, появился удачливый царедворец, блестящий гранд, меценат и покровитель искусств, достигший вершин власти и стремящийся ее продемонстрировать — фигура горделиво развернута вполоборота, что придает ей пропорциональность и скрадывает массивность и некоторую неуклюжесть, ткань костюма стала более нарядной, кроме массивной золотой цепи из сплошных пластин появился бантик, перекликающийся с ней по цвету, короткую стрижку с бакенбардами и длинную бородку сменили длинные волосы, сильно закрученные вверх усы и широкая борода. В руке Оливарес держит хлыст — атрибут оберштальмейстера, намекающий на то, что граф, кроме государственных дел, занят воспитанием наследника престола, обучающегося верховой езде, и, стало быть, еще больше близок к Филиппу IV.

233. *Ф.Сурбаран.*
Освобождение Кадиса.
1634. Мадрид, Прадо

Освобождение Кадиса произошло после долгих шестнадцати месяцев его осады англичанами — 1 ноября 1625 года. Сурбаран показывает исторический момент, когда защитник города — маршал Фернандо Хирон — отдает приказание начальнику флота герцогу Медана Сидония начать морской бой, окончившийся полной победой испанцев. Эта победа на некоторое (правда, недолгое) время подняла их пошатнувшийся престиж в глазах европейцев, однако не смогла изменить историческую судьбу государства.

Горделивые испанские гранды одеты, как подобает доблестным воинам в момент перед решительным сражением — испытанием и праздником одновременно



233

— красочно и торжественно. Признаком их принадлежности к ратному сословию являются латы с шелковыми перевязями через плечо, в остальном их костюмы ничем не отличаются от светских. Сидящий в кресле старый маршал (страдающий подагрой) и стоящий перед ним герцог — в темных благородных одеждах, оживляемых цветом перевязей. Остальные одеты более нарядно. У военного высокого ранга, стоящего рядом с герцогом, хубон из фиолетовой ткани на зеленой подкладке, видной в прорезях (декоративный прием, сохранившийся с XVI века), и кальсес гregоскос зеленые с золотом. Не менее эффектен и костюм стоящего к нам спиной офицера, хубон которого сшит с откидными, уже старомодными рукавами, зато отложной широкий воротник, обшитый кружевами, имеет явно французское происхождение.

Вообще, воротники всех действующих лиц являют собой яркий пример сочетания новых и старых форм одежды, так характерных для Испании первой половины XVII века — шею маршала окружает скромная горгера, герцога — голилья, а у офицера, стоящего в профиль, поверх накидки, напоминающей «казак», выпущен небольшой воротник типа «раба». Зато шляпы у всех одинаковые — черные, с большими полями, плоской тульей и без всяких «легкомысленных» украшений в виде перьев. Одинаковы и прически — никаких французских и английских длинных прядей и локонов, волосы коротко острижены, небольшие бороды и усы подчеркивают мужественность лиц. Обувью служат закрытые башмаки без каблуков или облегающие ногу сапоги выше колен.

дерона и, конечно, великого Сервантеса. Испания еще долго, вплоть до XIX века, сохраняла большие творческие силы. Первая половина XVII века — время расцвета ее искусства. В этот период оно было подлинно народным, им интересовались все. По словам учителя Веласкеса Ф.Пачеко, портрет Филиппа IV, написанный художником, «...с позволения и по желанию короля... был выставлен на главной улице, напротив церкви Сан-Фелипе как предмет восхищения всего двора и зависти других художников, чему я был свидетель»*. Лопе де Вега имел такую популярность среди испанцев, что получил еще при жизни прозвище «чудо природы», а смерть его оплакивалась как общественное бедствие. Можно найти еще немало примеров, подтверждающих искренний интерес народа к искусству, основанный на национальных культурных традициях, сформировавших его эстетический вкус. Все это повлияло на создание образной стороны испанского костюма XVII века, на кристаллизацию его специфических особенностей.

Мужской костюм. Жизненный уклад Испании создает благоприятную почву для сосуществования старых и новых форм одежды, а также типового сходства основных вариантов городского костюма различных сословий с разницей лишь в стоимости тканей и отделки.

Крушение планов достижения мирового господства, Тридцатилетняя война и начало укрепления абсолютизма во Франции приводят к тому, что все французское, и особенно костюм, считается враждебным, недостойным подражания. Наиболее глубоко такое отношение укоренилось в среде испанских грандов, где каркасные формы XVI века просуществовали еще более двух первых десятилетий XVII столетия. Но, несмотря на их упорное стремление не допускать новизны, сама жизнь вносила в костюм изменения. Тревожная военная обстановка невольно заставляла аристократов одеваться в более скромные одежды, возникает тяга к темным цветам. Черный бархат, как траур по уходившему в прошлое величию, предпочитается всем остальным тканям. Лишним становится и знаменитый воротник — «горгера»*, запрещенный королевским эдиктом 1623 года. Его заменяют гладким отложным (на стойке) воротником, называемым «голилья» (ил. 231, 232, 239).

Появление голильи связано с попытками создать «режим экономии» в расшатанных финансах страны. Надо сказать,что в конце XVI века горгеры достигали весьма значительных размеров, а их внешний край обшивали дорогим кружевом. Чтобы заставить испанских грандов не тратить деньги на дорогие привозные кружева, золотые и серебряные украшения с драгоценными камнями (правительство считало их основными источниками разорения государства), издавались указы, предписывавшие полиции, например, обрезать кружева у воротников прямо на площадях и перекрестках улиц. Не подчинившихся владельцев дорогих горгер высылали за пределы города. Сам король Филипп IV демонстрировал необходимость замены горгеры голильей — на всех портретах, написанных в те годы Веласкесом, его костюм отделан скромной белой голильей, проложенной с ни-

* Культура Испании. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С.190.

* См. т.1.

234. *Д.Веласкес.*
Взятие Бреды.
1635. Мадрид, Прадо

Сюжетом этой картины послужил исторический факт — взятие голландской крепости Бреды испанскими солдатами в 1625 году. Успешный и редкий для Филиппа IV год военных удач помнился так долго, что спустя десять(!) лет художник получил заказ на большую картину, словно призванную поднять дух нации и отнестись к неудачам как к временному и скоропреходящему явлению. Однако Веласкес видел свою задачу не в прославлении «истинных католиков» — испанцев и их полководца (итальянца маркиза де Спинолу, служившего Филиппу IV), не в изображении разбитых и униженных «еретиков»-голландцев, а в утверждении высокой гуманистической идеи о великодушии к побежденным, независимо от их национальности и вероисповедания. Перед маркизом де Спинолой — готовый склониться комендант крепости Юстин фон Нассау с ключами в руках. Однако любезный и благородный итальянец предупреждает этот жест и дружески кладет свою руку ему на плечо. Художник с одинаковым уважением относится к обоим, однако, как реалист, не может не показать пропасть, разделяющую этих людей и их армии. Свободолюбивые, демократичные голландцы и скованные жесткой системой подчинения испанцы различны во всем, в том числе и в одежде. Костюмы голландцев сшиты по французской моде (хотя и чуть мешковаты), ноги обуты в сапоги с раструбами и высокими каблуками. Подтянутые испанцы одеты в тяжелые сплошные доспехи (у маркиза де Спинолы — черные с золотом) с уже устаревшими, хотя и модернизированной формы, воротниками, сапоги маркиза не имеют каблуков и узкие по всей длине.

234



жней стороны картоном, обтянутым белым или серым шелком.

Пример короля заставил придворных подчиниться указам, и их костюм становится более простым. Но на придворных празднествах, так же как и на народных торжествах король, его семья, придворные появлялись в дорогих, сверкавших золотом, серебром, драгоценностями и отделанных кружевами костюмах. Великолепие народных празднеств, особенно сопровождаемых любимым испанским развлечением — боем быков — описано Эспинелем в романе «Жизнь Маркоса де Обрегона»: «...Я вспоминаю о богатстве и блеске, о нарядах и одеждах, о цепях и драгоценностях, какие в это утро сверкают на знатных вельможах и кабальеро. Я вспоминаю... появление герцога де Пастрана на коне. С лицом скорее ангела, чем человека, на высоком седле он был похож на кентавра, на тысячу ладов проявляя свою ловкость и влюбляя в себя всех, кто смотрел на него. Вспоминаю этого знатного придворного дона Хуана де Гавирья, утомлявшего коней, одетого в роскошное платье, показывавшего себя очень храбрым и отважным кабальеро. Вспоминаю дона Луиса де Гусман..., который заставлял дрожать арены, где он встречался с необузданной яростью ревущих быков... Вспоминаю о множестве молодых кабальеросов, изумлявших смелостью, побеждавших ловкостью, очаровывавших любезностью»*.

Если костюм придворных еще сохранял некоторую жесткость форм, свойственную XVI веку, и преимущественно темную цветовую гамму, то представители богатых городских слоев, зажиточные идальго и даже

235. *Ф.Сурбаран.*
Король Сан Фердинандо III.
1630 — 1635. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

В консервативной Испании долгое время носили одежды XVI века, например, кальсес атакадес, состоящие из двух частей — пышной и короткой верхней, в данном случае состоящей из ряда роскошно декорированных лент, и узкой нижней (скрытой высокими сапогами), а кроме того, использовались такие детали, как рюш вокруг шеи, видной из-под металлического «гардериена».

235



* *Эспинель В.* Жизнь Маркоса де Обрегона. Изд.-во ACADEMIA, 1935. С.270.

236. *Д.Веласкес.*
Портрет Филиппа IV в парадном костюме для церемоний.
1631 — 1632. Лондон, Национальная портретная галерея

Веласкес, жизнь и творчество которого были связаны с испанским двором и лично с Филиппом IV, создал своеобразную живописную летопись его правления. Он не только запечатлел, как истинный реалист, без прикрас, облик короля и его вельмож, но, как талантливый психолог, сумел увидеть постепенное разрушение личности «вице-бога», как называли Филиппа IV придворные, найдя детали, красноречиво об этом свидетельствовавшие. Портреты короля, написанные в 1620-х годах, представляют его в той роли, внушенной Оливаресом, которую он играл в первое десятилетие своего царствования — скромного, озабоченного только делами страны «христианнейшего короля», не только издающего законы, но первым их исполняющего. Так, он всегда был одет, в соответствии с указами против роскоши, в простой черный костюм с белой голильей.

Однако время шло, и расчеты дона Гусмана полностью оправдались — Филипп IV устал от такого возвышенного образа и стал жить и действовать согласно истинным свойствам своего характера, суть которого определялась слабостью, ленью, беспечностью и страстью к развлечениям, сделавшими его, в итоге, номинальным сувереном. Он мечтал о всемирной испанской монархии и видел себя ее главой, но на деле любил охоту, искусство и красивых женщин. Филипп IV считался лучшим наездником Испании, великолепным танцором и одаренным живописцем. Он не стал настоящим художником, но сделался коллекционером (самым значительным из европейских королей) произведений искусства, обладавшим по-настоящему тонким художественным вкусом.

На портрете 1631 — 1632 годов Филипп IV — уже «король для церемоний», как называли его современники. Старая, простая одежда осталась в прошлом, на смену ей пришел великолепный костюм, выполненный с таким пониманием формы, пропорций и цвета, что его можно с полным основанием назвать произведением искусства. Он не имеет лишних деталей и состоит



236

из хубона с откидными рукавами и баской, кальсес гregоскос и плаща средней длины «фиельтро». Вся его изысканность заключена в цвете ткани и отделке, построенных на сочетании каштанового, светло-серого и серебряного тонов. Серебристый узор сплошь покрывает ткань, застежки обшиты серебряными пуговицами и обрамлены серебряными же кружевами, нижние рукава сделаны из узорчатого шелка нежнейшего светло-серого цвета (в тон чулок). Все это мерцающее великолепие позволило дать второе название портрету — «Серебряный Филипп». Четко очерченная форма простой белой голильи и черные без украшений туфли («полбилья») лишь подчеркивают изощренную красоту костюма так же, как и серо-зеленоватая шляпа с коричневыми, серыми и черными перьями.

богатые крестьяне, подражавшие горожанам, носили в начале XVII века одежду ярких цветов, контрастных сочетаний: зеленого и красного, зеленого и малинового и так далее. При этом следует заметить, что особенной любовью испанцев пользовался зеленый цвет.

Костюмы отделывались золотым и серебряным позументом, вышивкой, большим количеством пуговиц, даже украшались горгерой. Сложившийся в XVI веке испанский мужской костюм не только сохранился в основных чертах в начале следующего столетия, но и определил на долгое время количество одежд, надеваемых одновременно. Нижнее белье по-прежнему состояло из рубашки и полотняных штанов до колен. Верхней одеждой был «хубон»*, «кальсес»** различных форм, кроме того, надевались чулки из ткани (начиная с 30 — 40-х годов трикотажные) и обувь. Хубон (ил. 231, 233) был не единственной верхней одеждой, поверх него, особенно при выходе на улицу или в праздники, надевали «ропилью»***. Ропилья — прямая, довольно свободная одежда с откидными фальшивыми рукавами, была длиннее хубона (ил. 238). Если их надевали одновременно, то хубон делался из более легкой ткани и обязательно другого цвета, что вносило разнообразие в костюм и часто создавало интересные красочные сочетания.

В Испании, как и в других европейских странах, все еще сохранялся обычай соединять отдельные части одежды — рукава с проймой, баску с лифом хубона — шнуровкой. Поэтому существовали запасные экземпляры к тем деталям, которые быстрее изнашивались, например, к рукавам. Характерной особенностью испанского костюма было расположение застежки. Хубон и ропилья имели застежку спереди, а такая распространенная одежда как «сайо бакэро»* — на спине. В таком костюме изображены молодые люди на картине Веласкеса «Музыканты». Их одежда плотно облегает фигуру до талии, широкие вверху рукава по пройме отделаны небольшими эполетами. Баска книзу расширяется, закрывая бедра до середины. Гладкая, нерасчлененная поверхность сайо создавала впечатление широких плечей, тонкой талии, от чего фигура казалась более мужественной и гибкой. В такой же одежде Х. Майно на картине «Освобождение Байо в Бразилии» изобразил на переднем плане мужчину, поддерживающего голову раненого.

Четвертым вариантом была одежда совсем без застежки, то есть накладная, надеваемая через голову. Как и многое в Испании, такая одежда сохранилась с древнейших времен и была широко распространена среди различных групп населения. Она существовала и в качестве официального костюма придворных должностных лиц.

Накладная одежда имела несколько вариантов, но наиболее распространенными были «сальтамбарка» (ил. 252), близкая по покрою к ропилье, и «каписайо» — своеобразное соединение плаща и верхней одежды с рукавами. Свободное, в меру широкое, с откидными от локтя рукавами и капюшоном, не слишком длинное, оно не стесняло движений, и, по-видимому, особенно отвечало привычкам и образу жизни бедных слоев населения, сохраняясь среди них долгое время.

* См. т.1.
** Там же.
*** Там же.

* См. т.1.



237

237. *Д.Веласкес.*
Конный портрет Бальтасара Карлоса.
Около 1635. Мадрид, Прадо

Эта картина предназначалась для украшения «Зала королевств» загородного дворца Буен Ретиро, в котором конные портреты короля, его супруги, родителей и наследника должны были стать олицетворением величия, родовитости и блеска испанской монархии.

Пяти-шестилетний инфант Бальтасар Карлос изображен верхом на коне — явление в искусстве редкостное, однако и костюм его не имеет никаких «детских» деталей. Он является миниатюрным повторением парадного наряда взрослых грандов, вплоть до длинных сапог из замши и перчаток с раструбами. Богатая золотая вышивка, украшающая хубон и кальсес, объединяет в единое колористическое целое желтый цвет нижних рукавов хубона, черный — кальсес и светло-коричневый — сапог. Преобладание золотистых тонов в одежде (и в картине в целом) придает какую-то мягкость и нежность официальному парадному портрету и, возможно, является единственным средством, доступным художнику, способным сделать акцент на возрасте принца-ребенка, уже, в соответствии с этикетом, перепоясанного взрослым генеральским розовым шарфом.

Несколько вариантов накладных одежд можно встретить на картинах испанских художников не только 20-х, но и 40-х годов.

В испанской литературе XVII века сохранился ряд названий кальсес, некоторые имели право носить только знатные испанцы, как например, «кальсес атакадес»*, состоявшие из двух частей — верхней, покрывавшей бедра (с валиком), и нижней, облегающей ноги до колен (ил. 235). Подобные кальсес существовали еще в XVI веке. Однако чаще всего упоминаются «кальсес грегоскос» ** — свободные, собранные под коленом подвязкой, с пышной розеткой на боку (ил. 231, 242). Часто кальсес украшали по боковому шву большим количеством пуговиц. Эта отделка долго сохранялась в Испании, в XIX веке ее использовали в костюме тореадоров и матадоров.

Самой распространенной и любимой верхней одеждой испанцев оставался плащ. Его варианты — от маленького короткого («капита»)*** до широкого и длинного («кап»)****, покрывавшего испанца, в случае необходимости, с головы до ног — очень разнообразны по размерам и тканям, но преобладающим цветом был черный.

Как и в других европейских странах, социальное положение некоторых групп населения выделялось длиной одежды. В Испании это были члены суда и городского управления, юристы, медики, ученые, духовенство (и монашество), студенты.

Несмотря на то, что в первое двадцатилетие XVII века сохраняется значительное количество одежд XVI столетия, тенденция упрощения в испанском костюме побеждает остатки старины. При этом национальные особенности эстетических взглядов испанцев проступают в их новом облике так же четко и ясно, как и во всем искусстве. Гордая осанка, которой так славились идальго, их своеобразная мужественная пластика лучше и тоньше выявлялись простой по форме, ясной по конструкции и красивой по пропорциям одеждой. Нагромождение деталей, излишества в отделке не были свойственны испанскому мужскому костюму этого периода. Небольшие голильи из белого полотна лишь изредка отделывали кружевом, париков не носили, естественные волосы, не достигавшие плеч, не сжигали постоянной завивкой, а позволяли им без излишнего кокетства обрамлять лицо.

Чулки и обувь испанцев начала XVII века отличались большой простотой. На портретах того времени встречаются, главным образом, черные и белые чулки, хотя в литературе упоминаются и цветные.

Мужские туфли на протяжении всего столетия изменялись мало. Они были закрытыми, с небольшими каблуками и овальными носками, на подъеме застегивались пряжками. Сапоги имели длинные узкие голенища (лишь начиная с 30-х годов короткие раструбы), в конце века их уже носили только военные или они надевались для верховой езды (ил. 233, 235). Скромная обувь позволяла двигаться легко, естественно и непринужденно. Только такими и могли быть герои пьес Лопе де Вега, Кальдерона и Тирсо де Молина.

В начале XVII века все еще сохранялся в качестве головного убора барет. Распространены были также шляпы с широкими полями (сомбреро),

* См. т.1.
** Там же.
*** Там же.
**** Там же.

238. *Д.Веласкес.*
Портрет инфанта Фердинанда в охотничьем костюме.
1635. Мадрид, Прадо

По заказу Филиппа IV между 1631 и 1636 годами Веласкес написал серию портретов для охотничьего замка Торре де ла Прада. Первым был создан портрет брата короля — инфанта Фердинанда, самого умного и энергичного из сыновей Филиппа III. Охотничий костюм отличался от повседневного только большей скромностью ткани и приглушенностью цвета: на Фердинанде надет хубон с баской и небольшим белым воротником-стойкой, кальсес грегоскос и ропилья. Ноги обуты в мягкие сапоги до колен, на голове — редкой формы головной убор типа кепи вместо привычной шляпы с полями.

238





239

239. *Д.Веласкес.*
Портрет обер-егермейстера Хуана Матеоса.
1630-е годы. Дрезден, Картинная галерея

Начальник королевской охоты Хуан Матеос был чужд придворной жизни и знал ей настоящую цену. Его облик и костюм точно выражают его характер и взгляды — одежда лица, по должности очень близкого королю, скромна и лишена всякой помпезности — это хубон с откидными рукавами, кальсес и плащ. Тем не менее, словно отдавая дань уважения этикету и положению заказчика, лиф и рукава хубона (с нечасто встречающимся вариантом застежки — не сквозной, а лишь до середины груди) украшены рядами поперечной декоративной отделки, придающей ему сдержанную нарядность.

небольшие токи* с высокой тульей. Говоря об аксессуарах, следует добавить, что Испания поставляла перчатки для всей Европы, но, как и в других странах, их здесь носили, главным образом, аристократы.

Однако, несмотря на специфические национальные особенности одежды испанцев, в следующий период (1630 — 1650-е годы) она в целом не выпадает из общей цепи развития европейского костюма. При этом местные мастера прямо не копировали французов, но невольно подчинялись сложному процессу становления общеевропейской культуры, которая без Испании XVI—XVII веков была бы иной.

Массовые сцены или отдельные группы людей изображались испанскими художниками XVII века лишь по поводу того или иного события. Таких картин существует сравнительно немного, поэтому для того, чтобы судить о костюме 30 — 50-х годов, как правило, приходится обращаться к наиболее известному полотну Веласкеса и Масо — «Вид на Сарагосу» 1645 года. Этот источник особенно драгоценен для нас тем, что живописцы показали многочисленных жителей города в их естественной среде. На фрагментах (ил. 243) видны мужчины в ропильях, сальтамбарках, каписайо первой четверти века, кабальеро в испанском мягком хубоне, закрывающем бедра, и накинутой на плечи свободной собреропе**, похожей на французский «казак», отделанной позументом и фигурной тесьмой. Художники дают нам возможность представить покрой спинки некоторых одежд, а также аксессуары — в низко отогнутых раструбах сапог кабальеро



240

240. *Д.Веласкес.*
Портрет Филиппа IV в военном костюме.
1644. Лондон, собрание Фрик

В 1644 году Филипп IV отправился, чего давно не делали испанские короли, на театр военных действий в Арагон и Каталонию, где вспыхнули народные восстания и одерживали победы французы. Он только что сместил Оливареса и, долго, не принимая участия в серьезных государственных делах, чувствовал себя не слишком уверенно.

* См. т.1.
** Там же.

Однако, привыкнув к лести, он самолюбиво надеялся на успех и даже ощущал непривычный подъем и оживление, словно проснувшись от уже привычных апатии и скуки, ставших расплатой за чрезмерность удовольствий. Тем не менее, художник предвидел недолговечность этой перемены, поэтому, не погрешив против правды, сделал очевидной внутреннюю слабость Филиппа IV, которую не могли скрыть ни маршальский костюм, ни жезл главнокомандующего в руке. Его поза, с поднятыми, как у манекена, руками, подчеркивает сутулость и узость плеч, а на лице, которое выражает даже некоторую решимость и мужество, все равно остается печать вырождения, свойственная всем представителям испанских Габсбургов.

Однако надо отдать должное необычайно красивому костюму Филиппа — в нем сочетается несколько фактур тканей необычных цветов. На хубон из серого шелка (видны его рукава) надет золотистый замшевый жилет («куэра»), поверх них — великолепная ропилья (по-прежнему с откидными рукавами XVI века) редкостного кораллово-розового цвета, расшитая серебряным переливающимся узором. Стоячую голилью сменила широкая отложная, из прозрачной ткани с кружевами, белоснежная «валона» (реплика модных французских воротников 1630-х годов). Малиновое перо на черном сомбреро словно подводит итог изощренным колористическим вариациям не только гениального Веласкеса, но и королевских портных, ставших подлинными его соавторами.



241

241. *Д.Веласкес.*
Портрет Филиппа IV.
1655 — 1660. Мадрид, Прадо

Этот портрет продолжает серию «военных» изображений испанского короля — на сей раз он одет в полные доспехи с золочением, очевидно, призванные своим металлическим блеском возместить вялость характера изображенного, высокие сапоги и перчатки с раструбами. На фоне холодного металла особенно нежными выглядят плетеные кружева воротника и шелк шарфа-пояса.

видны отвороты полотняных чулок, не обшитые кружевами, его шляпа с полями украшена на французский манер пышным страусовым пером.

Значительной частью жителей многих испанских городов были военные. Мундир как единая форма для того или иного рода войск в Испании еще не существовал. Отличительной особенностью военного костюма были отдельные детали — шарфы (ил. 233, 235), большие белые воротники, элементы металлических лат (в частной жизни их не носили), тяжелые сапоги специального фасона. Но что особенно выделяло мужской костюм (главным образом, солдат) - это пристрастие к ярким цветам и резким цветовым сочетаниям. Имущество населения, на территории которого происходили военные действия, попрежнему считалось достоянием низших чинов, поэтому в их одежде чаще всего соединялись сильно поношенные части модной одежды из дорогих тканей с совсем новыми, но старинного фасона; фетровые шляпы с поломанными краями, но украшенные набором страусовых перьев разного достоинства. Частью военного костюма были и «куэра» — одежда из кожи или замши натурального цвета с облегающим фигуру лифом, иногда без рукавов и с длинной, слегка расклешенной баской.

Образы пылких испанцев, выразительность их лиц и жестов, темные костюмы кабальеро и светлые одежды солдат запечатлел Веласкес и в мало известной у нас картине «Ссора перед испанским посольством». Благородная сдержанность форм костюма кабальеро и молодцеватая щеголеватость солдат противопоставлены друг другу, так же как и характеры людей.

Говоря о военной одежде, следует отметить, что именно в ней ранее всего сказалось французское влияние — большие отложные белые воротники с кружевом, например, первыми стали носить офицеры. Костюм же военно-аристократической верхушки, занимавшей командные должности, соответствовал ее служебно-сословному положению и заметно отличался от одежды гражданского дворянства гаммой ярких цветов, золотой и серебряной вышивкой особой изысканности (ил. 233, 240).

Костюмы небогатых идальго и горожан состояли из черного хубона, ропильи, кальсес, шляп того же цвета, белого воротника, шпаги и кинжала. Таким же был праздничный костюм ремесленников и торговцев.

Экономические и военные неудачи Испании замедляют темпы жизни. Попытки провести реформы, способные изменить плачевное состояние экономики, не имеют результата. Это сказывается на всех сторонах жизни, и костюм, сложившийся в 40 — 50-х годах, продолжает существовать без значительных изменений еще более трех десятков лет. Постепенно он становится достоянием широких масс городского населения и будет основой их костюма в XVIII столетии.

В придворных кругах, все еще живших воспоминаниями о недавнем блестящем прошлом и ревностно охранявших заветы старины, костюм 40-х годов не встречал особого сопротивления, хотя для торжественных случаев, как уже упоминалось, все еще использовались одежды 20-х годов. Тем не менее, появление родственных отношений с Людовиком XIV (по настоянию Мазарини он был женат на дочери Филиппа IV), заключение мира с Францией и, наконец, переговоры бездетного Карла II о передаче права наследства на испанский престол династии Бурбонов (несмотря на дли-



242

242. *Д.Веласкес (?).*
Портрет адмирала Пулидо-Пареха.
1650-е годы. Лондон, Национальная галерея

Одежда одного из первых грандов королевства (судя по ордену Калатравы на груди) и в крое, и в деталях типична для середины XVII века. Она сочетает старое (форма хубона и кальсес) и новое (воротник). Обращает на себя внимание прическа генерала — уже в 40-х годах волосы стригли длиннее, чем обычно, а к 50-м годам они опустились до плеч.

243



243. *Д.Веласкес.*
М.Масо. Вид на Сарагосу.
1645. Фрагмент. Мадрид, Прадо

Фрагмент картины Веласкеса и его зятя Мартинеса дель Масо дает некоторое представление о костюмах испанских идальго середины XVII столетия. Один из них одет, как французский дворянин (и даже также причесан) — пелерина типа «казак», шляпа с пером, форма воротника и сапог в целом соответствуют прототипу; другие действующие лица придерживаются более традиционных форм костюма, обуви и головных уборов.

тельные войны между этими двумя государствами) создали благоприятную обстановку для большего распространения французского влияния (ил. 250). Однако оно не пошло дальше появления одежды, несколько похожей на французский жюстокор, а также использования некоторых деталей и видов отделки (ил. 244). Испанским портным была чужда стилистика барокко, поэтому подобные наряды зачастую выглядели даже не копией, а неким провинциальным вариантом французского костюма. При этом внешний облик испанских аристократов последних десятилетий был настолько своеобразен, что говорить о подражании французским придворным нет оснований. Об этом свидетельствуют некоторые портреты работы Карреньо де Миранда (ил. 247) и изображение Карла II и его приближенных на картине Коэльо — «Саграда Форма».

Повседневная одежда бедняков XVII века как в городе, так и в деревне состояла из рубашки с отложным воротником, широких, но несколько суженных книзу штанов, короткой, облегающей фигуру куртки с небольшой баской, чулок из полотна или вязанных из грубой шерсти и грубой обуви — кожаной (в городе) или вырезанной из дерева (в деревне). Штаны (кальсес) закрывали колени и были собраны внизу на узкие манжеты, из-под которых немного виднелись подвязки чулок. Узел подвязок старались украсить хотя бы несколькими петлями, а если у испанца-бедняка появлялись средства, он обязательно дополнял его розеткой из лент. Белый, хотя чаще всего сильно поношенный и измятый, воротник служил украшением одежды, его берегли, надевая только при выходе из дома (ил. 251, 253). Пожилые мужчины носили сверх рубашки «собревесту» — свободную полудлинную одежду без рукавов. В ней изображен старик на картине мастера школы Веласкеса «Продавец фруктов». На самом же продавце, парне лет шестнадцати, надета меховая «куэра» с короткими рукавами. У крестьян, особенно жителей гор, была распространена и нагольная одежда, весьма схожая с русским крестьянским коротким полушубком. Если они, преследуемые судьбой, переселялись в город (где чаще всего жили подаянием), то и там можно было видеть их своеобразные фигуры в старых нагольных «сайо», покрытых заплатами и дырками.

Среди испанских произведений бытового жанра с точки зрения истории костюма интересен «Полдник» художника школы Веласкеса. Компания веселых кабальеро расположилась близ дороги, чтобы утолить голод. В правой части картины изображены несколько человек, не принимающих участия в импровизированном «пиршестве». Это простые люди, может быть, случайные спутники. На крайнем (крестьянине) — плащ из толстой грубой шерстяной ткани, это «капа агадера», традиционная одежда от дождя, бытовавшая среди крестьян, погонщиков скота и пастухов.

Сомбреро из фетра (тонкого войлока) или грубой соломки покрывала головы крестьян. Эти шляпы мы видим и в «Бодегонес» (жанровые сцены из народной жизни) Веласкеса, и в картинах Мурильо, и у других испанских художников XVII века.

Женский костюм. Исторически сложившиеся традиции испанского общества создали к XVII столетию благоприятную почву не для легкомысленных «галантных» отношений, какие существовали во Франции, а для распространения идей платони-



244



245

245. *Х.Карреньо де Миранда. Донья Инесса де Суньига, графиня де Монтерри.*

Середина XVII века. Мадрид, Музей Ласард Гальдиано

В 40-х годах складывается тип аристократического костюма, просуществовавшего до конца 70-х — узкий лиф с небольшим шнипом, декольте, обнажающее плечи, юбка на огромном тонтильо, так называемая «гвадраинфанта», с длинной, широкой и плоской баской, пышные слоеные рукава, преобладание горизонталей в декоре и, наконец, длинные, распущенные по плечам волосы.

244. *Школа Веласкеса (?). Дон Энрик де Гусман.*

1650-е годы. Лондон, Национальная галерея

Молодой дворянин изображен в костюме, получившем распространение среди некоторой части дворянства в период переговоров о браке дочери Филиппа IV с королем Франции и заключении с ней мира. Он не является точной копией французского и представляет собой его испанский вариант — верхняя одежда только напоминает жюстокор, однако короче его, облегающие кальсес значительно уже шосс, сапоги с воронкообразными раструбами и ба-де-ботт во Франции уже вышли из моды и были заменены нарядными туфлями с розетками и пряжками, на шляпе слишком много перьев, не сочетающихся с достаточно скромной отделкой костюма, а ставшие совсем длинными волосы не завиты в крупные локоны. Следует признать, что только привлекательность юного лица и стройность фигуры искупают явные диспропорции в крое и отделке одежды, а также явные нарушения единства стиля, бывшего сильной стороной французских портных.

ческой любви. Им были посвящены философские трактаты, их влияние на литературу и искусство было огромным, они способствовали формированию идеала женской красоты. Совершенство лица воспринималось испанцами как отражение духовно прекрасного внутреннего мира: «Когда говорят о красоте, то говорят о приветливости, кротости, мягкости характера и обращения... ведь такой превосходный дар как красота, полученный по милости Божьей, по справедливости должен иметь некоторое соответствие с душой»*. В Прекрасной Даме должны были совмещаться простота и недоступность, а в отношениях между мужчиной и женщиной — духовная близость и идеализация любимого существа (ил. 256).

Еще во времена крестовых походов тоска по родине, воспоминания о доме придавали образам далеких женщин те «неземные» черты, которые во многом определили культ Прекрасной Дамы. Этому интереснейшему явлению европейской средневековой жизни суждено было сыграть немалую роль в развитии всей культуры. Отношения между мужчиной и женщиной, сложившиеся под влиянием этого культа, по существу, стали первым проявлением женской эмансипации, первым признанием за женщиной человеческих прав, первой и наиболее значительной данью уважения. В различных формах, с национальными или местными особенностями, это новое отношение к женщине распространилось по всей Европе и оказало большое влияние на становление форм женского костюма.

Установившиеся в Испании формы быта с их довольно строгой изоляцией женщины от окружающего мира, особенно в дворянско-аристократической среде, не только создали реальные возможности для возникновения культа Прекрасной Дамы, но и способствовали его более длительному, чем в других странах, существованию.

Разумеется, жизненная практика и в XVII веке чаще всего не соответствовала идеалам возвышенной платонической любви, но манеры, внешние знаки внимания, наконец, проявления влюбленности окрашивались именно в такие тона. И трудно было найти испанку, хоть сколько-нибудь претендующую на благородство происхождения, которая не соблюдала бы все эти, на самом деле строгие внешние обычаи, принятые в обществе. Они считались настолько важными и необходимыми, что широко использовались даже продажными женщинами.

На протяжении всего XVII века в женском испанском костюме сохраняются большие сословные различия, что не так явно выражено в мужском. Они сказывались в том, что каркасную основу костюма — металлический корсет и юбку с обручами — имели право носить только члены королевской фамилии и высокопоставленные аристократки. Эти детали более всего были распространены в Мадриде, где находился королевский двор.

Начало столетия озарялось еще бывшей военной славой и кострами аутодафэ XVI века. Состояние инерции было общим для всей жизни Испании, и женский костюм, как и мужской, в сущности, менялся мало, особенно в провинции, где можно было встретить его различные варианты, распространенные в конце XVI столетия. Однако во втором десятилетии XVII века появляются некоторые поиски нового силуэта: боковые сторо-

* *Державин К.Н.* «Дон Кихот» Сервантеса. // Культура Испании. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С.202.



246

246. *Б.Мурильо.*
Портрет маркиза Легарда. Около 1655. Испания, собрание Верастеньи

Охотничий костюм маркиза Легарда строг и элегантен — он построен на, казалось бы, простом сочетании коричневого с белым, однако их ритмические повторы так точно рассчитаны; что создают ощущение не только цветовой, но и композиционной завершенности. Хубон не имеет баски, тем не менее прилегания в лифе и легких фалдах на бедрах портной достиг оригинальным кроем — вертикальными вытачками на груди, помогающими трансформировать форму, причем конструкция не скрыта, а подчеркнута рядами крошечных пуговиц в тон ткани. Хубон имеет модные разрезные рукава, но (особая черта испанской моды XVII века) сохраняет и откидные. Кальсес, напоминающие французские кюлотты, имеют более темный цвет, чем хубон, и украшены подвязками с небольшими бантиками. Белый цвет облегающих чулок перекликается с кружевом воротника рубашки и ее пышными рукавами. Объединяет и оживляет два основных цвета ярко-красный тон ордена Калатравы на груди маркиза. Дополняет костюм небольшая сумка через плечо (формы, модной и сейчас) и шляпа с полукруглой тульей и маленькими полями. Интересно отметить, что в Испании происходила дифференциация аксессуаров — сумок, головных уборов — по видам костюма, углубившаяся в течение последующих столетий и достигшая такой изощренности в XX веке.

ны юбки расширяются, немного округляются и их подчеркивают плосколежащей баской (спереди пришитой по обе стороны острого шнипа). Лиф был гладким и без единой складки туго натягивался на каркас, но теперь полочки «ропы» делали с отворотами, переходящими в воротник (ил. 257, 259). Вставку, отвороты, баску, узкие рукава лифа и откидные рукава-крылья шили из одной ткани, что делало женский костюм похожим на мужской хубон и ропилью, надетые одновременно, и отражало черты переходного периода, когда старые формы уже уходили в прошлое, а новые еще не сложились. Характерным типом туалета этого времени является тот, в котором Веласкес написал Изабеллу Бурбонскую в начале 1630-х годов (ил. 258).

Поиски новых решений женского аристократического костюма продолжаются и в 30-х годах. «Тонтильо»* — каркас юбки — получает круглую, куполообразную форму, соответственно изменяется и покрой юбки, лиф делают с более коротким шнипом, появляется декольте (ил. 261), открывающее плечи, детали отделки укрупняются. Изменяется и красочная гамма костюма — все больше и больше начинают носить одежду из ярких цветных тканей (ил. 261).

Последние черты костюма XVI века пропадают в 40-х годах. В это время складывается новый тип женского костюма, просуществовавший очень долго — до конца 70-х (ил. 263, 268). Размер тонтильо значительно увеличивается, но он имеет теперь эллипсовидную форму, в поперечнике почти равняясь женскому росту (!). Декольтированный узкий лиф соединяется с широкой баской, сменившей небольшую баску 20-х годов. Большим стилистическим нововведением было появление асимметричности в расположении рисунка ткани на юбке, баске и лифе. Рукава лифа (короткие или разрезанные вдоль как в мужском хубоне) скрепляли в одном-двух местах драгоценными аграфами. Пышные рукава рубашки из тонкой белой ткани часто заканчивали двух-трехслойными, расположенными увеличивающимися рядами отложными гофрированными манжетами. Каждый ряд заканчивался кружевом, и вся эта воздушная, как бы тающая в пространстве, масса тонкой ткани и кружев создавала впечатление хрупкой, изысканной по линиям аристократической руки. Пропорции и отделка костюма (в 50-х годах крупная, почти грубая в виде широких полос поперечных позументов — ил. 263) были построены на подчеркнуто горизонтальных осях, что первыми в Европе сделали, как мы видим, именно испанцы (французы значительно позже). Большой находкой было и сопоставление симметричного построения объема и зрительно асимметричной разработки его поверхности. Так же располагался съемный декор — цепи, ожерелья, ленты. Своеобразной, но единой с костюмом по стилю и силуэту, была прическа (ил. 265). Единство композиции сказывалось и в том, что массивные драгоценности парадного придворного костюма входили в его общую цветовую гамму. Обязательными дополнениями были аксессуары: великолепные складные веера, четки (их носили и светские дамы), перчатки, роскошные носовые платки, флаконы для ароматических веществ и нюхательной соли (ил. 263, 264, 266).

Элементы театральности, характер декора, резкое противопоставление

* См. т.1.



247

247. *Х.Карреньо де Миранда. Портрет Карла II.*

Вторая половина XVII века. Киевский музей западного и восточного искусства

Бог не дал Филиппу IV наследника, способного управлять страной. Его первый сын (от брака с Изабеллой Бурбонской), Бальтасар Карлос, умер в отроческом возрасте, второй (от брака с Марианной Австрийской) в младенчестве, и, наконец, третий родился слабоумным, так что после кончины Филиппа IV власть в Испании перешла к Бурбонам.

Внешность Карла II была уже почти карикатурой на родовые черты Габсбургов — непропорциональная «лошадиная» челюсть, отвисшая нижняя губа, длинный нос — и находилась в полном соответствии с его больной психикой. Тем не менее, он одет, как настоящий король в дорогой, хотя и скромный костюм (со странной формы воротником, представляющим смесь «раба» с голильей), и с орденом Золотого руна на груди. Его голову украшает длинный «французский» парик, говорящий о том, что Бурбоны имели все большее влияние при испанском дворе.

симметрии и асимметрии, цветовые контрасты — все эти проявления стиля барокко делали испанский женский придворный костюм, несмотря на всю его оригинальность, похожим на европейский. С другой стороны, он был полной противо-положностью мужскому (кстати, аналогичное явление наблюдалось во Франции, правда, там наоборот, женский костюм был строже мужского). Завидная новизна придворного костюма (разумеется, в упрощенном виде) довольно быстро привлекла внимание состоятельных жительниц Мадрида, о чем можно судить по некоторым гравюрам и картинам (ил. 264). С течением времени — в конце 50-х и начале 60-х годов — костюм становится еще более обобщенным. Прекрасные, полные обаяния образы мы находим на двух портретах этого времени. Несмотря на то, что изображенные на них молодой кабальеро и дама не были связаны между собою какими-либо узами, они настолько гармонично сочетаются, что, поставленные рядом, как бы дополняют друг друга. Богатый дворянин (ил. 244), предположительно дон Энрико де Гусман, изображен в типичном испанском костюме, о котором говорилось выше. На другом портрете — донья Инесса де Суньига, графиня де Монтерри. Стройная, с привлекательными чертами совсем юного лица она носит громоздкий наряд как затейливую раму для своей красоты — легко и непринужденно. Ее костюм уже значительно проще, чем в 40-х годах, менее декорирован, в нем чувствуется мера — признак хорошего вкуса. Только пышные воздушные белые рукава, покрытые цветными узкими оборками-«браслетами», вносят элемент живописности в строгую графичность форм этого костюма. Прекрасные темные волосы до-

248. *Ф. Сурбаран.*
Педро Мачадо.
Около 1633. Мадрид, Художественная Академия

Писатель и профессор теологии университета в Саламанке, умерший около 1609 года, оставил о себе добрую память — большого ученого и подвижника церкви. Сурбаран написал Педро Мачадо по рассказам тех, кому посчастливилось его знать и в той скромной одежде, которую он всегда носил — белой свободной сутане и короткой пелерине с капюшоном.

248





249

249. *Ф. Сурбаран.*
Святой Лаврентий.
1636. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Франциско Сурбаран из Севильи работал в разнообразных жанрах. В том числе, он писал картины на религиозные сюжеты и портреты священнослужителей, монахов и теологов. Благодаря ему мы знаем, каковы были их костюмы, ибо они, как и в прежние времена, резко отличались от обычной одежды. Перед нами проходит целая галерея образов искренне верующих, посвятивших себя Богу людей — от бедного монаха в простой рясе до высших иерархов церкви и святых в роскошных мантиях и бархатных, расшитых золотом облачениях.



250

250. *Б. Мурильо.*
Блудный сын за столом с куртизанками.
1670 — 1675. Мадрид, Прадо

Костюмы кавалеров и «дам» свидетельствуют о том, что в Испании продолжалось увлечение, хотя и с большим отставанием, французскими модами, причем, не исключено, что у многих людей они ассоциировались с определенным, не слишком достойным, образом жизни. Следует обратить внимание на решение лифа хубона главного героя. Несмотря на довольно точно воспроизведенный вид французского пурпуэна, застежка на ряд мелких пуговиц с позументами по краям скорее всего чисто декоративная (такие же полоски подчеркивают швы вытачек и края эполет), а настоящая застежка расположена на спинке, что было очень распространено в Испании (так называемые «сайо бакеро»).

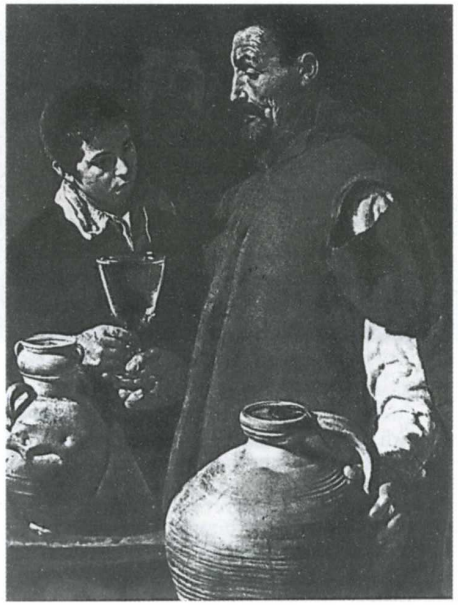
ньи Инессы не завиты, асимметрично обрамляют лицо и, украшенные с левой стороны страусовым пером с драгоценным аграфом, спускаются на плечи (ил. 245).

Женский костюм на тонтильо до 70 — 80-х годов продолжает сохраняться как придворная «форма». Процесс децентрализации, начавшийся в Испании в XVII веке, очень рано сказывается на костюме, тем более, что во всех самостоятельных областях — Каталонии, Валенсии, Гранаде, Севилье, и даже в отдельных городах сохраняются еще с XVI века черты самобытности во внешнем облике. Интересный материал о костюме обитательниц, например Севильи, мы находим у испанского художника Сурбарана в его серии «Святые жены», созданной в 30 — 40-х годах XVII века (ил. 271—275). Этот город был центром торговли с американскими колониями, Нидерландами, Англией, южной Францией, его богатство, развитая промышленность, ремесло, особенно ювелирное, создавали ему славу. Севилья жила иными, более быстрыми темпами жизни, чем вся Испания. Нравы ее жителей были более открытыми, общение между людьми более свободным, чем в Мадриде. И в то время, как в столице Испании происходил процесс становления форм женского костюма на основе тонтильо, «Святые жены» Сурбарана одеты в различные платья, но одинаково мягкие, свободные, с юбками, падающими непринужденными складками. О близости платьев героинь Сурбарана к реально существовавшим можно судить по их описаниям в испанской литературе того времени. Сказывается эта близость и в том, что узкие, облегающие фигуру лифы покрывают совершенно плоскую грудь — дань старинному варварскому обычаю,



251

252



251. *А.Пуга.*
Точильщик кинжалов.
1640. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

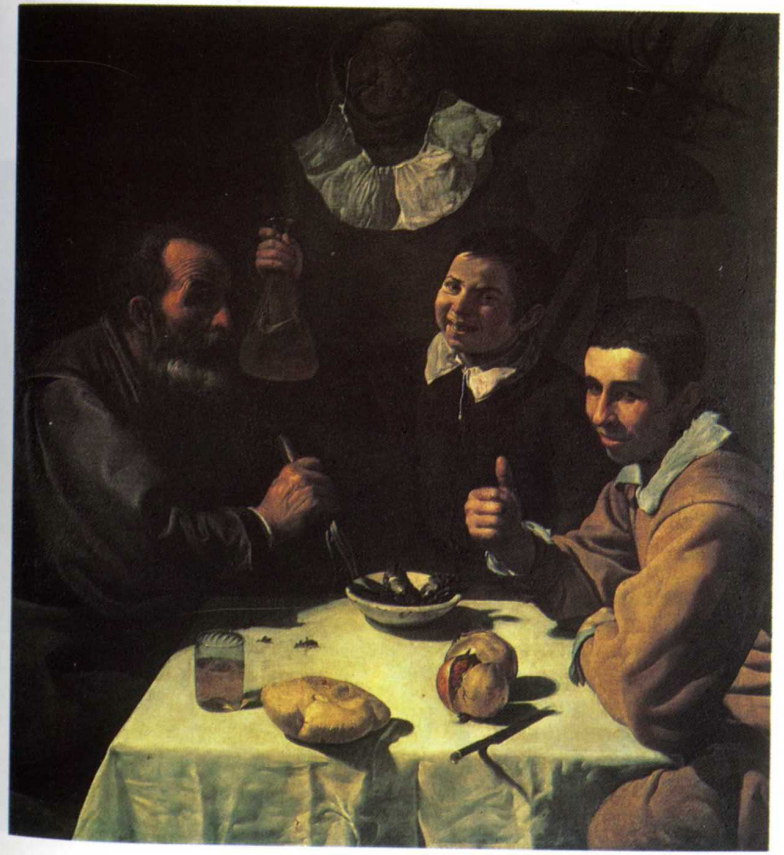
Небогатые горожане (как и крестьяне) одевались в простые, мягко прилегающие куртки с баской, свободные кальсес, закрывающие колени, полотняные или шерстяные чулки и грубые кожаные башмаки. Единственным украшением были белые воротнички рубашек, которые часто виднелись в боковых швах курток, не стачиваемых полностью для свободы движений. Шляпы типа сомбреро и круглые колпаки были самыми распространенными головными уборами горожан и крестьян.

252. *Д.Веласкес.*
Севильский продавец воды.
Около 1620. Лондон, коллекция Веллингтона

На пожилом бедняке из Севильи надета «сальтамбарка» (накладная, без застежки, довольно длинная одежда) с откидными рукавами.

253. *Д.Веласкес.*
Завтрак.
1617. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

253



распространенному среди испанских аристократов на протяжении нескольких веков и заключавшемуся в накладывании свинцовых пластинок девочкам на грудь в период их переходного возраста. Художник в образах Святых Аполлонии, Касильды, Доротеи (ил. 273, 274) изобразил знатных севильянок, и, насколько можно судить, женский аристократический костюм этого города сохранял и местное своеобразие, и известную простоту. Его покрой в сущности близок к обычным городским испанским женским одеждам, как это видно и на уже упоминавшейся картине Веласкеса и Масо «Вид на Сарагосу». Но ткани, отделка, украшения, вырез ворота имеют особенности, присущие одеждам именно жительниц Севильи. Своеобразной деталью была и верхняя короткая юбка платья — «бриал», похожая на большую баску придворных платьев на тонтильо (ил. 273). Здесь мы сталкиваемся со сложным процессом возникновения национальных элементов в костюме, то есть таких, которые делаются общими для разных социальных слоев.

В 60 — 70-х годах тонтильо появляется и в Севильи, что создает уже более заметные различия между костюмом аристократок и простых горожанок.

В 80-х годах, когда французское влияние становится ощутимым при испанском дворе, исчезает и тонтильо (в начале XVIII века он как привилегия знатных дам в Испании еще сохраняется, но главным образом в провинции и среди женщин старшего поколения). Горизонтальные линии в композиции костюма пропадают, хотя остается корсет и узкий лиф, который опять заканчивается длинным шнипом. Парадная придворная одежда из плотных тканей с крупным

254. *Б.Мурильо.*
Мальчик с собакой.
1655 — 1660. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Поверх белой рубашки и черного хубона с рукавами, неожиданно имеющими модные продольные разрезы, надет жилет типа длинного «корпесуэлло» XVI века. О бедности семьи или отсутствии матери у мальчика, пока беззаботно радующегося жизни, говорит не только небрежность и изношенность одежды, но и отсутствие обязательного воротника, а также пуговиц на жилете, застегнутом кое-как.

254





255

255. *Б.Мурильо.*
Изгнание блудного сына.
1670 — 1675. Лондон, собрание Бейта

Костюм «блудного» сына типичен для бедного горожанина, женщины одеты в платья, состоящие из рубашки, лифа-корсажа и юбки или лифа с рукавами и юбки. Все детали сделаны из тканей разного цвета, розовых, голубых, желтых, коричневых, говорящих о том, что испанцы любили не только черный цвет и не всегда его носили.

рисунком превращается в «выставку» тяжелых массивных драгоценностей. Из-под длинных узких рукавов «по-французски» выпускают широкие рукава белой рубашки, отделанные кружевами; их закладывают беспорядочными складками, превращая таким образом ткань в неорганизованную, хаотичную массу. Изменяется и прическа. Волосы или заплетают в несколько кос, которые различным образом скрепляют между собою, или завивают (от ушей), зачесывая определенным образом и распуская по плечам (ил. 269). Вырез ворота превращается в декольте, сильно обнажающее плечи, чего не было даже во французском костюме. Но, несмотря на все изменения и нововведения, в целом парадный костюм XVII века не складывается в единое художественное целое. Теряется живописность и стилистические элементы барокко, национальная индивидуальность, что неудивительно в условиях упадка жизни страны и, особенно, культуры.

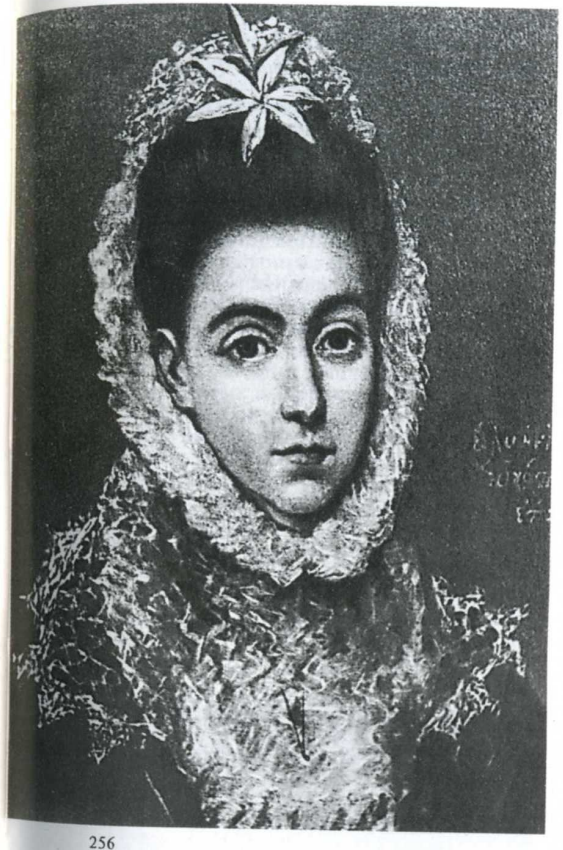
В XVII веке испанский женский (и мужской) костюм — почти полная копия французского. Моды, легкомысленные нравы, обычаи — все заимствуется и культивируется при дворе новых испанских королей — Бурбонов. Только лишь изредка в последней четверти XVII века можно было встретить женский придворный костюм, в котором сохранялись национальные традиции, хотя, смешанные с французскими, они утеряли былую органичность. И тем не менее, баска, например, и в XVIII, и в первой половине XIX века оставалась любимой частью одежды испанок, так же как мантилья из белого или черного кружева, оттенявшая своеобразную прелесть их лиц. Без мантильи ни одна знатная дама в XVII веке не могла показаться на улице.

256. *Эль Греко.*
Портрет дамы.
1594 — 1604. Шотландия, частное собрание

В Испании, где жизнь женщины в начале XVII века еще была регламентирована множеством условностей, а свобода в поступках и желаниях сводилась к минимуму, одежда становилась своеобразным футляром, возводившим еще один барьер между ее личностью и окружающим миром. Платье жестким панцирем покрывало тело, а волосы, как правило, целомудренно прятались под всевозможными головными уборами — токами, баретами, наколками. Прекрасное одухотворенное лицо этой испанки с грустными глазами обрамлено плотно охватывающей шею горгерой и легчайшим кружевным покрывалом, укрепленным высоко надо лбом крупным цветком, венчающим гладкую простую прическу из роскошных темных волос, подчеркивающих легкость и воздушность ткани.

257. *Д.Веласкес.*
Портрет доньи Антонии де Импеньярръета и Галвос.
1627 — 1628. Мадрид, Прадо

Представительница высших бюрократических кругов Испании изображена в платье того кроя, который вошел в моду в конце XVI века. Тогда туалеты испанских аристократок уже стали утрачивать ту четкость, ясность и стройность силуэта, которыми так восхищались во всех европейских дворах и которые стали предметом подражания. Форма узкого лифа («корпиньо») создается металлическим каркасом,



256

делавшим грудь плоской, узкий шнип акцентирован лопастями узкой выгнутой плоской баски. Воронкообразная, без единой складки, юбка на «вердугос» имеет более мягкую форму, чем несколько десятилетий раньше. Сверх них надета «ропа» с откидными рукавами-крыльями, валиками на плечах и полочками с отворотами, не сходящимися на груди. Все части платья сшиты, согласно моде, из одной, в данном случае темной, ткани, что в целом придает ему сходство с мужским хубоном. Подчеркивает это и белая голилья с узкой зубчатой кромкой кружев и длинным рядом мелких, часто посаженных светлых пуговиц, доходящих до самого края угла баски. Аскетизм и даже чопорность одежды соответствовали традициям, высокому рангу и характеру его владелицы, в которой узкокастовые понятия подавили все естественные проявления чувств.

257



На протяжении всего столетия верхней женской одеждой оставался длинный плащ. Во второй половине XVII века в моду вошли мантильи (ил. 266). Большие мантильи носили там, где были распространены тонтильо.

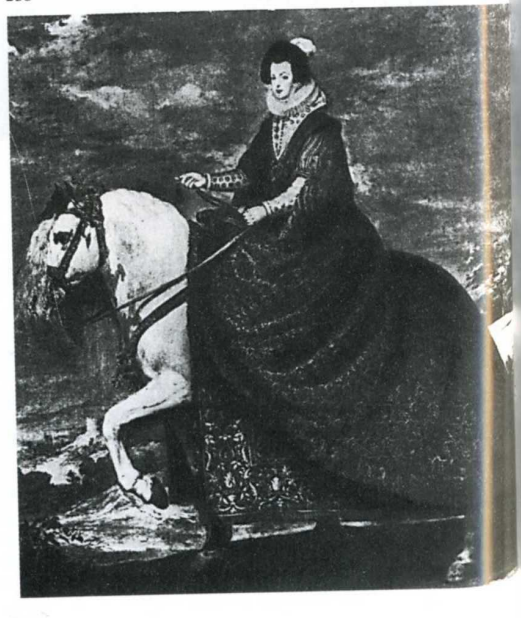
Обувь в аристократическом костюме не была предметом щегольства, так как считалось совершенно недопустимым показывать даже стопу женской ноги. Она была без каблуков (хотя девушки носили обувь на деревянных подставках уже в XV — XVI веках), делалась из бархата и украшалась (у состоятельных дам) золотом, серебром, блестками.

Наиболее ярким и художественно цельным, в противоположность придворному, в XVII веке был городской костюм средних слоев — от жен идальго до жен ремесленников. Простой и несложный, он состоял из четырех основных частей: рубашки «камиса», лифа-корсажа «корсе», лифа платья «корпиньо» и нескольких юбок «фалдас». Как и в других европейских странах, женские испанские рубашки делали из беленого местного полотна или даже из белой хлопчатобумажной ткани, которую в Испанию привозили из колоний (ил. 279). Более дорогими были рубашки из голландского полотна, поэтому небогатые, но гордые испанки, особенно жены обедневших идальго, имели всего одну или две рубашки, что иногда лишало их возможности выходить из дома. По традиции, белизна этой части костюма была признаком безукоризненной чести женщины. Ворот рубашки отделывали кружевами, рюшем или белым жестким воротником (ил. 276). Корпиньо, иногда заканчивающийся шнипом или баской, не сшивали с фалдас, и поэтому можно было разнообразить цветовые сочетания костюма. Иногда, как это видно на

258. *Д.Веласкес.*
Конный портрет Изабеллы Бурбонской.
Начало 1630-х годов. Мадрид, Прадо

Этот конный портрет входил в серию изображений членов королевской семьи, созданных для украшения «Зала королевств» дворца Буен Ретиро. Известно, что Изабелла Бурбонская не любила позировать, и Веласкес писал ее не более двух раз. Тем не менее, он создал тот торжественный, полный величия образ королевы Испании, которого она была достойна. Дочь Генриха IV и Марии Медичи, в которой смешалась французская и итальянская кровь, славилась умом и приветливостью. Она занималась поэзией, отличалась остроумием, обаянием и живостью нрава, столь редко встречающимися при сумрачном испанском дворе, где все подчинялось строгому этикету. Изабелла не могла найти счастья в стране, воевавшей с ее родиной, и в союзе

258



с супругом, воля которого подчинилась ревнивому фавориту, вносившему раздор в их отношения. Она знала, что ее советы были бы полезнее для Испании, чем рекомендации графа Оливареса, и доказала это, оставшись (после его смещения) правительницей во время пребывания Филиппа IV в Каталонии в 1642 году. Однако ей не суждено было существенно поправить государственные дела, ибо через два года Изабелла умерла.

Веласкес изобразил ее сидящей на коне боком — так, как было принято у дам в те времена, длинный шлейф ее тяжелой темной «ропы» настолько велик, что почти полностью покрывает попону коня. Он покрыт золотым узором из переплетенных инициалов Изабеллы и контрастирует со светлыми рукавами «коты» с большой плоеной белой горгерой. Пышные волосы королевы уложены ровным округлым валиком вокруг лба и висков и украшены небольшим пучком перьев.



259

259. *Д.Веласкес.*
Мария Австрийская, королева Венгерская.
Около 1630. Мадрид, Прадо

Инфанта Мария, ставшая супругой венгерского короля, была любимой сестрой Филиппа IV, заказавшего ее портрет, когда она навсегда покидала Испанию. В семье Габсбургов Мария отличалась привлекательностью, которую ценили не только придворные, но все те, кому посчастливилось ее видеть — и тосканский посланник Бальони, удостоенный беседы, и герцог Бекингем, ведший переговоры о браке с Карлом I, и сам английский король, ездивший в Испанию просить ее руки.

Черты лица инфанты имели ту «родовую» печать, которая была характерна для всех Габсбургов, но она не выражалась столь ярко и становилась почти незаметной из-за ее доброй души, сочетавшей религиозность и любовь к жизни, сострадание к бедным и увлечение искусством, ум и страсть к охоте. Веласкес очень тщательно и тонко выписал лицо Марии Австрийской, однако не закончил платье. Тем не менее, мы можем видеть его покрой — это традиционное соединение узкого лифа и «ропы» с отворотами на полочках, эполетами и откидными рукавами. Нижнюю и верхнюю части платья объединяет не только цвет, но и декоративная отделка в виде больших пуговиц. Прическа и большая горгера (редко встречающегося дымчатого синевато-зеленого цвета) аналогичны тем, что мы видели на портрете Изабеллы Бурбонской.

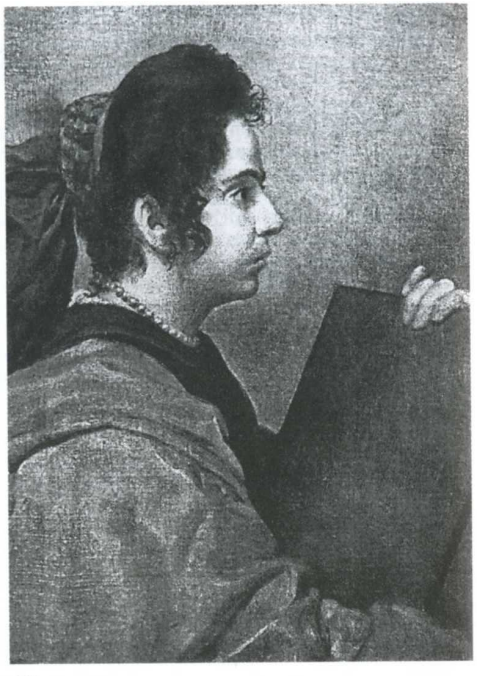
продавщице фруктов с картины Веласкеса «Слепая старуха», корпиньо делали без рукавов, что особенно распространилось в последней четверти XVII века и в XVIII столетии. Из соображений бережливости, а также, чтобы пощеголять качеством нижней юбки, верхнюю поднимали с боков и подкалывали ее под нижний край корпиньо.

В период между концом 20-х и началом 40-х годов женский городской костюм достиг расцвета. К этому времени он освобождается от старых элементов и прежде всего жесткого воротника. Испанки начинают носить декольте, отделывая его кружевами, а низ лифа украшать баской (ил. 250). Полнее всего такой костюм представлен у Веласкеса и Масо в картине «Вид на Сарагосу» (ил. 243).

На протяжении всего XVII века прически испанских горожанок были полной противоположностью прическам аристократок. Они гладко зачесывали назад волосы и заплетали их в косу, которую высоко укладывали на затылке в форме цилиндра и переплетали ее лентой (ил. 276). Вокруг лица испанки оставляли небольшие короткие пряди волос и слегка их завивали.

Странно, но ни на одной из картин испанских художников XVII века мы не встретим знаменитого испанского головного убора «трансадо»*, которым так увлекались итальянки и португалки в XV и первой половине XVI века. Только лишь в народных крестьянских костюмах XIX века (некоторых областей) опять можно встретить его варианты. Возможно, трансадо носили и в XVII веке, просто до нас не дошел соответствующий изобразительный материал.

* См. т.1.



260

260. *Д.Веласкес.*
Сивилла.
Конец 1630-х годов. Мадрид, Прадо

Изображение в профиль, крупные складки одежды, доска в руке придают образу женщины аллегорический характер. Дочь учителя художника и его жена — Хуана Миранда, вдохновившая мастера на столь возвышенный портрет, одета и причесана так, как это было принято у многих испанок среднего достатка — ее охристого цвета плащ сшит из шелка, на шее — нитка жемчуга, а вьющиеся густые волосы зачесаны назад и перевязаны зелеными лентами.

261. *Неизвестный художник.*
Графиня де Инфантадо.
1635. Нью-Йорк, Испанское общество Америки

Костюм молодой графини де Инфантадо — это принципиально новый вариант женского аристократического костюма, пришедшего на смену закрытым тяжелым платьям 1620-х годов. В следующем десятилетии изменилась форма лифа — короче стал шнип, исчезла баска, впервые появившееся декольте, считавшееся немыслимым в Испании, обнажило плечи, что повлекло за собой понижение линии проймы, рукава стали большими, пышными. Юбка приобрела куполообразные очертания и лежала крупными складками. Стала иной и цветовая гамма платьев — вместо темных, мрачных тонов появились светлые, красочные. Волосы теперь распускались по плечам и украшались драгоценностями или всевозможными заколками, придерживающими их пышную массу. Ювелирных изделий использовалось гораздо больше — вошли в моду крупные серьги, браслеты; цепи, броши и подвески применялись при отделке лифа и декольте.

262. *Неизвестный мастер.*
Подвеска.
Около 1605. Золото, эмаль, жемчуг. Флоренция, коллекция дворца Баргелло

261



262



Немногочисленные сведения сохранились и о характерных формах костюма жен городских бедняков и крестьянок. Рубашка, лиф-корсаж и широкая юбка из дешевой ткани были основными частями их одежды. Пожилые женщины почти всегда покрывали голову куском белой ткани, который обрамлял лицо, закрывая шею и часть груди (ил. 276, 278). Несколько идеализированный образ крестьянок создал Сурбаран на двух картинах из упомянутой серии святых — это Мария и Маргарита (ил. 272). Их костюмы совпадают с одеждой крестьянок XVI века, в которой их рисовал художник Вейдиц*, только головы у них покрыты шляпами (при этом у Маргариты — из грубой соломки). Однако такие шляпы носили испанские крестьянки и в XVI, и в XVIII веках. На ногах Маргариты надеты сандалии на деревянной подошве, в руках она держит переметную суму, завезенную в Испанию арабами и сохранившуюся в некоторых глухих районах и до настоящего времени.

Несколько слов о костюме дуэньи. Он изменился мало, при выходе из дома она по-прежнему надевала черное покрывало. Корсаж еще плотнее, чем в XVI веке, облегал фигуру и спереди заканчивался шнипом. Пышная юбка касалась земли.

В ряде отдаленных от Мадрида областей, где традиции были особенно устойчивы, в женском городском костюме долго сохранялись детали старых одежд — рукава-крылья, воротник-горгера, в сочетании с новыми формами. Но в качестве основы костюм горожанок XVII века сохранялся в Испании до середины XIX столетия, определив национальное своеобразие внешнего облика испанок.

* См. т.1.

263. *Д.Веласкес.*
Портрет Марианны Австрийской.
Конец 1640-х годов. Мадрид, Прадо

Вторая жена Филиппа IV являлась полной противоположностью Изабелле Бурбонской. Она была капризна, неумна, надменна и, вскоре после своего прибытия, заслужила прозвище «своенравная немка». Будучи племянницей Филиппа IV, женившегося на ней из политических соображений, она невольно довершила крах династии, родив ему наследника-дегенерата. На портрете Веласкеса Марианна одета в платье, вошедшее в моду с 1640-х и бывшее в ней до конца 1670-х годов — с юбкой на огромном тонтильо и с большим количеством горизонтальных позументов, широкой плоской баской, небольшим шнипом лифа, округлым скромным декольте, спущенной проймой и не очень широкими рукавами, сквозь разрезы которых была видна тончайшая ткань рубашки. Этому вычурному, доведенному до крайней степени привилегированности, костюму соответствовала новая прическа, состоящая из плотно уложенных, туго завитых прядей волос (естественных и накладных) и всевозможных украшений — перьев, розеток, драгоценностей. Ее силуэт повторял форму юбки и придавал костюму завершенность. Следует признать, что, несмотря на гротескность всех форм, новая мода была по-своему художественно выразительна, репрезентативна и удивительно отвечала не только духу, но и этикету испанского двора, отчего, видимо, продержалась так долго. Туалет Марианны Австрийской, в котором сочетается строгость и роскошь, выверенность всех линий и их чрезмерная изощренность, глубина черного цвета с воздушностью белого, серебро галунов с золотом цепи с подвеской, прихотливость силуэта с его симметричной выверенностью, представляет собой образец эстетических предпочтений и портновского мастерства этого периода.



263

264. *Неизвестный художник.*
Женский портрет.
Середина XVII века. Париж, Лувр

265. *Д.Веласкес.*
Инфанта Мария Терезия.
1650-е годы. Фрагмент. Париж, Лувр

Старшая дочь Филиппа IV от первого брака, будущая супруга Людовика XIV и французская королева, одета в роскошное придворное кремовое платье с модным воротником, состоящим из двух частей — объемной, идущей вверх от декольте и сделанной из мелкоплоеной ткани, и плоской, лежащей на груди и охватывающей плечи. На голове инфанты сложное сооружение из волнистых волос, полукруглая форма которого подчеркнута пером с бантом и рядом мелких розеток с подвесками по нижней, прямой линии прически (по некоторым источникам, моду на такие воротники и прически, как и «гвадраинфанту», ввела в Испании французская принцесса Мария Бурбон де Кариньян).



264

265



266. *Д.Веласкес.*
Дама с веером.
Конец 1640-х годов. Лондон, собрание Уоллес

Этот портрет вызывал и вызывает много различных суждений на протяжении вот уже 340 лет(!). Большинство мнений сходится на том, что «в картине дан обобщенный образ глубоко чувствующей, тонко мыслящей испанской женщины». Это весьма вероятно, тем более, что едва ли есть на земле какой-либо народ, в котором нет «глубоко чувствующей и тонко мыслящей женщины». Но кроме такой обобщенной характеристики мы видим и нечто другое. Жест руки, готовой мгновенно запахнуть мантилью и прикрыть слишком открытую грудь, убеждает в том, что эта дама не привыкла так обнажать ее и поэтому ощущает некоторое смущение. Скромность и страстность, набожность и готовность к любви, гордость и застенчивость, неуверенность в себе и спокойное достоинство зрелой женщины — все это передано Веласкесом виртуозно. Некоторые исследователи считают, что

он изобразил свою дочь Франсиску, и если это так, то становится понятной открытость и доверительность ее глубокого серьезного взгляда, непривычных в испанском искусстве, где героини портретов замкнуты и непроницаемы.

Костюм дамы относит ее к представительницам среднего класса. На ней надето скромное (хотя и модное, на широком плоском тонтильо с длинной баской) темно-коричневое платье с тонкой полоской кружев на груди и высокими белыми манжетами с плоеной оторочкой. Украшение всего одно — тонкое ожерелье, подчеркивающее длину шеи. Остальные аксессуары — черная прозрачная мантилья, складной веер и золотые четки с распятием — были настолько необходимы и привычны испанке любого сословия, что значили для нее больше, чем просто дополнение к костюму. Жизнь затворницы, бесправие в семье, подчиненность строгим законам чести привели к тому, что часто они были единственными посредниками безмолвного, но весьма выразительного «разговора» с заинтересовавшим ее человеком — разговора, ведущегося на языке выразительных жестов, которыми испанки владели в совершенстве.

266





267



268

267. *Д.Веласкес.*
Портрет инфанты Маргариты с цветами.
1653. Вена, Художественно-исторический музей

Дочь Филиппа IV и Марианны Австрийской хотя и не могла заменить долгожданного наследника престола, но была так мила и непосредственна, что стала всеобщей любимицей, оживлявшей чопорную жизнь Алкасара — резиденции испанских королей. Хрупкая, изящная, с белокурыми волосами и очаровательным личиком, она смягчала сердца и, видимо, пользовалась особой симпатией Веласкеса, писавшего ее несколько раз. Первый портрет был выполнен, когда ей едва исполнилось три года, тем не менее, Маргарита стоит в позе и одета в платье, отвечающее ее высокому положению. Традиции официального портрета требовали, чтобы королевские дети изображались как взрослые — величественно и в парадном туалете, поэтому одна рука Маргариты лежит на столе (вернее, специально сооруженном помосте), другая держит женский веер, а платье с юбкой колоколом из негнущейся парчи повторяет крой нарядов ее матери и старшей сестры. Великолепна ткань платья — на серебристом фоне розовые узоры и на розовом серебристые. Ее переливы и изысканность сочетаний (оттененных черными полосками кружев воротника и манжет) заставляют вспомнить изумительно красивые материи XVI столетия, которыми Испания так славилась.

268. *Д.Веласкес.*
Менины.
1656. Мадрид, Прадо

На знаменитом полотне Веласкеса инфанте Маргарите уже пять лет, но она по-прежнему хорошенькая, грациозная и по-детски естественная. Однако волосы ее уже выросли и красивой золотистой волной распустились, согласно моде, по плечам. Они разделены на косой пробор и зафиксированы на виске большой розовой розеткой. Платье же — точная копия придворных платьев 1650 — 1670-х годов на горизонтальном плоском огромном тонтильо с широкой баской, облегающим лифом и небольшим овальным декольте. Такие же, но с более тщательной разработкой деталей, надеты на ее фрейлинах-«менинах» и карлице, почтительным полукольцом окруживших свою крошечную госпожу.



269

269. *Х.Карреньо де Миранда.*
Портрет Марии Луизы Бурбонской.
1680-е годы. Мадрид, Прадо

В 1680-х годах меняется придворная мода — исчезают большие тонтильо, опускается на плечи линия декольте, удлиняется шнип, из-под узких рукавов «три четверти» выпускают сборки рубашки, на смену горизонталям отделки и графичным рядам позументов приходит сплошной орнаментированный узор крупного рисунка. Украшения становятся массивнее (часто, как в данном случае, с большими жемчужными панделоками), а волосы разделяют на прямой пробор, укладывают в причудливого плетения косы и распускают по плечам. Во многом из перечисленного чувствуется усиливающееся влияние французской моды.

270. *Ф.Сурбаран.*
Искушение святого Иеронима.
1638 — 1639. Гуадалупе, монастырь

В Испании, стране, где религия занимала важнейшее место в жизни большинства народа — от грандов до бедняков — было много церквей и монастырей. Одним из самых богатейших считался монастырский комплекс в Гуадалупе, основанный в XIV веке и процветавший благодаря многочисленным вкладам королей, знати и умело поставленному хозяйству. Монастырь рос и разрастался. Между 1638 — 1640 годами там построили капеллу св. Иеронима, которую расписал Сурбаран. Темой росписи стал сюжет из жизни святого, аскетическое уединение которого нарушалось всевозможными соблазнами, в том числе и появлением прекрасных, полных очарования девушек, поющих и играющих на музыкальных инструментах.

Однако Сурбаран, едва прикрыв тело св. Иеронима ярко-красной тканью, одел «искусительниц» в платья XVII века, а их лицам придал выражение такой мечтательной сосредоточенности и меланхолической грусти, что их роль в сюжете выглядит не более, чем условностью. На самом деле — это те современницы художника, которых он видел в родной Севилье, девушки и женщины из лучших семейств, скромные и деятельные, открытые и смелые, более свободные, чем в официальном Мадриде. Их одежда совсем иная, чем та, что носили придворные дамы — без огромного тонтильо, с узкими рукавами, полукруглым, довольно глубоким декольте, юбкой с мягкими складками, украшенной понизу не рядами горизонтально нашитых галунов, а одной полоской позумента. На их платьях (и в скромных простых прическах) не видно перьев и драгоценностей и даже кружев, только тонкие цепочки и шарфы на плечах.

Эта картина Сурбарана бесценна для нас не только тем, что показывает бесспорное своеобразие костюмов областей, удаленных от Мадрида, но и тем, что позволяет увидеть испанских женщин за теми домашними, изысканными развлечениями, которые обычно ревниво оберегались от посторонних глаз.

271 — 275. *Ф.Сурбаран.*
Святые жены.
1620 — 1640-е годы

Сурбаран в течение двух десятилетий написал целую галерею образов святых женщин, почитаемых и во всей Испании, и в Севилье. Их костюмы, по обычаям того времени, представляют варианты костюмов севильянок разных сословий.

271. *Святая Лусия.*
Около 1625. Вашингтон, Национальная галерея

Это изображение — первое в ряду святых жен и самое раннее. Дорогая одежда состоит из белой рубашки («камиса»), узкого лифа без рукавов («корсе») и юбки, которые носили бедные горожанки и крестьянки, однако эта простота противоречит банту с подвеской на груди и нескольким ниткам жемчуга на шее, что говорит о том, что в XVII столетии границы реализма были не так уж широки, и художник не имел права показать без прикрас ту настоящую бедную одежду, которая когда-то прикрывала тело мученицы. Символом ее чистоты является венок из великолепных цветов на голове, а напоминанием о перенесенных страданиях — глаза на блюде, вырванные у нее во время пыток.



271

270





272



273

272. *Святая Маргарита.*
До 1638 года. Лондон, Национальная галерея

В костюм пастушки одел художник святую Маргариту. Ряд его аксессуаров сохранился в отдаленных местах Испании и Африки и по сей день. Это, прежде всего, сумка и соломенная шляпа. Сумка сшита двойной, то есть висит в виде двух карманов по обе стороны руки. Испанцы обязаны были ей арабам, долго владевшим их страной. Она прочно вошла в быт крестьян, которые ткали ее из мягких эластичных стеблей некоторых видов растений. Синий бархатный жакет со специальными вырезами позволяет увидеть ткань белой рубашки, красный корсаж перекликается с алым цветом юбки, сверх него надета меховая «куэра». Красноречивым свидетельством происхождения святой являются ее босые ноги. Единственная «городская» деталь — без которой художник счел себя не вправе обойтись — небольшой двух- или трехслойный собранный в складочки воротник и нитки бус на шее.

273. *Святая Аполлония.*
1640-е годы. Париж, Лувр

Покровительница дантистов предстает перед нами в виде юной (незамужней, судя по венку на голове) знатной севильянки, одетой в светлое нарядное платье такой длины, которая исключала малейшую возможность показа даже кончиков туфель, что традиционно считалось одним из обязательных условий безупречной репутации испанки. Короткая верхняя юбка «бриал», отделанная небольшими фестонами, была характерной деталью костюмов севильских женщин. Неповторимым своеобразием отличается и плащ, горловина которого украшена пышным бантом, стягивающим ткань и придающим ей красивые складки.



274



275

274. *Святая Касильда.*
1640-е годы. Мадрид, Прадо

Дочь мавританского правителя в Толедо, помогавшая пленным христианам и приносившая им хлеб, обратившийся в цветы, когда отец обнаружил ее тайну, одета особенно роскошно. Ее платье из дорогой ткани сочетает темно-зеленые, палевые и лиловые оттенки; декольте и талию подчеркивают золотые цепи с драгоценными камнями, а открытую шею и темные волосы (разделенные на прямой пробор) — нитки жемчуга; край юбки отделан маленькими жемчужинками. Это не нежная, как Аполлония, девушка, а горделивая, полная решимости женщина, готовая к любым испытаниям. Поэтому одежда Касильды словно подтверждает и ее характер, и судьбу. Она дает свободу движений, не имеет жестких прокладок, а плащ в виде мантии добавляет образу величия и напоминает о том, от каких жизненных благ пришлось отказаться святой ради своей веры.

275. *Святая Доротея.*
1640 — 1650. Севилья, Музей изящных искусств

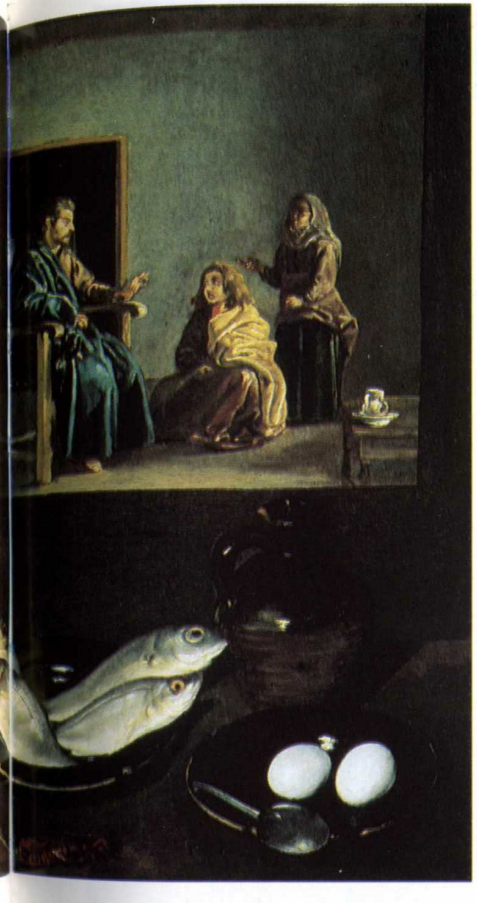
Платье святой Доротеи очень простое по покрою, но необычайно элегантное по форме. Подобные наряды вновь станут модными в XIX веке, но не повторится только одна деталь — плоская грудь, считавшаяся в Испании эталоном красоты. Гармоничный силуэт платья подчеркнут изгибами желтого с черными полосками шарфа, эффектно контрастирующего с переливами розовато-сиреневого шелка.



276

276. *Д.Веласкес.*
Христос в доме Марфы и Марии.
1620-е годы. Лондон, Национальная галерея

Одежда бедных горожанок, служанок и крестьянок во все времена и во всех странах отличалась крайней простотой кроя и грубостью домотканых материй. Молодая андалузская служанка одета в костюм, состоящий из коричневого жакета с небольшой баской и синеватой юбки с фартуком, на голове небольшая наколка в виде узорной ленты. Единственным признаком кокетства служат крошечные серьги в ушах и небольшие фестоны манжет, еле различимых из-за отогнутых рукавов. Костюм пожилой женщины украшен белым воротником рубашки и манжетами, седые волосы покрывает большой белый платок из тонкой ткани, форма которого напоминает традиционный головной убор испанских женщин XV века — «кофья-де-папос».



277. *Ф.Сурбаран (?).*
Святая Юста.
1640-е годы. Смоленск, Краеведческий музей

Бедная юная девушка (согласно легенде — дочь гончара, на что указывают глиняные кувшины в руке), приняв христианство, не захотела поклониться языческой богине, за что и была казнена. Ее глаза молитвенно подняты к небу, а рука словно призывает Спасителя.

Соблюдя внешние требования канона, художник, тем не менее, остался верен жизненной правде — святая Юста одета в скромное платье небогатой горожанки из Севильи с плоским лифом, узкими рукавами, эполетами в виде фестонов и юбкой с мягкими складками. Характерной «местной» деталью является полосатый шарф (окружающий шею и обвивающий стан), распространенный у женщин Севильи.

277



278. *Б.Мурильо.*
Старуха с прялкой.
Около 1642. Мадрид, Прадо

Волосы всех замужних и пожилых женщин обязательно покрывали платки, чепцы или покрывала, разнообразно драпировавшиеся вокруг головы и плеч.

278

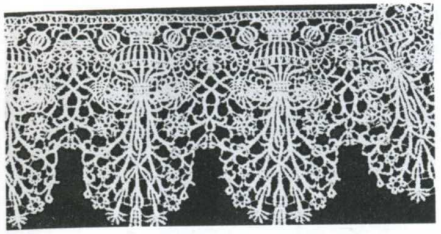




279

279. *Б.Мурильо.*
Продавщица цветов.
1668 — 1670. Лондон, Картинная галерея Далвич

Очаровательная молодая девушка, несмотря на бедность, полна радости жизни и доброжелательности и, конечно, надежд на будущее, в котором ее более чем скромная одежда сменится более дорогой и нарядной. А пока ее охристое платье с разрезными рукавами, в которых видны пышные рукава белоснежной рубашки, преображено в фантастический необычный костюм с замысловатым тюрбаном на голове, украшенном цветами, и широким терракотовым шарфом, накинутым на плечо.



280

280. *Испанские кружева XVII века*

КОСТЮМ ГЕРМАНИИ XVII ВЕКА



Портрет Магдалены Севильской, наместницы Саксонии



М.-К.Хирт.
Портрет Маргариты Бромсен.
1641. Любек, музей св. Анны

Тридцатилетняя война из[-]кудшему экономическое со[-]менила[-]ногих европейских стран, [-]стоянн[-]ейГермании. В XVII веке [-]том [-]ощаяская держава, пышно [-]эта е[-]за[-]тисебя «Германской импер[-]менс[-]а[-]ньчески распалась на отдел[-]ей»*, [-]а[-]ми[-]кие государства, которы[-]ные [-]им[-]нально подчинялись гер[-]лиш[-]му[-]возператору, потерявшему [-]манско[-]кость можность ими управлять[-]альн[-]вал что стала настолько незначи[-]ь. Его[-]й, [-]коуже почти не касалась [-]тельн[-]х [-]ред номических проблем, во[-]рупнейших [-]ны. Германией после окон[-]гавши[-]и су[-]На собраниях высшего [-]ания [-]г[-]ого дарственной власти [-]органа [-]всеСейма» императору при[-]Импера[-]мого лишь один голос, и п[-]надлежа[-]а чистоятельность членов се[-]этому [-]имел лась до того, что кажды[-]ма ув[-]ибые право делать и отста[-]из ни[-]ост[-]предложения. Такая св[-]вать [-]ям, вий приводила к постоя[-]бода [-]разсогласиям, которые [-]ным с[-]но[-]брод в жизнь граждан [-]носил[-]су[-]гочисленных, но небо[-]этих [-]а к дарств. Разобщенност[-]ьших [-]ще[-]серьезным последствия[-]прив[-]изни ственной, и в культу[-]ной [-]кой страны.

Бурные обсуждения п[-]е[-]с[-]тех жизни, ссоры по повод[-]литич[-]а[-]ж[-]или иных должностных [-]выбо[-]с[-]ко[-]дение мнений по социал[-]ных[-]э[-]но номическим проблема[-]ным [-]я[-]ьма будоражили обитателей [-]посто[-]е[-]с[-]же активных государств. Ч[-]этих в[-]о[-]е ме[-]затягивание принятия за[-]онов, [-]з[-]ами, няемых временными ин[-]струкц[-]да[-]обычное для сейма, в кот[-]ром за[-]т[-]е[-]ли, ли полномочные их пр[-]ставит[-]ус[-]так называемые «послы» [-]лиш[-]ставна[-]

* С конца XV века Германия в[-]ходила в [-]с[-]«Священной Римской империи [-]германск[-]ции».

ложняло жизнь немцев и способствовало возникновению неприязни между соседними «государствами», количество жителей которых иногда не превышало нескольких тысяч человек. Все это невольно влекло людей к чему-то, помогающему забыть хотя бы некоторые неприятности, связанные с повседневной жизнью. Отчасти такой неожиданной «отдушиной» для некоторых немцев стал костюм, а точнее подражание нарядам французского дворянства. В этом увлечении они превзошли все другие европейские народы.

Такое стремление к новизне могло возникнуть не только от желания «просто жить», но и от намерения значительно улучшить свое существование, иметь больше развлечений, радости от общения друг с другом. Подобные мысли не покидали многих жителей германских городов, а так как общение с далекими французами было, как правило, им недоступно, то зачастую приходилось довольствоваться слухами. Поэтому, к словесно пылко описанным очевидцами костюмам часто прибавлялись плоды своей фантазии, что, конечно, значительно изменяло оригинал. Эти изменения происходили невольно, потому что французы-католики, пользовавшиеся большей свободой не только в поведении, но и в самом образе жизни, и немцы-лютеране, следовавшие строго нормированным правилам домашнего обихода, жили очень поразному. Но иностранцы, путешествовавшие по Германии, удивлялись тому, что в немецких городах, несмотря на упомянутые правила, носили иногда совсем непохожие друг на друга костюмы (ил. 301, 305, 310).

Тем не менее, к середине двадцатых годов мода двора Людовика XIII победила все остальные европейские



281

281. *Л.Килиан.*
Портрет маркграфа Георга Фредерика Бранденбургского.
Первая треть XVII века. Гравюра

Костюмы немецких аристократов, вплоть до владельцев целых княжеств, часто отличались своеобразием, присущим людям консервативным, ведущим малоподвижный образ жизни, для которых собственный вкус и привычка к определенным вещам, удобным в носке,

имела большее значение, чем любой, самый современный наряд. Так, например, маркграф Бранденбургский одет в вамс с эполетами, небольшим отложным воротничком и частым рядом пуговиц, покрой которого был так распространен в Европе конца XVI — начала XVII века, что портретное искусство практически всех стран содержит изображения дворян в подобной одежде. Склонность к традиционным формам видна и в большой золотой цепи, состоящей из крупных звеньев и округло лежащей на полочках вамса. Подобные цепи (иногда их надевалось несколько) были излюбленным украшением немецких вельмож в XVI веке. От этого же времени сохранилась и «шаубе»*, отороченная мехом и небрежно наброшенная на плечо. Модным в костюме является только ткань, из которой сшит вамс и которая впервые вошла в моду во Франции под названием «этоф мушете».

---

* См. т.1.

282. *Неизвестный художник.*
Август, герцог Брауншвейгский.
До 1636 года. Гравюра

Герцог Брауншвейгский принадлежал к тому типу людей, которые, занимая видное положение в обществе, считали необходимым подчеркивать это модной одеждой. Он явно не был ретроградом в этой области, как иные немецкие государственные деятели, но, к сожалению, также очевидно отсутствие у него художественного вкуса. Костюм герцога имеет, казалось бы, все данные для того, чтобы считаться «a la mode» — он состоит из пурпуэна с широким отложным воротником с кружевами, панталон (отороченных петлями из лент), накидки типа «казак», великолепных сапог с каблуками, шпорами и раструбами, в которые уложены «ба-деботт» с ажурным краем. И все же, задуманный с претензией на роскошь ансамбль выглядит только неумелой копией французского оригинала, которой недостает его непринужденного изящества, мягкой пластичности, изысканности в отделке, то есть всего того, что составляло особый шарм французского и английского мужского костюма 1620 — 1630-х годов. Приходится признать, что одежда герцога сохраняет жесткость форм XVI века, покрой полочек пурпуэна слишком примитивен и не может создать элегантной линии прилегания, которую дает баска с тассеттами. Что же касается отделки, то, без сомнения, злоупотребление декоративной тесьмой сводит на нет весь замысел.

282





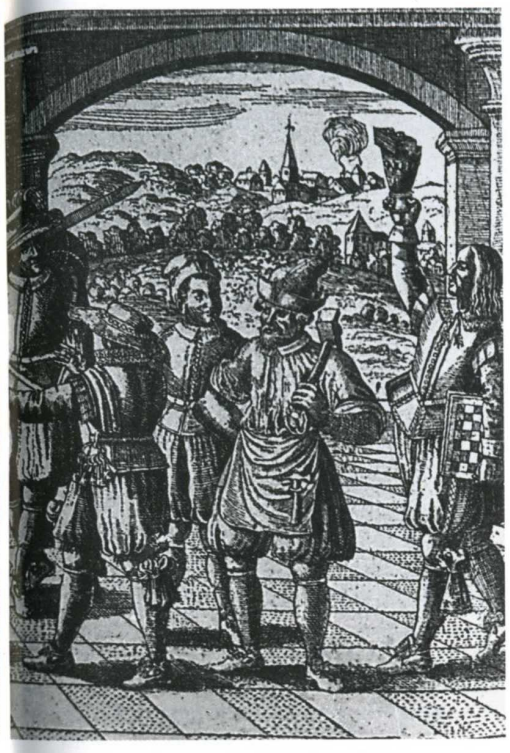
283



284

283. *Неизвестный художник.*
Сбор податей в Германии.
Первая половина XVII века. Фрагмент.
Гравюра

Перед нами — фрагмент сатирической гравюры, в подробностях повествующей о таком важном для каждого немца, к какому бы сословию он ни принадлежал, событии, как уплата податей. Художник изобразил представителей всех слоев общества — дворян, бюргеров, мастеровых, солдат, крестьян, нищих. На этом фрагменте шествие возглавляет состоятельный дворянин в модном костюме (на нем короткий плащ с отложным прямоугольным воротником, из-под которого видны розетки подвязок шосс, голову прикрывает шляпа со страусовым пером, ноги обуты в башмаки с боковыми вырезами, популярные во всех европейских странах), за ним следует нищий (тоже обязанный платить налоги!) в трудных для описания остатках одежды и старинной формы шапке с разрезным отворотом. Рядом с ним солдат с пикой, в одежде, напоминающей испанский хубон (или английский дублет), а позади крестьянин с вилами, одетый в «тапперт» (аналог французского жюпеля) и длинные штаны, заправленные в сапоги (праздничный наряд венчает не выходившая много десятилетий из моды низкая шапка с петушиным пером),



285

замыкает шествие бедный дворянин, кошелек которого не позволяет иметь дорогие наряды — его костюм повторяет устаревшие испанские моды XVI века, вплоть до большой горгеры.

284. *Неизвестный художник.*
Сбор податей в Германии.
Первая половина XVII века. Фрагмент.
Гравюра

В центре гравюры представлена наиболее стабильная и преуспевающая часть населения Германии — дворяне (в лице сборщика податей, олицетворяющего государственность) и богатые купцы. Род их занятий наложил отпечаток на одежду. Она старомодна и отражает серьезное отношение (хотя бы в глазах окружающих) к жизни. Шляпы с низкой тульей и жесткими полями без «легкомысленных» перьев, испанские хубоны и горгеры, короткие плащи «капита», окладистые бороды говорят о бережливости и уважении к традициям. Однако именно над этими «столпами общества» воцарилась фигура шута.

285. *Неизвестный художник.*
Сбор податей в Германии.
Первая половина XVII века. Фрагмент.
Гравюра

Эта часть гравюры завершает знакомство с костюмами немецких сословий. Одежда солдата с мечом повторяет ту, в которой изображен его собрат из другого фрагмента гравюры, только здесь видны его штаны (испанские кальсес грегоскос) и башмаки начала XVII века с боковыми вырезами. Спиной к нам стоит (судя по ключам, подвешенным к поясу) процветающий лавочник в добротном костюме испанских форм, далее скромно отошел на второй план слуга, покрой одежды которого является упрощенным вариантом господской. Давно вышедшая из моды шапка (вместо шляпы) символизирует его положение на одной из самых низких ступеней социальной лестницы. Рядом со слугой ждет своей очереди каменщик в обычном для этой профессии, крайне простом костюме — широкой рубахе, присборенной у ворота, объемных штанах, обязательном фартуке с карманом для инструментов, удобных башмаках и остроконечном колпаке XVI века. И, наконец, самый веселый персонаж гравюры и реальной жизни, вносивший оживление в патриархальное, порой скучноватое существование жителей немецких городов — неунывающий студент. С бокалом в руке и шахматной доской под мышкой, он олицетворяет молодежь, наиболее охотно откликавшуюся на все новшества, в том числе и в костюме, который в данном случае именно у студента наиболее приближен к французскому, вплоть до прически из длинных волос и туфель с розетками.

нововведения. Подражание ей утвердилось в большинстве герцогских дворов и стало распространяться среди германского дворянства. Однако это встретило резкое сопротивление государственных властей, так как делало очевидным неприятное для немцев французское влияние.

Подвергались преследованиям даже портные, так, например, известно, что некий доктор Гопнер из Лейпцига подал в 1671 году городскому сенату жалобу на популярного портного, который продавал женщинам «французские моды и уборы, и через это поощрял их к запрещенному щеголянью одеждой до такой степени, что они стекались к нему толпами, как будто на богомолье». Подобных заявлений и протестов было много. Одна из немногих коронованных особ, по-прежнему одевавшихся со «старинной простотой», курфюрстина Магдалина Сибилла, писала своему мужу, курфюрсту Саксонскому Иоганну Георгу II, жалуясь, что «наехавшие из Лейпцига дамы своими нарядами и богатыми туалетами только усилили и без того чрезмерное щегольство обитательниц Дрездена» и что «пора положить этому конец изданием указа»*. Однако многочисленные протесты и указы ничего не дали. Увлечение французскими туалетами «alamode» или «allamode», как тогда говорили, продолжалось почти до середины XVII века. Это привело не только к неслыханным тратам на туалеты, но и к стиранию сословных различий в костюме, так как новой страстью были охвачены не только дворяне.

Надо сказать, что законы против роскоши, щегольства и «равноправия» в одежде не были новостью в Германии. Вот фрагмент одного из самых известных — 1548 года: «Так как через нынешнее щегольство одеждою отнимаются у немецкой нации громадные деньги, а также возбуждается зависть, ненависть и недоброжелательство, и этим нарушается христианская любовь, и так как неумеренное распространение его уничтожает всякое различие между князем и графом, графом и дворянином, дворянином и мещанином, мещанином и крестьянином, то мы согласились с курфюрстами, князьями и чинами издать нижеследующий устав для одежды, который имеет быть в точности исполняем под страхом наказания и взыскания»*. И далее следует длинный перечень, регламентирующий одежду всех слоев общества, например, крестьян: «Постанавливаем, приказываем и изволяем, чтобы крестьяне и рабочие или поденщики деревенские не носили никаких других материй кроме внутреннего, то есть немецкой нации изделия, и шили себе кафтаны не длиннее как до половины икр и не шире шести складок (в юбке). Однако ж, они могут носить штаны из люндского, лирского и мерлинского сукна и камзолы плисовые, но без широких рукавов и без всяких разрезов, прорезов и вырезов. Затем, мы хотим, чтобы они не носили на себе ни золота, ни серебра, ни жемчуга, ни шелка, ни вышитых воротников и рубах, а также и нагрудников, страусовых перьев или шелковых подвязок, башмаков с вырезами и баретов, а шляпы и шапки».

Для установления порядка в следующем столетии, уже в 1612 году Георгом II (Саксонским), например, было

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М., 1879. С.296.

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М., 1879. С.71.



286

286. *С.Фюрк.*
Портрет аристократа из Нюрнберга.
Первая половина XVII века. Гравюра

С каждым десятилетием немецкие дворяне все больше и больше постигали искусство французского костюма. О мере соответствия немецких мод 1630-х годов этому непревзойденному эталону красноречиво свидетельствует наряд неизвестного с гравюры Фюрка. Его одежда старательно повторяет формы французского пурпуэна и пелерины, силуэт и отделку воротника, имевшего большое значение как выразительная модная деталь. Этого дворянина можно поздравить с тем, что он учел и такое немаловажное слагаемое костюма, как прическа, отрастив длинные, до плеч, волосы и сделав необходимую для такого случая стрижку бороды «а ля муш». Единственное, чего не хватает этому наряду (и чем французские мастера владели в совершенстве) — безукоризненной точности в пропорциях и выразительности в деталях. Небольшие нарушения в соотношениях размера лифа и баски, уменьшение количества тассетт, чрезмерное число маленьких бантиков на поясе, стилистическое несовпадение формы воротника и манжет — все-таки не решило до конца поставленную дворянином (и портным) задачу.

287. *Неизвестный художник.*
Карикатура на костюмы «a la mode».
1628 — 632. Офорт

287



выпущено для жителей его государства постановление, в котором перечислены все сословные группы: «...благородные (мужчины и женщины); профессора и доктора при университетах; их жены, их дочери; придворные служители, не имеющие чина; секретари; магистры; жены придворных служителей и секретарей (и их дочери); священники, их жены и дети; студенты; слесаря; фохты; управители; их жены, дети и родственники; купцы, лавочники и граждане, живущие своими доходами, их жены и дети; простые граждане, ремесленники и рабочие с их женами и детьми; домовладельцы в предместьях, ремесленники в предместьях; слуги и служанки...» и все формы одежды (вплоть до мелочей), какие им «изволялось» носить. Портным давались дополнительные указания: «... вменяется в обязанность никому не шить такого платья, которое по этому уставу заказчику носить возбраняется». За нарушение взимались значительные денежные штрафы, вплоть до «лишения права гражданства»*.

Сторонником государственной политики была и лютеранская церковь, которая постоянно обличала грехи своих прихожан, строго запрещая им следовать французской моде. Первоначальные проповеди в церквях не имели успеха. Тогда духовенство решило использовать печатное слово, которое и запоминалось лучше, и могло быть доступно значительно большему числу людей. Стиль этих выступлений характеризует пристрастие к «старым порядкам», существовавшим в Германии еще в XVI веке. Так капеллан Иоган Эллингер пишет: «Но что это за слово «Allmodisch»?... Я



288

288. *М.Жвижек.*
Портрет Великого герцога Саксонского.
Около 1649. Берлин, дворец Шарлоттенбург

Нарушение пропорций — главная беда этого костюма. Слишком завышенная (почти до проймы) линия талии превращает правителя значительной части Германии в амбициозного юношу-подростка, который вырос из всех одежд и не может изыскать средств обновить свой гардероб, что вряд ли соответствовало действительности. Так ошибка портного могла привести к искажению реального представления о человеке, его могуществе и возможностях.

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М., 1879. С.301.

289. *И.-Д.Глекер.*
Фредерик Вильгельм II, герцог Сакс-Альтенбургский.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Сиятельный владелец Альтенбурга одет в костюм, в котором, как часто случалось в Германии, причудливо сочетались новейшие французские и уходящие испанские моды, например, брасьер, сапоги с раструбами, завитой длинный парик, шляпа со страусовым пером, галстук-шарф соседствует с... небольшой горгерой.

289



полагаю, что это слово составлено было из немецкого all и латинского mode и значило — «на все лады». И немцу следовало бы так твердо и крепко держаться своего родного языка, чтобы не перенимать от других наций ни одного слова и не поганить своего прирожденного языка, что было бы к нашему вечному стыду. Или оно может быть склеено и слеплено из латинского и греческого слова... возможно также, как это вообще полагают, что оно происходит от a la mode, то есть «по-нынешнему», «по новой манере», которая понравится какому-либо дураку и тогда следует писать: a la modisch и так далее»*.

Костюмы «a la mode» осмеивались и в печатных сатирических картинках, где с присущей немцам грубоватостью и бесцеремонностью изображались и описывались их владельцы (ил. 287, 302, 303). Большим нападкам подвергались длинные, да еще и завитые волосы, и, конечно, парики, вызывавшие возмущение у «истинных немцев». Во всех многочисленных выступлениях против подражания французским модам было видно желание вернуть давно ушедшую жизнь, которая многим немолодым людям казалась такой совершенной и привлекательной.

В это же время из Франции в Германию передавались восторженные рассказы очевидцев (не лишенные преувеличений и добавлений) о красоте и сказочном превосходстве над немецкими не только французской одежды, но и манер жителей Парижа, которые им, правда, приходилось видеть не столько на балах, сколько на улицах. Но далеко не все могли в совершенстве воспроизвести ориги-

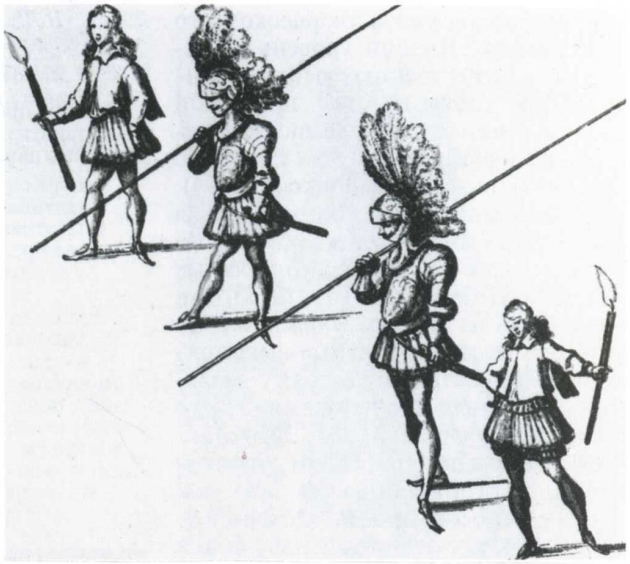


290

290. *Л.Килиан.*
Портрет архитектора Элиаса Холла.
1619. Гравюра

Известный в Германии архитектор начала XVII века (самое крупное его сооружение — гостиница в Аугсбурге) одет в скромный, но не лишенный изящества вамс последней трети XVI столетия с белой испанской голильей. Окладистая борода также соответствует этому времени. Ничто в этом костюме и прическе пока не предвещает перемен.

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М., 1879. С.293.



292



291

291. *Неизвестный художник.*
Турнир в Мюнхене в 1654 году.
1654. Фрагмент. Офорт

Гость турнира одет, причесан и грациозен, как истинный француз. Это доказывает, что многие немцы были вполне способны воспринимать стиль, созданный другой нацией и в другой стране. Причем, не только воспринимать, но кое в чем и превзойти авторов, например, в щегольстве и даже некоторой франтоватости.

292. *Неизвестный художник.*
Турнир в Мюнхене в 1654 году.
1654. Фрагмент. Офорт

Участники турнира облачены в праздничные доспехи XVI столетия и шлемы с огромными плюмажами, в которых перья чередуются в определенной цветовой последовательности. На маленьких пажах (которые по традиции должны были быть одного роста) надеты одинаковые курточки типа брасьеров с воротниками «раба» и пышные короткие шосс до колен.

нал, не говоря уже о творческом его осмыслении. Низкий уровень понимания художественных основ французского костюма стал причиной того, что немецкие «a la mode» превратились в карикатуру на истинное произведение стиля барокко (ил. 294).

Желающих иметь одежду «a la mode» было много, тех же, кто мог ее шить — мало, поэтому состоятельные немцы выписывали из Франции «Большую и Малую Пандоры», по которым местные портные выполняли модные костюмы, часто, к сожалению, дополняя их деталями своего изобретения (ил. 282, 301, 305, 306).

Тем не менее, в каждом крупном немецком городе одежда жителей имела свои особенности, которые отличали их друг от друга. Сначала они не выходили за пределы установленных у лютеран ограничений: женщинам, например, запрещалось обнажать шею и грудь, подчеркивать покроем платья красоту фигуры. Но в конце концов, женщины пренебрегли и запретами, и увещеваниями, разделив с мужчинами их чрезмерное увлечение модой. Разница, таким образом, заключалась в степени личной фантазии немок и их портных (ил. 305, 306).

Впрочем, из-за обширности страны и ее раздробленности нововведения не везде прививались одинаково быстро. За исключением Дюссельдорфского и Пфальцского дворов, где им следовали уже с конца XVI века до середины 20-х годов, французские моды не слишком интересовали немецких аристократов. При Венском дворе они утвердились не ранее второй половины XVII столетия, а в больших имперских городах — Гамбурге, Нюрнберге, Аугсбурге, Страсбурге — они встретили такое упорное сопротивление, что едва смогли поколебать

293. *С.-Н.Шурц.*
Портрет буржуа из Нюрнберга (?).
Первая половина XVII века. Гравюра

Первым признаком, по которому можно было узнать осторожного, расчетливого, консервативного буржуа — это борода.

293



Будучи очень бережливыми, они редко заказывали свои портреты. Но для этого гиганта с большим суровым лицом и чудовищно длинной (как в сказке!) бородой такой непривычно расточительный шаг связан, вероятно, с крошечным, и, скорее всего, единственным наследником, которому в будущем перейдут все его капиталы и дело. Костюм мужчины удивительно подходит его внешности и построен на привычных, устоявшихся формах XVI века, монументальностью своих соотношений словно подчеркивающих незыблемость устоев, выработанных купеческим сословием. Он выполнен из плотной шелковой ткани с рисунком, на поясе короткого вамса с баской висит туго набитый кошель. Не слишком высоко поднятый воротник «Медичи» из белого полотна по краю обшит кружевом, штаны покроя «кальсес грегоскос» украшены несколькими петлями из лент. Этот портрет, очевидно, был очень важен для заказчика, так как по этому случаю он надел не только самый лучший (и дорогой) свой наряд, но даже чулки с вышивкой. Маленький наследник с необычайно серьезным выражением лица (и, возможно, с внушающим опасение здоровьем) одет в очаровательное детское платьице, сшитое по испанской моде с откидными рукавами, однако в руках у него мужского покроя шляпа, а на шее — тяжелая медаль купеческой гильдии.



294

294. *Неизвестный художник.*
Процессия столяров во Франкфурте-на-Майне.
1659. Фрагмент. Гравюра

В Германии каждый профессиональный цех имел особые, специально установленные праздничные дни, в которые устраивались торжественные шествия всех представителей цеха, заканчивавшиеся спектаклями и угощением. Кроме обычных нарядных костюмов, некоторые участники надевали маскарадные, поглазеть на которые собирались все жители города. Для нас, однако, представляют интерес, прежде всего, первые, повторяющие знаменитую одежду времени юности и начала правления Людовика XIV — коротенькие брасьеры, воротники «раба», рубашки с оборками, рэйнграв с огромным количеством петель из лент, каноны, роскошные перевязи, шляпы с перьями, башмаки с пряжками, здесь есть даже жюстокор. Совершенно очевидно, что увлечение французскими модами (доходящими порой до крайностей и, следовательно, карикатурности) в середине XVII века охватило решительно все сословия.

его и на исходе века (ил. 315). Во многих городах одежда еще долгое время представляла из себя смесь испанских и французских форм.

Мужской костюм. В начале XVII века он состоял из узкого «вамса»* с баской и узкими рукавами с эполетами, широких поколенных панталон, накрахмаленной плоской горгеры (напомним, что по-французски она называлась фрезой), конической шляпы с прямыми полями, короткого плаща, чулок и башмаков (ил. 283, 284, 285). Цвета любили темные, особенно черный. Некоторые части костюма — накидку, горгеру, шляпу — в Германии носили наряду с французской одеждой. В некоторых местах (Нюрнберге, Ульме, Аугсбурге, Франкфурте и Страсбурге) они получили значение должностных отличий.

С середины 20-х годов французская манера одеваться начала быстро распространяться. Принятая теперь большинством немецких дворов, она нашла себе последователей не только среди щеголей-дворян, но и в других общественных слоях (ил. 282, 293, 294, 296).

С 1650-х годов в моде появляется куртка типа брасьера, через десять лет — веста с жюстокором и кюлоттами (ил. 294). В некоторых местах, несмотря на насмешки, щеголи носили и рейнграв. Плащ теперь имел укороченные рукава с буфами и разрезами. Очень часто эти части одежды сочетали со старыми (горгерой и шляпой), получая весьма странный костюм. Есть все основания полагать, что во второй половине XVII века с французскими модами смирились, как с неизбежностью и порицали только их крайности.

Несмотря на то, что парикам сопротивлялись особенно долго, в 70-х годах они сделались необходимой частью туалета каждого светского человека (ил. 289). Однако, как считал в прошлом веке историк и профессор берлинской Академии художеств Герман Вейс, «только одного не перенимали немцы у французов — их чопорности и накрахмаленности, ставшей при Людовике XIV требованием хорошего тона, и сохранили как в костюме, так и вообще в обращении, большую, отчасти даже грубоватую непринужденность»*.

Надо сказать, что горожане среднего и скромного достатка медленнее дворян перестраивались на новый лад, хотя, как уже говорилось выше, среди немецких буржуа (и, особенно, их жен) встречалось немало щеголей (ил. 293). Даже в конце XVII века многие торговцы и ремесленники донашивали традиционные костюмы.

Что же касается крестьян, то их повседневная одежда еще меньше трансформировалась по сравнению с предыдущим столетием. Вместе с тем, именно в костюме этого беднейшего слоя немецкого общества возникли принципиально новые, национальные его формы. После окончания Тридцатилетней войны, когда Германия распалась на княжества, крестьянский костюм (естественно, праздничный) индивидуализируется, словно вбирая в себя признаки этой обособленности, то есть складывается и развивается, как ее впоследствии называли, «народная одежда». Глубоким основанием этого явления было не только разделение Германии, но и более самостоятельное хозяйствование (относительно, конечно) на зем-

* См. т.1.

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М.,1879. С.299.



295

295. *Ф.Килиан.*
Немецкий философ А.Грифиус.
Вторая половина XVII века. Гравюра

К середине столетия французские моды утвердились в Германии уже достаточно прочно, во всяком случае в среде аристократов, студентов и художников. Философ Грифиус одет в брасьер, не застегнутый на несколько нижних пуговиц, с одним разрезом на рукаве, в котором виден пышный рукав рубашки, и большим воротником «раба». Барочная стилистика костюма завершена в линиях прически — пышной, округлой, состоящей из массы завитых волос.

296

296. *А.фон Верд.*
Печатный цех.
1676. Гравюра

Костюм мастеровых-печатников состоял из свободной рубашки с мягкими рукавами (для удобства закатываемыми до локтя), облегающих штанов типа французских кюлоттов, фартука, маленькой шапочки по форме головы или шляпы простой формы. Следует обратить внимание, что в Германии в 1670-х годах большое распространение получила модная французская обувь — с каблуками, высокими языками и бантиками.



ле, и вследствие этого постепенное увеличение благосостояния. И в то время, когда немецкие горожане увлекались костюмами французского образца, жители деревень, в каждой местности по-разному, кропотливо украшали свои одежды, вкладывая в оригинальную отделку и крой новое понимание ее значения, выражая иначе осознанную связь с землей, и формировали тем самым образные и стилистические традиции, столь ярко продолженные в XVIII веке.

Необходимо отметить, что возникновение народного костюма как особой категории стало характерной тенденцией XVII столетия; аналогичные явления отмечены, как говорилось выше, в Нидерландах и, как мы увидим далее, во многих других европейских странах.

Женский костюм. До 20-х годов в Германии в основном носили платья, модные в XVI веке — с закрытым узким лифом, эполетами, баской, горгерой и специфическим головным убором, сочетающим чепец с меховой шапочкой (ил. 298, 299, 304). Однако, начиная со второго десятилетия, сюда проникают новые формы, появляющиеся снача-ла в западных местностях и сочетающиеся со старыми. Например, нидерландское покрывало «гойке», распространившееся в северогерманских торговых городах, проникло туда через Кельн.

С середины 20-х годов во многих княжествах всеобщей любовью начинают пользоваться французские и, отчасти, английские моды. Женщины не уступали в щегольстве мужчинам, за что также не избежали насмешек (ил. 302, 303). Особое порицание вызвала привычка подражать мужской верхней одежде — появились распашные накидки с пуговицами и петлица-

297. *А.Меллер.*
Пожилые матроны.
1601. Офорт

Немецкие дворянки преклонных лет отправлялись на прогулку в длинных «шаубе» в виде пелерин из тщательно подобранных кусочков меха. Поверх шаубе надевались широкие плоеные воротники. В контрастном цветовом сопоставлении меха, шахматном порядке его подбора видны отголоски яркого костюма ландскнехтов, оказавшего в XVI столетии влияние и на мужскую, и на женскую моду.

297





298



299

298. *А.Меллер.*
Жених и невеста.
1601. Офорт

Праздничные костюмы этой пары еще целиком принадлежат ушедшему веку.

299. *А.Меллер.*
Девушки на прогулке.
1601. Офорт

Скромные пелеринки, юбки с небольшими шлейфами и удобными карманами, куда заботливо спрятаны ключи, белоснежные горгеры и практичные фартуки, длинные волосы, заплетенные в косы и уложенные вокруг головы, шляпы с широкими полями и крошечной тульей (дабы не смять декоративный помпон чепца под ними) создают целомудренные и полные достоинства образы трудолюбивых, благоразумных, набожных девушек из протестантских семей.

300. *А.Меллер.*
Служанки.
1601. Офорт

Служанки, возвращающиеся с рынка, одеты скромнее своих хозяек, однако их костюмы во многом схожи, только юбки значительно короче и меньше количество горизонтальных декоративных полос по подолу.

300



ми, короткими или длинными разрезными рукавами. К ним носили похожие на мужские шляпы с большим пером, широкие отложные воротники и перчатки с раструбами. Немецкие дамы тратили огромные деньги на наряды, разоряя своих мужей. Они не удовлетворялись изучением туалетов, надетых на «Пандоры», присылаемые из Франции, но даже посылали туда портных для изучения на месте последних новинок. Не удивительно, что критике подверглась и привезенная оттуда прическа «а ля Фонтанж» (ил. 314). Против нее были напечатаны два специальных сочинения.

Особенный гнев блюстителей патриархальных порядков вызвало поведение женщин средних классов, которые «одеваются не по немецкому почтенному обычаю, а на иностранный манер: обвешивают себя золотыми цепочками, носят вышитые золотом и жемчугом перчатки, втыкают себе в косы золотые кинжалы, словом, ничем не отличаются не только от простых дворянок, но и от особ графского и других высших достоинств»*.

Если же говорить об одежде крестьянок (ил. 323), то к ней в полной мере относится все то, что было уже сказано о костюме их мужей и отцов и возникновении «народной одежды».



301

301. *Л.Килиан.*
Магдалена Сибилла Саксонская.
1630. Гравюра

К 1630-м годам костюмы немецких дворянок изменились до неузнаваемости — стали другими пропорции (завышенная линия талии опустилась ниже, узкий лиф приобрел более естественные очертания, расширились рукава), на смену испанским модам, популярным в конце XVI века, пришли французские, английские и, отчасти, нидерландские, однако, со всеми теми индивидуальными «добавлениями», которые немецкие дамы сочли необходимым в них внести, что, как правило, лишь портило костюм, нарушая его художественную целостность. Так, например, туалету Магдалены Сибиллы Саксонской, с одной стороны, подражающему одежде придворных дам Анны Австрийской (пышные рукава из узких лент, стоячий кружевной воротник, юбка на мягком валике), с другой, Генриетты Английской (завершение лифа тассетами, придающими ему сходство с мужской одеждой), взявшему что-то и у нидерландских женщин (округлая форма шнипа), все-таки, на взгляд владелицы, чего-то не хватало или она решила, что вырез декольте слишком смел, но шея и грудь (чего не делали во Франции и Англии) прикрыты вставкой из тонкой белой ткани с маленькой стойкой, украшенной крошечными жемчужинками (как зачастую поступали добродетельные нидерландки), что напоминало покрой немецких платьев XVI века. В итоге костюм лишился французской репрезентативности, английской элегантности и нидерландской целесообразности.

* *Вейс Г.* История одежды, вооружения и утвари. М., 1879. С.303.

302 — 303. Неизвестный художник.
Карикатуры на костюмы «a la mode».
1628 — 1632. Офорты



302

303





304



305

304. *С. Фюрк.*
Портрет немецкой дворянки.
1639. Гравюра

Эта дворянка с настороженным замкнутым лицом одета сообразно глубоко личному пониманию моды, во-первых,
и приличий, во-вторых. Жесткое каркасное платье, сшитое по образцам конца XVI века (с эполетами и узким воронкообразным лифом), как доспехи облегает плечи и грудь; это ощущение усиливает огромная, в два ряда, туго накрахмаленная негнущаяся старомодная горгера, волосы упрятаны сначала под белый чепец с тонкой кружевной оторочкой, а затем под меховую шапку. В руке женщина держит гвоздику — символ супружеской любви, не допускающей, как, очевидно, она считала, никаких вольностей в одежде. Однако и эта чопорная аскетичная дама не устояла перед соблазном украсить свой туалет чем-нибудь более современным. Увы, эта попытка явно неудачна — модные высокие манжеты с кружевами слишком велики для этого платья и не согласуются с ним по стилю.

305. *С. Фюрк.*
Портрет аристократки из Франкфурта.
1639. Гравюра

Костюм франкфуртской замужней дамы представляет из себя невероятное нагромождение всевозможных отделок и деталей. Имея в основе крой отчасти французских, отчасти нидерландских платьев, он далеко (и не в сторону совершенства) превосходит их по части декорировки — большое декольте прикрыто сначала вставкой из тонко плиссированной ткани, затем двумя воротниками и украшено большой массивной цепью, брошью и нитями жемчуга. На голову водружен «оригинальный» чепец в виде короны с кружевами, видимо, по мысли владелицы, отлично сочетающийся с формой



306

и фактурой воротника и манжет. Данью моде является и прическа с французскими туффами. К сожалению, этой, очевидно, очень доброжелательной и мягкой женщине не хватило либо информации о новой моде, либо природной интуиции, часто ограничивающей фантазию, если последняя грозит перейти все границы. Вероятно, не будучи модницей от природы, дама прислушивалась и слепо следовала всем советам, даваемым в таких случаях подругами и родственниками, а, возможно, и не слишком искушенными портными.

306. *С. Фюрк.*
Портрет немецкой дворянки.
1639. Гравюра

Без сомнения, ошибки, допускаемые при попытках освоить новую и такую непривычную после тесных испанских платьев моду, были общими для всех германских княжеств и сводились, в сущности, к двум — надежде на возможность органичного сочетания старых и новых форм, чего повсеместно пытались добиться многие женщины, и недооценке осторожности, которую необходимо проявлять, вводя в сложившийся в другой стране, других условиях и эстетических воззрениях тип костюма детали собственного изобретения или произвольно меняя схему и принципы декорировки. Это неминуемо приводило к искажению пропорций, перегруженности, запутанности линий силуэта, а в итоге — снижению художественного уровня костюма, и, в отдельных случаях, даже его карикатурности. Что же касается наряда этой дамы с портрета Фюрка, то здесь корректировке подвергся лиф платья, кроем баски и шнипа напоминающий английские. Кроме вставки декольте и широкого кружевного воротника надета еще и косынка, а кроме цепи с большой, крупных форм подвеской использованы два ряда жемчужных бус (по три нити в каждом!) и ювелирная розетка на предплечье. Этот наряд не только грешит против хорошего вкуса, но и не добавляет привлекательности его владелице — высокий глухой ворот в сочетании с пышными туффами зрительно очень укорачивает шею.

307. *Неизвестный мастер.*
Аграф.
1620. Золото, эмаль, изумруды, бриллианты.

307





308



309

308. *В.Килиан.*
Мария Анна, императрица Германии.
Первая половина XVII века. Гравюра

В костюме императрицы Германии допущены все те просчеты, о которых уже говорилось. Стоит только добавить, что немецкие аристократки подвергли «творческому пересмотру» и прически не довольствуясь простым копированием туффов, гарсетт или английских локонов. Данная прическа представляет из себя замысловатое (и, видимо, очень трудоемкое в исполнении) сооружение из круто завитых и уложенных параллельными волнами волос, напоминающее прически испанского двора времени Филиппа IV, правда, более позднего периода.

309. *В.Килиан.*
Мария Анна, императрица Германии.
1639. Гравюра

Перед нами тот случай, когда, не дерзая вносить какие-либо изменения в костюм другой страны, его воспроизводят полностью. Здесь, в частности, он выполнен в точном соответствии с испанской модой 1630-х годов и напоминает туалеты Изабеллы Бурбонской и Марии Венгерской с портретов Веласкеса. Будучи уже не самым модным и оригинальным в Европе (видимо, он был одет из политических соображений), костюм, тем не менее, просто великолепен четкостью и конструктивной ясностью своего кроя и продуманностью отделки. Новшества коснулись, однако, прически, уложенной в ряды локонов, образующих своего рода шлем на голове Марии Анны. Прическу надо признать очень удачной, так как своей женственностью и живописностью она подчеркивает миловидность лица императрицы и, сверх того, составляет эффектный контраст графичным формам костюма.

310. *Монограммист SE.*
Портрет детей герцога Августа Брауншвейгского.
1637. Брауншвейг, Городской музей

Герцог Брауншвейгский был человеком передовых взглядов, во всяком случае, в вопросах моды. Он сам, его жена и трое их очаровательных детей одеты в костюмы, почти как две капли воды похожие на английские того периода, когда на троне находился Карл I. Почти, потому что в этих одеждах сказался «немецкий дух» и стремление к эксперименту во что бы то ни стало, в результате чего талия женских платьев поднялась чуть выше, чем требовалось, края мужского воротника слишком, как пелеринка, закрыли плечи, ткань же платьев с крупными цветами никогда не смогла бы использоваться в Англии, где любили изысканные цветовые сочетания и ювелирную орнаментацию.

310





311

311. *Б.Килиан.*
Магдалена Сибилла Вюртембергская.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Покрой и отделка платья, локоны прически «юрлюберлю», нитка жемчуга на шее и жемчужные серьги в ушах добросовестно и последовательно воспроизводят стиль французских женских придворных туалетов 1670-х годов.

312



312. *Г.-Ф. Лист.*
Доротея Антуанетта фон Бювинкхофен.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Немногим немецким дворянкам удавалось органично воспроизводить французские костюмы — Доротея Антуанетта фон Бювинкхофен из их числа. Ее роскошное платье покроем, отделкой, соразмерностью деталей и изяществом силуэта не уступает нарядам парижских красавиц, а сложная прическа «юрлюберлю» выполнена так тщательно и точно, будто ее делал французский придворный парикмахер.



313

313. *Й.-Х.Бейшлаг.*
Регина Барбара фон Зобель из Аугсбурга.
1660. Гравюра

Как видно на этой гравюре, немецкие женщины не только увлекались французской модой, более или менее удачно ее копируя, но и пытались создать свой национальный костюм, тем самым выразив позиции тех патриотических кругов, которые были недовольны «офранцуживанием» немецкого платья. Одежда этой молодой дворянки не только развивает традиции немецкого аристократического костюма эпохи Возрождения (шнуровка на лифе, волосы, заплетенные в косы), но и неожиданно использует детали крестьянской одежды (фартук, корсаж без рукавов), как бы подчеркивая единство нации.

314



314. *Ф.Килиан.*
Портрет Клары Бехин.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Удивительным образом подчас трансформировались версальские новинки, попадая на немецкую почву. Модный в 1680-е годы вырез в форме каре, рукава «три четверти», головной убор «а ля Фонтанж» присутствуют в этом наряде, подчеркивая, что его обладательница любит все новое. Однако стиль платья, по сравнению с французскими, в целом изменился до неузнаваемости, весьма отдаленно напоминая туалеты великолепных француженок с гравюр братьев Боннар.

315. *Неизвестный художник.*
Женщины из Аугсбурга и Страсбурга в праздничной одежде.
1650 — 1675. Гравюра

Наряду с самыми последними парижскими туалетами, в середине XVII столетия на территории Германии можно было увидеть и такие странные, в чем-то нелепые, но очень оригинальные наряды, надеваемые обычно по случаю праздников. Они представляли из себя невообразимую смесь разновременных и разностильных вещей — средневековых головных уборов с испанскими воротниками XVI века, длинных жакетов с короткими до щиколотки юбками, бюргерских фартуков с дворянскими разрезными рукавами.

Будучи плодом долгих размышлений, мучительных сомнений и колебаний, такие костюмы создавались, конечно, в расчете на необыкновенное впечатление, которое они произведут на зрителей, и память, в которой останутся их прекрасные обладательницы.

315





316

316. *М.-К.Хирт.*
Портрет Маргариты Бромсен.
1641. Любек, музей св. Анны

Юная дама с алой гвоздикой в руке (возможно, новобрачная) предстала перед художником и своими воображаемыми потомками в костюме, которым, очевидно, гордилась и красота которого, как ей казалось, заслуживает быть запечатленной в веках. И он действительно заслуживает этого, но по несколько иной причине. Тщательно, и, видимо, долго обдумываемый, сделанный без экономии в средствах из самых дорогих тканей, костюм фрау Бромсен словно олицетворяет бюргерское понимание красоты форм и нравственности. Монолитный, устойчивый силуэт, лиф в виде мужского вамса, юбка в мягкую складку из золотистой парчи, огромный причудливый кружевной воротник и не менее причудливый чепчик, замшевые перчатки с отделкой серебряным позументом, обилие декоративной золотой тесьмы — все говорит о стремлении следовать новшествам, но непременный в туалете порядочной немецкой женщины фартук (пусть даже из атласа) и закрытая наглухо шея дают понять, что моральные устои незыблемы и неизменны вне зависимости от прихотей моды.

317. *В.Холлар.*
Лист из серии «Немецкие женские костюмы 1639 — 1645 годов».
Гравюра

Детали костюма молодой девушки, запечатленной Холларом, свидетельствуют о той привязанности, которую испытывали в бюргерской среде к привычным, устоявшимся формам XVI столетия: лиф платья стянут шнуровкой, составлявшей особенность немецкой женской моды этого века, декольте прикрыто вставкой с традиционной вышивкой, поверх платья надет коротенький жилетик на меху, издавна носимый в северных княжествах, ворот украшен жесткой горгерой, а волосы убраны под темную шапочку характерного фасона, изобретенного в Германии.

318. *В.Холлар.*
Лист из серии «Немецкие женские костюмы 1639 — 1645 годов».
Гравюра

Костюм этой молодой женщины похож на предыдущий, с той лишь разницей, что меховой жилетик здесь более сложного фасона, вместо горгеры пришит маленький скромный отложной воротничок, а на голову надета большая круглая меховая шапка, столь любимая в XVI веке.

317



318



319. *В.Холлар.*
Замужняя женщина из Франкфурта.
1643. Гравюра

Скромная жена франкфуртского купца явно не гонится за модой, хотя и не чуждается ее — жакет, напоминающий немецкий мужской вамс (и французский пурпуэн), украшен мягким плиссированным воротником, похожим на горгеру, юбка присборена и украшена понизу несколькими рядами тонких орнаментальных полосок, не закрывая туфель на каблуках. Белый фартук и большая меховая шапка не забыты этой образцовой женой, матерью и хозяйкой.

320. *В.Холлар.*
Жена купца из Нюрнберга.
1649. Гравюра

В Нюрнберге женщины из купеческой среды предпочитали жакеты с более короткой баской и пелерины, классической формы горгеры, а вместо меховых шапок носили шляпы.



319



320

321



321. *Неизвестный художник.*
Служанки из Нюрнберга.
1669. Гравюра

У городского колодца — излюбленного места встреч и знакомств слуг и служанок всей Европы — остановились две молодые девушки, чтобы обсудить своих хозяев, пожаловаться на жизнь, рассказать последние новости или поделиться сердечными тайнами. Их костюмы мало чем отличаются от тех, что носили служанки в других городах. Единственное, в чем могла быть разница — в степени бедности, которая, например, постигла девушку с кувшинами в руке, не нашедшую средств, чтобы купить себе башмаки и вынужденную ходить босиком.

322. *Неизвестный художник.*
Книжная иллюстрация.
1652. Фрагмент. Гравюра

Служанки в середине XVII века одевались так же просто, как и в его начале. Их костюм состоял из белой

рубашки с широкими рукавами, широкого пояса-корсажа, присборенной юбки с фартуком, простой грубой обуви и чепца. Конечно, благосостояние и щедрость хозяев накладывали отпечаток на одежду прислуги. Девушка с букетом цветов в руке выглядит просто нарядной рядом со своей товаркой — ткань ее рубашки и юбки явно более дорогая, на голове вместо дешевого полотняного чепца надета меховая шапка, и, уж наверняка, ее ноги обуты в целые туфли, в отличие от рваных башмаков соседки. При этом художник дает нам понять, что характер и привычки самих девушек имеют решающее значение в их жизненных успехах, поэтому одна из них изображена олицетворением аккуратности, расторопности и бережливости, а другая — неряшливости, несобранности и лени.



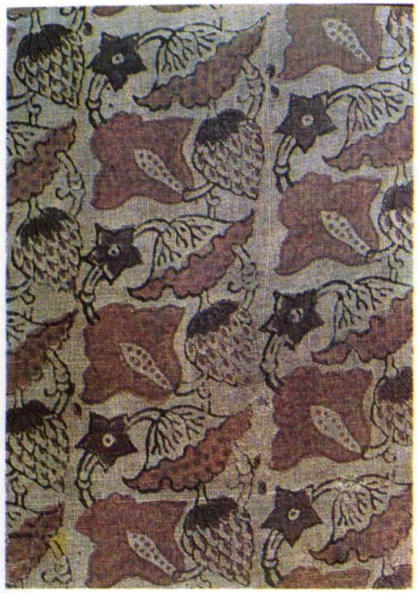
323

322



323. *М.Кагер.*
Август. Лист из серии «Месяцы».
1617. Гравюра

Повседневный летний костюм немецкой крестьянки XVII века состоял из белой рубашки грубого домашнего холста, юбки до щиколотки, фартука и безрукавного лифа-корсажа на шнуровке. Голову от палящих лучей солнца прикрывала соломенная шляпа с широкими полями. Крестьяне одевались в облегающие куртки с короткими басками («тапперт» XVI века), широкие штаны до колен («ладерзены»), их головы также защищали небольшие шляпы.



324

324. *Ткань.*
Конец XVII века. Хлопок, набивка в два тона. Фрагмент. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

КОСТЮМ ДАНИИ И ШВЕЦИИ XVI — XVII ВЕКОВ



Питер а Мериса. Портрет короля Кристиана III Датского



Неизвестный художник.
Карл IX, король Швеции.
Начало XVII века. Стокгольм, дворец Грипшольм

Северным соседом Германии была Дания, в XVI веке самое сильное государство из числа Скандинавских стран*. Выгодное географическое положение, благоприятные условия для скотоводства и рыбной ловли и ряд других факторов способствовали укреплению ее экономики, и постепенно Дания подчинила многие сопредельные земли. После заключения в 1397 году при Маргарите Датской Кальмарской унии, ее короли объединили под своей властью Данию, Швецию, Норвегию, Исландию. С 1523 года при короле Густаве I Вазе Швеции удалось добиться самостоятельности.

В XVI столетии и в Дании, и в Швеции было введено лютеранство. Во второй половине XVII века в обеих странах утвердился абсолютизм. История столкнула этих давних соперников еще раз, когда они воевали за господство на Балтийском море. Несмотря на победу, Швеции не удалось надолго ее удержать — в результате многочисленных войн, в которых она принимала участие на протяжении сотни лет, в том числе с Польшей и Россией, она утратила и значительные территории, и положение ведущей морской державы.

Дании принадлежали многие довольно крупные портовые города на Балтике, где значительная часть населения состояла из немецких купцов и их служащих, которые распространяли немецкую культуру, в том числе и моду, в Скандинавских странах. Этому способствовало и то, что в начале XVI века многие датские дворяне были приглашены на блестя-

* Поскольку в первом томе не рассматривался костюм стран Северной Европы, автор счел целесообразным включить в настоящую главу сведения, касающиеся истории и развития костюма XVI столетия.

щие празднества в честь двух бракосочетаний — брата датского короля, герцога Фредерика, и сестры курфюрста Иоахима Бранденбургского, Анны, а затем самого курфюрста с датской принцессой Елизаветой. Там они увидели немецких дворян, одетых более нарядно и богато, чем они сами, что послужило им примером. В 20-х годах XVI века немецкий костюм стал привычным также в Швеции, особенно в высшем сословии (ил. 350).

В XVII столетии датский король Кристиан V породнился с Габсбургами, женившись на сестре императора Карла V и сблизившись, тем самым, с верхушкой немецкого бюргерства, «фуггерами». Фуггеры снабжали датского короля не только деньгами, но и немецкими мастерами, искусными в изготовлении художественных предметов быта.

Однако немецкое влияние не могло заглушить датскую культуру, сложившиеся у датчан эстетические взгляды и вкусы препятствовали полному подчинению иноземным образцам, в чем нас наглядно убеждают, например, их костюмы.

Мужской костюм. В конце XV и начале XVI века облегающие ноги штаны-чулки, аналогичные французским (о-де-шосс и ба-де-шосс)*, сочетались с верхней одеждой до колен, которая имела несколько вариантов. Например, свободное «сюрко» ** носили без рукавов с широкими проймами и перехватывали в талии узким поясом, его же делали с длинными рукавами, украшенными типично немецкими буфами, и, наконец, сверх него могли надевать стеганую одежду, закрывающую бедра, но с широким боковым



325

325. *И.Верхейден.*
Король Кристиан III.
Вторая половина XVI века. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

* См. т.1.
** Там же.

Датский король Кристиан III, будучи последовательным лютеранином, отличался большой скромностью в выборе одежды. Несмотря на свой высокий сан, он изображен в простом немецкого покроя вамсе и шаубе из темной, без какого-либо рисунка ткани. Количество отделки, которое счел возможным позволить себе король, сведено к минимуму — это узкий белый рюш воротника и рукавов рубашки, окаймляющий стойку вамса и узкие запястья его рукавов (признак влияния испанских мод, пока не очень значительного), легкую орнаментацию барета с небольшим страусовым пером, две крошечные драгоценные розетки по плечам шаубе и несколько золотых цепей на груди, видных из-под отворотов верхней одежды. Разделяя увлечение в XVI веке немецкой знати золотыми цепями, Кристиан III, в сущности, только их приказал сделать поистине королевскими. Цепи лежат тремя массивными, из крупных звеньев рядами и украшены великолепной золотой с эмалью подвеской в виде мистической саламандры.

Следует, однако, отметить, что подобные костюмы на рубеже XVI — XVII столетий носили вельможи всей Европы и, возможно, из Франции были заимствованы воронкообразные (а не в виде рюши, как в Испании) плотные гладкие манжеты, так же, как и жемчужная серьга в правом ухе, носить которую таким образом вошло в моду при французском дворе в эпоху царствования Генриха III. При этом очевидно, что, формы прически, бороды и усов датского короля оказались более консервативны и привержены вкусам времени Кристиана III.

326



326. *П.Исаакс.*
Король Кристиан IV.
1612. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Во второй половине XVI — начале XVII века испанские аристократические мужские костюмы оказывали уже значительное влияние на наряды немецкой и, вслед за ней, датской знати. Парадное облачение Кристиана IV, явно утратившее аскетизм одежды его отца, состоит из верхней одежды, похожей на хубон, и пышных штанов, явно обязанных своим происхождением кальсес грегоскос. Шею короля окружает пышная многослойная кружевная горгера, а торс перепоясан роскошным шарфом с вышивкой и золотой узорной кромкой.

разрезом. Известно, что средневековые рыцари носили под доспехами такого рода «амортизатор», называвшийся у французов «гамбизон». В Древней Руси и Польше стеганки на пакле защищали рядовых воинов от вражеских стрел и пик. Изображения европейских горожан в стеганой одежде нам пока не встречались. В Дании же она, по-видимому, была достаточно широко распространена среди обывателей, нуждавшихся более, чем французы и итальянцы, в теплом верхнем платье. Интересной подробностью костюма был жесткий воротник, поднятый кверху — ранний вариант будущей испанской «голильи», также появившийся под влиянием рыцарских доспехов.

Все варианты датской, да и шведской мужской одежды отличались крайней простотой, отсутствием мелких форм, дробных поверхностей, обилия декора. Их пропорции, в которых высокая войлочная шляпа с отогнутыми полями играет определенную роль, еще близки к стилистическим решениям готики, а не Возрождения, с его стремлением к массивности и горизонтали.

И даже тогда, когда датчане отдавали дань европейскому увлечению всем итальянским, свита короля Кристиана, как свидетельствуют историки, во время его визита к Бартоломео Колонна была одета в фальтроки * с пышными рукавами, на которых поперечное расположение полос с широкими светлыми промежутками создавало зрительное впечатление более высокого роста. Во второй половине и к концу XVI века в мужском костюме появляется некоторое изящество, связанное с использованием испанских модных форм.

* См. т.1.



327

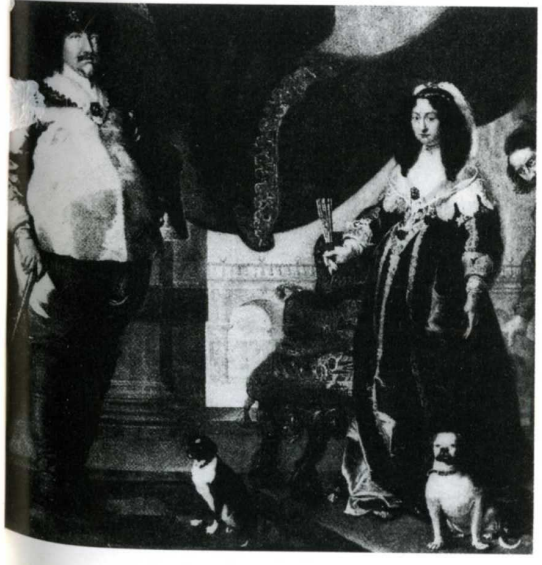
327. *А.Вухтерс.*
Король Кристиан IV.
1638. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

В 1638 году французское влияние на формирование датской моды сделалось очевидным — плечи короля покрывает воротник, популярный в 30-е годы при дворе Людовика XIII, а удлинившиеся (и весьма своеобразно подстриженные) волосы декорированы длинной косичкой с бантиком, в которой угадывается сходство с локоном «а ля Кадэне» (конечно, в личной «транскрипции» либо короля, либо его парикмахера). Изменилась и форма бороды и усов. Они явно напоминают французскую «а ля муш».

328. *К.ван Мандер.*
Король Кристиан IV.
1640-е годы. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Прошло всего несколько лет, а внешность короля изменилась до неузнаваемости. Придворные портные Кристиана IV постарались сделать как можно более модным, похожим на французский, его костюм. Но ни массивная фигура коронованного заказчика, ни их мастерство не располагали к достижению того образного эффекта, которым славились пластичные, живые, имеющие большой природный вкус французы.

329





328

329. *К.ван Мандер.*
Принц Кристиан с женой Магдаленой Сибиллой Саксонской.
1641 — 1642. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Тяжелобольной и вскоре умерший наследник датского престола, видимо, не слишком, в силу сложившихся обстоятельств, следил за модой. Его костюм отличается крайней простотой, в отличие от великолепного туалета Магдалены Сибиллы, в котором сделана попытка объединить новейшую французскую (форма декольте, воротника, манжет, прически) и уходящую испанскую (шнип, позументы) моды.



330

330. *Неизвестный художник.*
Король Фредерик III.
До 1640. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Фредерик III из Ольденбургской династии, сменивший на датском троне Кристиана IV, вошел в историю этой страны тем, что в 1660 году объявил ее наследственной монархией, а спустя пять лет законодательно утвердил абсолютизм. Однако его сан не повлиял на костюм, который практически ничем не отличается от одежды состоятельного дворянина, следующего французской моде (воротник «раба», рукава с продольным разрезом, в котором видна рубашка, застежка брасьера на ряд пуговиц, из которых свое прямое назначение выполняют только верхние, длинные естественные волосы). Единственное, что говорит о высоком общественном положении портретируемого — орден «Золотого руна» на груди.

331. *Костюм принца Кристиана.*
1634. Дания, королевский замок Розенбург

Как это часто бывало в государствах, где заимствовали одежду, созданную другими народами, она соединяла крой и детали разного происхождения и времени. Так, данный костюм принца Кристиана совмещает испанский хубон XVI века (откидные рукава, эполеты) и французский модный пурпуэн (лиф с небольшим шнипом, разрезная баска).

332. *Костюм принца Кристиана.*
1645. Дания, королевский замок Розенбург

Спустя одиннадцать лет костюм принца (и, конечно, придворных) уже утратил черты двойственности и стилевой незавершенности — пурпуэн, короткие широкие панталоны с петлями из лент и плащ до колен, великолепная узорчатая ткань — все соответствует, но в более скромном варианте, французской моде.

333. *Костюм короля Кристиана V.*
1671. Дания, королевский замок Розенбург

Костюм Кристиана V — рецидив датской моды первой половины XVII столетия, когда она сочетала старые и новые формы. Популярный французский пурпуэн, имеющий узкий шнип и тассетт (но слишком облегающий лиф, каких в Париже уже не носили) дополнен широкими объемными штанами, которые в 70-х годах носили уже только в провинциальных европейских странах (к ним, в области моды, можно отнести и Данию).

334. *Костюм короля Фредерика IV.*
1695. Дания, королевский замок Розенбург

В конце XVII века костюм датского короля и его вельмож уже целиком выглядел как французский: с узкими кюлоттами, вестой из светлой парчи до колен, жюстокором из темного бархата с эффектными позументами и широкими обшлагами рукавов.



331



332

333



334



И все же, простота являлась, по-видимому, самой характерной чертой датского и шведского костюмов. Даже королевские одеяния обладали этим качеством, хотя немецкое влияние в них было заметно (ил. 325).

Крестьянский костюм из грубых домотканых материй мало чем отличался по покрою от немецкого, французского, голландского, но жители северных районов Скандинавии, естественно, носили больше меховых одежд (ил. 339).

В XVII веке, когда в Европе распространились французские моды, Дания не избежала всеобщего увлечения ими (ил. 326, 327, 329, 330). Однако утвердились они там только во второй половине столетия. Кроме того, в этой лютеранской стране нашли признание и одежды, подобные тем, что носили кальвинисты в Англии и Голландии (ил.336, 338). Буржуазия, как всегда, дольше придерживалась старых костюмов, сшитых под испанским и немецким влиянием, позволяя себе лишь небольшие нововведения. Справедливости ради надо отметить, что и дворяне сохранили многое от одежды свох отцов и дедов, так что властям долгое время не приходилось прибегать ни к каким запретительным мерам относительно новых мод. Скорее, они проявляли беспокойство по поводу исчезновения сословных различий в костюмах и излишней их роскоши. Однако уже в 1655 году Фредерик III издает постановление в связи с жалобами на усиливающееся «офранцуживание». Впрочем, это ни к чему не привело, и сам король вскоре одевался как для приема в Версале, не говоря уже о его придворных (ил. 330).

К концу 60-х годов старый костюм перестали носить почти все зажиточные люди среднего сословия, жившие

335. *Неизвестный художник.*
Портрет Фалька Куи.
1647. Дания, Фредериксбург,
Национально-исторический музей

Костюм гофмейстера двора Фалька Куи свидетельствует о желании самостоятельно создавать моду и творчески переосмыслить французский оригинал. Результат получился, к сожалению, не очень убедительным — светлая ткань пурпуэна слишком контрастна шосс, что создает зрительные диспропорции в фигуре, делая ее приземистой, петли из шерстяного шнура (а не из шелковых лент), декорирующие застежку на груди и линию баски, не сочетаются по фактуре с тканью и кружевом воротника «раба» (несколько нечеткого по форме), полосатым атласом рукавов (кстати, тоже не сочетающимся с тканью лифа) и сплошной вертикальной линией бранденбургов, идущих по боковому шву шосс.

336. *Неизвестный художник.*
Портрет Анны Куи.
1641. Дания, Фредериксбург,
Национально-исторический музей

Хранительница королевской библиотеки, жена гофмейстера двора, принадлежавшая к высшей датской аристократии, Анна Куи одета сообразно своему положению, вере и пониманию границ, до которых, без ущерба для морали, можно следовать легкомысленной и слишком нарядной, на взгляд протестантов, французской моде. Поэтому ее придворный туалет из дорогой парчи, отделанный узорным позументом и полосками кружев у декольте и рукавов, сделан все-таки не по французскому, а английскому, в немецкой интерпретации, образцу, причем, с повторением всех тех ошибок, которые допускались и в Германии — со сборчатой юбкой на валике, слишком широкой для



335



336

узкого лифа с завышенной талией (напоминающего кроем баски мужскую одежду), и большим декольте, окаймленным не стоячим, а лежащим на плечах воротником, и закрытым вставкой из белой ткани с небольшим рюшем у шеи. Такие соотношения не придали фигуре последовательницы Лютера стройности, наоборот, сделали ее тяжелой, неграциозной. Возможно, сама Анна Куи об этом ничуть не жалела, так как не нарушались основные требования религиозных реформаторов, предъявляемые к женщинам — целомудрия, отсутствия в облике какого-либо соблазна и мирской суеты. Этим, видимо, объясняется и скромность ее драгоценностей — только двойная нитка жемчуга по линии декольте и ажурная подвеска. О серьезном исповедании заповедей протестантов и набожности должна была напоминать и коническая, как у английских пуритан, шляпа с черной вуалью.

в больших городах (ил. 338). И только лишь бедняки продолжали одевать его еще в конце XVII века.

В Швеции мода на французскую одежду утвердилась раньше, чем в Дании. И хотя в 10-е годы — время царствования Густава II Адольфа — еще многие предпочитали носить старые костюмы, иностранное влияние здесь начинает сказываться с середины второго десятилетия. Как и в Германии, оно встретило упорное сопротивление, следствием чего было появление различных местных вариантов одежды, образовавшихся от смешения старого с новым. Сам король противился утверждению французских мод в Швеции, одеваясь скромно и изящно — в простую куртку типа пурпуэна (или кожаный камзол) с откидными рукавами и обычным отложным воротником, широкие шосс, собранные у колен, широкополую шляпу с перьями. Волосы он стриг коротко, носил тонкие усы и острую бороду (ил. 353, 355, 356).

После его смерти в 1632 году придворные, особенно пожилые люди, еще некоторое время держались этой традиции, однако после воцарения королевы Кристины, с ее расточительностью и любовью ко всему французскому, нравы постепенно переменились (ил. 362). Когда же на престол в 1654 году вступил Карл X Густав, все — богатые аристократы, дворяне, бюргеры, да и вообще все состоятельные люди в больших городах — одевались уже по-французски. Однако, как и в первой половине XVII века, северные провинции несколько отставали от моды, туда меньше проникали чуждые влияния, а жители были более консервативны. Во всяком случае, они воздерживались от простого копирования французских нарядов, сохраняя свои оригинальные формы и

337. *Х.Дитмар.*
Барон Олуф Розенкрантц.
До 1685. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

В 70 — 80-х годах XVII века датские дворяне уже во всем напоминали французов, а понимание особенностей моды барокко стало намного тоньше. Барон Розенкрантц одет в жюстокор с галстуком «а ля кравat» из батиста с кружевными концами, обмотанном несколько раз вокруг шеи и выпущенном поверх пуговиц весты. На его голове красуется великолепный пышный парик, именно той формы и длины, что были популярны в те годы при дворе Людовика XIV.

337





338

338. *К.ван Мандер.*
Семья Кнуда Олуфсена Гамбурга.
1668. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

На портрете запечатлен семейный праздник, вероятно, день рождения младшего ребенка. Однако, несмотря на торжество, все взрослые его участники одеты с несколько чопорной строгостью «истинных» лютеран. Их костюмы повторяют голландские — мужчины облачены в черное с белым, у хозяйки дома платье напоминает наряды героинь Терборха, но только напоминает, так как ни форме рукавов, ни воротника, ни пропорциям черного с белым, ни тем более, довольно неуклюжей форме чепца, конечно же, недостает изящества и гармоничности их туалетов. Картина ван Мандера дает нам убедительное доказательство того, что в бюргерской среде более тщательно следовали официальным нормам и не искушались соблазнами католической «греховной» моды.

сочетая их с новыми, что придавало таким костюмам известную прелесть.

Женский костюм. Он отличался простотой и своеобразной суровостью, присущей, по-видимому, эстетическим вкусам этих народов, значительная часть жизни которых проходила в тяжелых условиях северного края.

В конце XV века, когда в костюме Франции и Англии уже проявлялись черты ренессанса, в Дании, например, все еще носили одежды, типичные для позднего средневековья — двойные юбки, длинные шлейфы, создававшие ту изменчивую игру светотени, которая характерна для готики. В первой половине XVI века уже появились иные пропорции, но и тогда сохранялись средневековые головные уборы с характерным расположением кос, перевитых парчовой лентой по обе стороны лица.

В последующее время самобытность датского женского костюма становится примечательной. Здесь, прежде всего, следует остановиться на костюмах королевы Кристианы Датской. Среди многочисленных жен и невест английского короля Генриха VIII встречается и ее имя. Но эта скромная на вид женщина оказалась самой умной и смелой — она отказалась выйти замуж за английского короля, несмотря на уговоры приближенных, избежав тем самым печальной участи его жен. По обычаям того времени король отправил художника (это был Ганс Гольбейн Младший) написать портрет предполагаемой невесты. Кристиана Датская пожелала быть изображенной без всяких украшений, именно такой, какой она была в повседневной жизни — в строгом темном платье с высоким воротником-стойкой, свободной широкой верхней одежде из темно-зеленого атласа, подбитой нежным мехом норки (?), и плотно облегающем голову темном бархатном чепчике. Самой интересной частью костюма Кристианы была ее верхняя одежда, похожая на испанскую «ропу» или французскую «марлотт». Портрет написан в 1538 году. Интересно, что первые изображения ропы у испанцев относятся к 60-м годам XVI века, француженки начали носить марлотт в 10-х годах, англичанки — в середине столетия.

Не миновали датчанок и испано-немецкие моды. Однако и с ними они поступили по-своему. Трактовка формы, головной убор, украшения — все имело национальный оттенок (ил. 340).

К сожалению, мы не располагаем материалами, по которым можно было бы подробно судить о датском костюме XVII века. Однако известно, что строгость и геометрическая четкость, присущие одеждам дворянок в последней четверти XVI столетия, возникли не без отдаленного влияния идей Реформации, когда требования нравственного перерождения находили отклик даже у имущих классов. Они имели своих последовательниц и в XVII веке, одевавшихся подобно английским квакершам или голландским кальвинисткам (ил. 336, 345). Постепенно найденные качества образного решения стали достоянием средних слоев горожан, а затем, значительно позже, вошли в народный костюм.

Когда в жизни Прибалтийских стран наглядно сказались результаты открытия новых торговых путей, а Швеция смогла выступить как главный и достаточно мощный соперник Дании, влияние культуры центральной Европы, особенно Франции, становилось все более ощутимо. Под этим знаком развивался городской



339

339. *Я. Улфельдс.*
Книжная иллюстрация.
1588. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Датские крестьяне во время полевых работ одевались так, как тысячи представителей этого сословия по всей Европе — в куртки с басками, удобной формы длинные штаны, иногда прихваченные внизу тесемками, башмаки на плоской подошве и войлочные шляпы.

340



340. *Неизвестный художник.*
Портрет Софии, дочери Эрика Руда.
1585. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Во второй половине XVI века женский датский дворянский костюм испытывал, как и немецкий, испанское влияние. Темное каркасное платье с узким лифом, эполетами и рукавами из ткани другого цвета завершено высокой жесткой горгерой. Но дополнением к нему служат массивные золотые цепи в три ряда с двумя тяжелыми подвесками, инкрустированными драгоценными камнями. Этот вид украшений более близок немецкой моде и, видимо, больше соответствовал национальным традициям с их тенденцией к простоте и даже некоторой суровости. Наиболее оригинальной частью костюма Софии является ее головной убор в виде жемчужной короны сложного плетения, напоминающий русский кокошник.

костюм Скандинавских стран в XVII, а затем и в XVIII веке.

И датчанки, и шведки в XVII столетии оказались более, чем мужчины, восприимчивы к обаянию французской моды. Они быстрее отказывались от старых форм одежды и упорно игнорировали все запреты. В Дании ко второй половине 60-х годов почти все состоятельные женщины уже носили платья, сшитые по парижским образцам. В среде неимущих старые одежды, конечно, носили еще долго. В Швеции сразу после смерти Густава II Адольфа, сдерживавшего распространение всего французского и не одобрявшего чрезмерной роскоши, они, имея перед глазами пример королевы Кристины, постарались уже с 30-х годов выглядеть как француженки, причем это увлечение коснулось всех сословий. К концу XVII века испано-немецкие варианты одежды в больших городах встречались уже достаточно редко, в основном у тех, кому приходилось донашивать старые костюмы.

341. *Р. Петерс.*
Королева Анна Катарина.
Конец XVI — начало XVII века. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

341



Первые примеры подражания французским костюмам в Дании мы можем найти уже в конце XVI — начале XVII века, хотя, справедливости ради, надо отметить, что встречались они, в основном, в королевской семье и очень узком кругу придворных. Так, например, на датской королеве Анне Катарине надето платье, сделанное по тем образцам, которые вошли в моду во Франции во времена Генриха IV, в 80-х годах XVI века: с узким лифом и длинным шнипом, эполетами, заставляющими вспомнить о мужском пурпуэне, декольте со стоячим воротником «Медичи» и юбкой на широком, низко расположенном вертюгале. Подобные костюмы в конце XVI века можно было встретить в Англии и Фландрии. Лишенные уже в оригинале правильных соотношений, громоздкие, с искусственно созданными формами, они и в Дании имели те же свойства, усугубляемые привлечением дополнительных, возникших на местной почве деталей, и изменением уже сложившихся. Так, поверх круглой широкой плоеной баски, покрывающей тамбурин вертюгаля, уложена еще одна, более узкая, окаймляющая угол шнипа; декольте и мыс баски декорированы круглыми розетками, контрастными основной ткани, а рукава — бантиками. В сочетании с позументами юбки, расположенными в виде угла, они вносят дополнительную измельченность форм в костюм, лишь подчеркивая его недостатки.



342

342. *Неизвестный художник.*
Королева Дании и Норвегии.
1660. Осло, Художественно-промышленный музей

Использование ткани в широкую полоску, обилие драгоценностей, не сочетающихся между собой по форме (тонкая нитка изящных бус с крестиком на шее, золотая цепь из крупных ажурных мотивов с подвеской на груди, серьги с бантиками и подвижными жемчужными звеньями, огромный золотой аграф на рукаве и, наконец, множество мелких ювелирных украшений в прическе) — выражают национальное представление того времени о красоте и богатстве костюма. Однако воистину самым великолепным его украшением является огромный стоячий воротник редкой формы, создаваемой изумительными по тонкости плетения зубчатыми кружевами, которые, обрамляя не только край воротника, но и линию соединения его с лифом платья, а также края расходящихся на груди полочек, окружали все лицо трепетным ореолом.



343

343. *Я.ван Доорт.*
Королева София, мать Кристиана IV.
1626. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Вдовствующая королева Дании, по примеру всех венценосных вдов Европы, после смерти супруга много лет носила траур. Черное нижнее платье с баской и небольшой плоеной белой горгерой, распашное верхнее, похожее на испанскую «ропу», белый прозрачный чепец с маленькой черной шапочкой, напоминающей по форме «аттифэ», вошедшее в моду еще при Екатерине Медичи, составляют костюм королевы Софии. Ювелирные украшения несколько скрашивают его почти монашескую строгость: широкое, оригинального плетения драгоценное колье с жемчужной подвеской, тонкая золотая цепь, большая брошь, узкие браслеты на запястьях, нити жемчуга по краю чепца, подчеркивающие его форму.



344

344. *Неизвестный художник.*
Принцесса Магдалена Сибилла.
1635. Дания, королевский замок Розенбург

Рано овдовевшая жена принца Кристиана изображена в то счастливое для нее время, когда до трагедии было еще далеко. Немецкая принцесса из Саксонии полна надежд на будущее, и ее туалет сделан с той пышностью, которая подобала будущей королеве Дании. Но, к несчастью, репрезентативность и роскошь остались единственными его качествами, которыми Магдалена Сибилла могла бы гордиться. В остальном костюм представляет из себя причудливую смесь немецких, испанских и французских одежд, не связанных между собой ни по форме, ни по цвету. И все-таки, судя по прическе, предпочтение отдавалось французам — волосы принцессы впереди коротко пострижены, образуя коротенькую «гарсетт» и пышно взбитые туффы.



345

345. *К.ван Мандер.*
Портрет Ютты Хуик.
1647. Дания, Фредериксбург, Национально-исторический музей

Судя по скромному, черному с белым, костюму, белому чепцу и черным кружевам на голове, Ютта Хуик — вдова, причем истово исповедующая лютеранство. Перчатки в руке (знак ее дворянского происхождения) и небольшой меховой палантин на плечах являются единственными знаками ее привилегированного положения.

346



346. *Ткань.*
1635. Фрагмент костюма принца Кристиана. Шелк, вышивка. Дания, королевский замок Розенбург



347

347. *Галстуки короля Фредерика III.*
1665. Фрагменты. Батист, кружева.
Дания, королевский замок Розенбург

348. *Ткани.*
1665 — 1669. Фрагменты костюмов короля Фредерика III. Шелк. Дания, королевский замок Розенбург

349. *Ткань.*
1690. Фрагмент костюма короля Кристиана V. Шелк, вышивка. Дания, королевский замок Розенбург

348



349

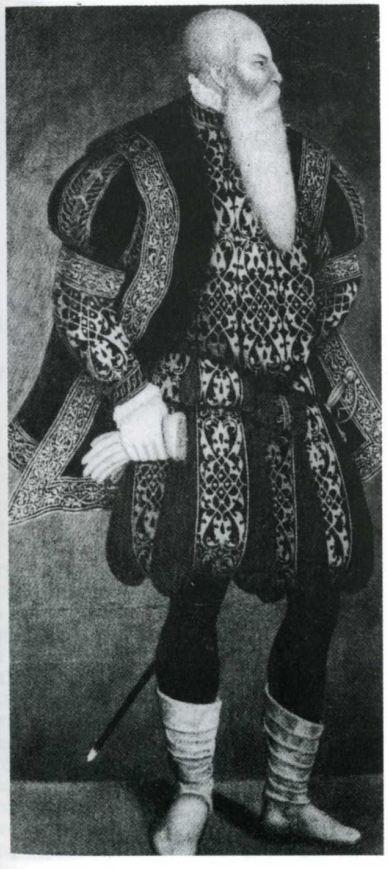


350. *Неизвестный художник.*
Король Швеции Густав I.
До 1560. Стокгольм, дворец Грипшольм

Образ этого основателя династии Ваза, с белой, как снег, длинной бородой, короля далекой холодной страны, ассоциируется со сказочными персонажами. Однако его костюм передан с документальной точностью, свойственной портретам коронованных особ, в которых одежде отводится не последняя роль. Он, как это часто бывало в Скандинавии, соединил испанские и немецкие формы, но соединил, что случалось гораздо реже, органично. Испанский хубон с небольшой полоской плоеного рюша по вороту и рукавам и великолепным бархатным «ропоном»* с короткими рукавами «фонариком» сочетается с широкими немецкими «плюдерхозе»**, взятыми из одежды ландскнехтов (наемное войско) и вошедших в моду как в Германии, так и в ряде других европейских стран. Причем, сочетается не только по силуэту и объемам (напуски между декоративными петлями плюдерхозе повторяются в форме рукавов ропона, покрой узких рукавов хубона зрительно сопоставлен с горизонталями узорных полос плюдерхозе и так далее), но объединяется как цветом, так и орнаментацией.

Достойным завершением костюма служат темные, в цвет ропона, облегающие чулки, и светлые, в цвет орнамента, перчатки и сапоги, в форме которых, по предположению французского историка моды Франсуа Буше, угадывается рука русских мастеров.

350



* См. т.1.
** Там же.



351

351. *Неизвестный художник.*
Карл IX, король Швеции.
Начало XVII века. Стокгольм, дворец Грипшольм

Преемник Густава I на шведском престоле имел другие пристрастия в области моды. Он ориентировался на французские и английские придворные костюмы конца XVI — начала XVII столетия, причем интерпретировал их достаточно своеобразно. Популярный французский пурпуэн он практически не изменил, оставив и легкий шнип, и тассетт, и эполеты, зато штаны, состоящие из двух частей, верхней пышной и нижней узкой, превратил почти в карикатуру из-за крайне непривычного расположения полос на ткани (в поперечном направлении) и однообразия ее фактуры, тогда как и в Англии, и во Франции верхняя и нижняя части штанов делались из разных тканей, причем нижняя, как правило, была нейтрального цвета или совпадала с оттенком чулок, так что зрительно воспринималась, в первую очередь, верхняя часть. Интересно, что горизонтальный рисунок полос повторяется и в покрое пурпуэна, что, конечно, искажает пропорции. Тем не менее, нельзя не отметить красивого колористического решения костюма в целом, построенного на сочетании черного с золотом.

352. *Неизвестный художник.*
Портрет молодого человека.
1610. Швеция, частная коллекция

Мода Испании оказала огромное влияние на формирование европейской одежды XVI века. Оно было настолько сильным, что сказывалось и в начале XVII столетия. Форма испанского хубона, нашедшая свое отражение в английском дублете и французском пурпуэне, послужила отправной точкой и для костюма молодого шведа с картины неизвестного художника, а сдержанная, графичная декорированная отделка, подчеркивающая членения формы, воспроизводит приемы, характерные для костюма двора Генриха II.

352





353



354

353. *Л.Килиан.*
Густав II Адольф, король Швеции.
1632. Гравюра

Густав II Адольф, правивший Швецией с 1611 года, был выдающимся полководцем, воевавшим с Данией, Россией, Польшей и сделавший за их счет значительные территориальные приобретения. С 1630 года он принял участие в Тридцатилетней войне на стороне членов антигабсбургской коалиции, одержав крупные победы в сражениях с немцами, но роковым образом погиб в битве при Лютцене в 1632 году. Его биография короля-воина, известного приверженностью к простой, скромной одежде, способствовала тому, что художник изобразил его в латах, однако, как пристало первому лицу государства, с большим модным воротником из тонкого полотна, обшитого дорогими кружевами, и такими же манжетами, выпущенными поверх холодной стали.

354. *Л.Килиан.*
Мария Элеонора, королева Швеции.
1633. Гравюра

Лиф парадного платья шведской королевы декорирован сплошными вертикальными разрезами, в которых слегка видна контрастная ткань подкладки, что было свойственно немецким костюмам XVI века. Декольте с небольшим стоячим кружевным воротником и розеткой в центре, поддерживающей легчайшую вставку, полуприкрывающую грудь — дань французской моде. Вместе с тем, не взирая на очевидную компромиссность наряда, он очень элегантен и не лишен изящества.



355



356

357



358



355. *Костюм короля Густава II Адольфа.*
1620. Стокгольм, Кабинет королевской армии

Костюм представляет собой соединение испанской (откидные рукава пурпуэна, широкие штаны в форме кальсес грегоскос) и французской одежды (узкий шнип лифа, разрезная баска с тассетт).

356. *Костюм короля Густава II Адольфа.*
1627. Стокгольм, Кабинет королевской армии

Этот комплект одежды более близок к французским образцам, чем предыдущий, хотя и отличается непритязательностью, столь ценимой Густавом II Адольфом.
Он состоит из шнурованного на груди пурпуэна (или жилета) с отложным кружевным воротником рубашки, не очень широких шосс до колен, накидки типа мушкетерского «казак» и широкополой шляпы.

357. *Костюм короля Карла Густава X.*
1650. Стокгольм, Кабинет королевской армии

Короткий брасьер, широкие панталоны, декоративные петли из лент, перевязь — все говорит о том, что в Швеции воцарились моды двора Людовика XIV.

358. *Костюм Карла X.*
1670 - 1680. Стокгольм, Кабинет королевской армии

Изменения, происходившие во французской одежде, смена одних форм другими не оставались незамеченными в Швеции. В 70 — 80-х годах XVII века на смену брасьерам и панталонам пришли жюстокоры с кюлоттами, пользовавшиеся большой популярностью у дворян. Далеко не всегда и не во всем они были точной копией французских, в чем нас убеждает жюстокор Карла X, декорированный не контрастными позументами, а плетеной тесьмой в тон основной ткани.



359

359. *Неизвестный художник.*
Маргарита Ваза.
1528. Стокгольм, Nordiska museum

С 20-х годов XVI века в Швеции получает распространение немецкий костюм. Характерные национальные особенности этого костюма надолго остаются в памяти, благодаря великолепию узорных тканей и своеобразию кроя, он нашел много поклонниц в Скандинавии. Не стала исключением и Маргарита Ваза из шведского королевского рода, основанного Густавом I. Ее платье со вставкой из тонкой белой ткани и имитацией шнуровки на лифе, широкими «клевскими» рукавами (Клеве — небольшое государство на Рейне) в виде «фонариков» вверху и воронкообразных внизу, узкими полочками лифа, тяжелыми золотыми с инкрустацией драгоценными камнями ожерельями вокруг стойки на шее, массивными цепями, огромным баретом с перьями по контуру — все это заставляет вспомнить костюмы героинь Кранаха и Гольбейна.



360

360. *Неизвестный художник.*
Портрет принцессы Елизаветы, дочери шведского короля Густава I.
1590. Стокгольм, дворец Гripшольм

Платье Елизаветы Ваза, сшитое в конце XVI столетия, несет на себе печать совсем иных увлечений. В его основе лежит испанское вестидо с декоративными рукавами-крыльями на подкладке из алого шелка и нижними узкими рукавами золотистого цвета, контрастирующими с резкими цветовыми сочетаниями тяжелой ткани лифа и юбки. Воспроизводя в главных чертах покрой испанских платьев-футляров (а также форму ювелирных украшений), портной принцессы «забыл» о графичном четком силуэте, придававшем им выразительность и достигавшемся при помощи воронкообразного каркаса юбки, на который, без единой складки, она натягивалась, имея идеальную коническую форму, уравновешиваемую перевернутым треугольником лифа. Еще одним упущением является несоответствующая платью форма головного убора Елизаветы — драгоценная шапочка-чепец, «френч-хууд» или «аттифэ», вошедшая в моду при Екатерине Медичи и пользовавшаяся любовью не только французских, но и английских дам.

361. *Неизвестный художник.*
Портрет Софии де ля Гарди.
1643. Стокгольм, Nordiska museum

Все в этом изящном, построенном на полутонах и тонких цветовых переходах черного, белого и серебристого, платье (и прическе) напоминает о Франции и, вместе с тем, имеет неповторимо индивидуальный оттенок: форма декольте и воротника из полупрозрачной воздушной ткани с кружевами, черные розетки на плечах и центре груди, отделка верхней и нижней юбок двумя рядами серебряных позументов. Судя по этому

портрету, шведские молодые женщины уже не носили шапочек и чепцов — их волосы, завитые по бокам в мягкие локоны, спускались на плечи, остальная масса волос укладывалась в узел на затылке, часто, как у Софии де ля Гарди, украшалась драгоценным обручем (или ниткой жемчуга, розеткой, цветами).

362. *Д.Бек.*
Кристина, королева Шведская.
Вторая половина XVII века. Гравюра

Кристина Августа из династии Ваза взошла на шведский престол в 1632 году и сразу же стала объектом для подражания, благодаря любви ко всему французскому, великолепным нарядам, расточительности и даже некоторой экстравагантности (достаточно вспомнить

361





362

ее костюм с гравюры неизвестного художника*, изобразившего встречу Кристины с юным Людовиком XIV в 1656 году после отречения от шведского престола из-за внутреннего конфликта, так называемого «спора сословий», и перехода в католичество). Именно ей французские моды обязаны своим распространением в Швеции, сдерживавшимся в 1630-х годах усилиями Густава II Адольфа. На портрете Бека Кристина причесана и одета с естественной непринужденностью француженки, а в ее облике нельзя заметить ни одной детали, противоречащей эстетическому идеалу и типу костюма, принятых при дворе Короля-Солнца.

* В настоящем издании эта гравюра опубликована под № 21.



363

363. *Р. Синьяк.*
Футляр для часов королевы Кристины.
1646. Золото, эмаль. Стокгольм, коллекция Королевского дворца

КОСТЮМ ЧЕХИИ XVI — XVII ВЕКОВ



Яков Зайсенегер, Вратислав из Перштейна, 1558 г.



Й. Вербек.
Норберт Леопольд, граф Либенштейн Коловратский.
Вторая половина XVII века.
Чехия, замок Рыхнов под Кнежной

Еще в XII веке территория Чехии (официально это государство вплоть до 1918 года называлось Богемией) входила в состав «Священной Римской империи», и влияние немцев, сначала незначительное, по ряду исторических причин сильно возросло к XIV столетию. Объединение национальных сил и борьба с ним вылились в ряд восстаний, превратившихся в XV веке в гуситские войны, которые закончились поражением чехов. Теснимая с одной стороны немцами и австрийскими Габсбургами, с другой стороны, турками, Чехия, после поражения в битве при Мохаче в 1526 году, окончательно становится добычей австрийских Габсбургов и входит в состав их государства. Но несмотря на жестокие внутренние конфликты, влиявшие, конечно, на экономическое состояние страны, Чехия в конце XV и в XVI веке была экономически значительно развита. Особенную славу ей доставляли разнообразные ремесла, некоторые отрасли которых существовали далеко не во всех странах. Чехия вела крупную торговлю не только сукнами, кружевами, вязаными чулками, но и часами, «богемскими» хрустальными и стеклянными изделиями, различными украшениями, а также бумагой и книгами.

Состояние ремесла должно было влиять на развитие костюма, но взаимосвязь между техникой, экономикой и внешним обликом человека совсем не так проста и прямолинейна, как об этом принято думать. Неустанная борьба между чешским населением и иноземцами, которым подражала и с которыми близко соприкасалась феодальная знать, вырабатывала и определенные требования к костюму большинства чехов. Эти требования, как и само движение гуситов, имели религиозную окраску. Богатство, ро-

скошь в быту, и особенно, в костюме светских и церковных князей вызывали осуждение со стороны идеолога чешской Реформации Яна Гуса, а затем и его последователей — Яна Жижки и Прокопа Великого. Проповедники так называемой «Вифлеемской часовни», призывавшие возвратиться к принципам раннего христианства, обращались к народу с обличениями жадности католического немецкого духовенства и читали ему Евангелие на родном чешском языке. «Подвиг бедности» в сложных условиях национальной борьбы становился для ремесленников и крестьян выражением нравственной чистоты. На человека, имевшего несколько одежд и не поделившегося с неимущими, смотрели как на чужого, почти предателя, не сумевшего побороть в себе дух алчности и стяжательства, пожиравший богатых. Конечно, сторонники Яна Гуса не сплошь состояли из ремесленников и крестьян (к ним примыкала и значительная часть бюргерства), но его идеи разделяло большинство нации, что сказывалось на формировании внешнего облика чехов XV—XVII веков.

Гуситы и их последователи не изобретали для себя новых костюмов, как деятели Великой французской буржуазной революции или сенсимонисты. Они придерживались старинных обычаев и одежд. Однако и в этих одеждах происходили со временем изменения, на основе которых складывался своеобразный облик чехов.

Мужской костюм. Наряду с итальянским и немецким костюмом (ил. 364), который носила в XV—XVI веках богатая верхушка чешских и немецких феодалов, существовала и подлинно чешская одежда. Она трансформировалась медленно, отличалась просто-

364. *Неизвестный художник.*
Заседание в Пражской ратуше.
1536. Гравюра

С 1526 года после поражения в битве при Мохаче Чехия официально становится частью огромной империи Габсбургов. Однако во многом ей удается сохранить тот уклад жизни, который основывался на «соборном» решении задач государственной важности представителями различных сословий, в том числе и женщинами, что было редкостью в Европе. Они допускались, например, на заседания в Пражской ратуше, где обсуждались самые разнообразные вопросы — от проблем городской жизни до личных тяжб пражан. Собираясь в столь официальное место, они одевались в свою лучшую одежду, стремясь произвести наиболее благоприятное впечатление, и вниманием к одежде подчеркивали уважение к депутатам или судьям. На гравюре неизвестного чешского художника изображен, например, ответственный момент подачи и разбора жалоб. Присутствующие в зале одеты разнообразно, однако можно проследить некоторые главные тенденции в их костюмах: на мужчинах — немецкие тяжелые шаубе, фальтроки и бареты, на женщинах — подобие испанского вестидо с горгерой, эполетами, волосы покрывают чепцы, в качестве верхней одежды использованы длинные плащи или короткие пелерины.

365. *Неизвестный художник.*
Чешский дворянин.
XVI век. Гравюра

К концу XVI столетия немецкое влияние на костюм чешских дворян уступило место испанскому, даже, в наиболее модных костюмах, с элементами французского. Многие носили куртки, похожие на испанские хубоны (в данном



364

365



случае, с тассетт) с декоративными разрезами на полочках, популярными в XVI веке, штаны типа кальсес грегоскос, плащи, скроенные в виде круга (различной длины). Костюм этого дворянина, который был явно не чужд моды, украшает стоячий кружевной воротник, нашедший почитателей во многих европейских странах, а голову — не менее распространенный головной убор «а ля Генрих IV».

той покроя и материала — нижняя рубашка делалась из холста, верхняя куртка — из темных шерстяных тканей. Верхнее платье называлось по-немецки «шаубе». Шаубе кроилась свободной и длинной, но причудливые формы рукавов и воротника дробили объемы, вносили динамику, присущую скорее готическому стилю, чем уравновешенным спокойным соотношениям костюма ренессанса.

Хотя с начала XVI столетия Чехия находилась под властью Габсбургов, испанские влияния сказались здесь поздно (ил. 365) — главным образом в последней четверти века (до этого использовались лишь детали, преимущественно белые гофрированные воротники, распространившиеся по всей Европе). Некоторые костюмы в 70-х годах XVI века сочетали широкие штаны с продольными разрезами, подобные немецким «плюдерхозе», и гофрированный воротник.

Стремление сохранить старинные костюмы, эволюция жизненного уклада, иностранные влияния, проникавшие в страну — все это сказывается на развитии мужского чешского костюма и в XVII веке. Идеи, владевшие нацией на протяжении почти двух столетий, оказались очень жизнеспособными и по-прежнему находили свое выражение в манере одеваться. Чешские аристократы, как и почти везде в Европе, оставив увлечение испанскими и немецкими костюмами, которые они еще носили в первые десятилетия XVII века, оделись в модные французские наряды (ил. 367, 368), бюргерство (особенно средние слои) и бедные ремесленники демонстрировали своим обликом строгость и нравственную чистоту предков-гуситов. Их костюмы шились, преимущественно, из тканей темных оттенков, украшались скромными белыми

366. *Г. фон Аахен.*
Портрет императора Матвея в одеянии чешского короля.
1612—1615. Пражский град, картинная галерея

После смерти в 1612 году императора Рудольфа II его преемником стал брат Матвей, вместе с короной получивший право решать судьбу нескольких государств, в том числе и Чехии. По случаю восшествия на престол, он заказал несколько репрезентативных портретов. Они должны были отражать его новое положение немецкого, венгерского и чешского короля и служить подарками, которые необходимо было сделать герцогине Брауншвейгской,

366



обер-камергеру в Вене, курфюрстине Саксонской, испанскому двору, предводителю чешского дворянства.

На портрете кисти его придворного живописца Ганса фон Аахена император Матвей одет в национальный костюм чешских королей — нижнюю одежду типа польского жупана из великолепной ткани (видимо, восточного происхождения), расшитой цветами и павлиньими перьями. Сверху надета длинная делия на дорогом меху с откидными рукавами и застежкой из ряда бранденбургов, сплошь затканная крупными орнаментальными мотивами. Голову императора венчает низкая шапочка с меховыми отворотами и драгоценным аграфом, а ноги обуты в короткие, облегающие ногу сапоги (для лучшего прилегания застегнутые по внутреннему шву на мелкие пуговицы).

Восточная роскошь одеяния, его покрой и детали заставляют вспомнить венгерских и польских королей, а также их придворных, что объясняется сходством той исторической ситуации, в которой происходило формирование костюма — борьбой с турками, постоянной угрозой их нашествия и поисками, как следствие, специфически национальных форм кроя и отделки, способных воплотить дух независимости и исторической самобытности. С другой стороны, он испытывал влияние вызывающе нарядных костюмов высоких сановников и воинов Османской империи, полных непривычной глазу европейца экзотики, перед обаянием которой было трудно устоять.



367

367. *К.Шкрета.*
Портрет Игнация Витановского.
1669. Чехия, замок Рыхнов под Кнежной

Чешские дворяне, как и дворяне многих европейских государств, в XVII веке поддались очарованию французской моды. Костюм молодого Людовика XIV и его честолюбивых придворных вдохновили их на полную перемену своего образа, в котором не осталось и следа ни от аскетизма последователей Яна Гуса, ни от пышной величественности немецких курфюрстов, ни от благородной элегантности испанских идальго, одежда которых несколько десятилетий служила им объектом подражания. Причем следует отметить, что в большинстве случаев чешским аристократам удавалось избегать тех ошибок, которые в аналогичных обстоятельствах допускались немецкими. Например, костюм Игнация Витановского — эталон безупречного кроя, точного соотношения деталей, цветовой нюансировки, соблюдение которых так важно при попытке воспроизведения костюма нового образца. Его золотистый короткий брасьер с воротником «раба» застегнут на несколько верхних пуговиц, как предписывала мода, в его расходящихся полочках и продольных разрезах рукавов видна тонкая белая ткань пышной рубашки. Темные шосс декорированы разноцветными (однако, имеющими колористическую обусловленность) петлями из лент, длинные волосы завиты и спускаются на плечи.

воротниками и не имели, как правило, никакой отделки (ил. 369, 370).

Женский костюм. Если подчеркнутая простота чешского мужского костюма XVI века была практически единственной его особенностью, то женский значительно более ярко отразил те моральные требования, которые предъявляли к внешнему облику человека последователи Яна Гуса.

В эпоху, когда драгоценные камни наводнили Европу, и когда Чехия, благодаря своей развитой стеклянно-хрустальной промышленности, производила большое количество подделок, в бюргерской среде (где было немало гуситов) не носили каких-либо украшений. Спокойные складки свободной одежды, преимущественно из темных тканей, скрывали женскую фигуру, сложный белый головной убор закрывал голову, шею, подбородок, уши (его прообразом был средневековый «барбетт»)*. В более простом варианте такой головной убор носили женщины небогатых слоев. Никаких декольте, узких лифов, подчеркивающих изящество форм. Такой костюм стремился подавить всякую кокетливость, уничтожить всякий соблазн и преподносил людям «совершенную чистоту» в соответствии с понятиями своего времени. Он неуловимо напоминал древнерусский, также скрывавший фигуру обилием ткани.

Когда от движения таборитов (наиболее радикального крыла гуситов) остались только далекие воспоминания, и высокие идеалы исчезли из памяти людей, женский костюм еще долго сохранял старые формы, а главное — белое покрывало, закрывавшее шею и часть лица (ил. 374). Правда,

* См. т.1.



368

368. *Й. Вербек.*
Норберт Леопольд, граф Либенштейн Коловратский.
Вторая половина XVII века.
Чехия, замок Рыхнов под Кнежной

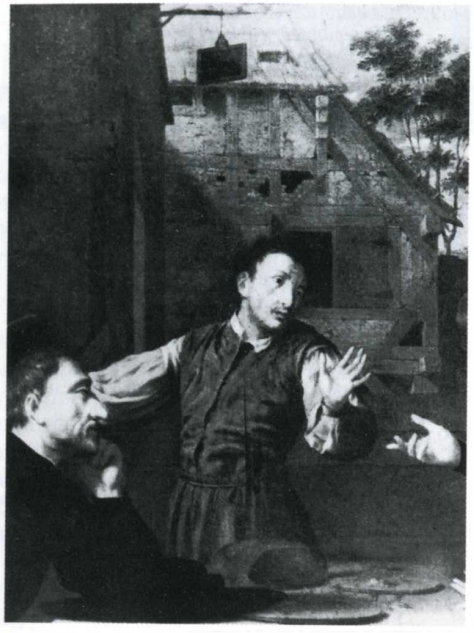
Подражание костюму французских аристократов простиралось далеко — вплоть до домашней одежды, обуви и аксессуаров. Графу Либенштейну Коловратскому были, очевидно, до мелочей знакомы все те модные нововведения, соблюдая которые можно было с полным основанием считаться настоящим светским человеком новой формации. Его домашний костюм, состоящий из шелкового халата на алой подкладке, такого же цвета шосс и белоснежной рубашки с кружевным жабо и манжетами, также репрезентативен и хорошо продуман, как наряд для официального приема. К нему даже надет галстук, состоящий из шелковых петель, поверх которого лежит кружевной конец шарфа, кроме того, не забыт огромный длинный парик, красные нарядные чулки (в тон подкладки) и туфли «сулье а ля кавалери» с красными (!) каблуками.

369. *Г. Семец.*
Д. Мисеропиго и его семья.
Около 1653. Прага, Национальная галерея

Одежда бюргеров и ремесленников была менее подвержена диктату моды и выражала верность заветам того времени, когда чехи жили высокими идеалами национального освобождения и обновления церкви. Конечно, она не могла остаться прежней в прямом смысле этого слова, например, члены семьи Мисеропиго, пражского шлифовальщика стекол, одеты в костюмы XVII века, что указывает не только на необходимость всем слоям общества считаться с жизненными реалиями, но и на определенный достаток. Однако степень подражания, а, главное, источники подражания здесь совершенно иные. Это, скорее, костюм голландских бюргеров или английских протестантов с их темными строгими одеждами, оживленными белыми воротничками и манжетами.

369





370

370. *Я. де Хердт.*
Св. Франтишек.
1680-е годы. Фрагмент. Прага, Национальная галерея

Святой Франтишек, один из самых чтимых в Чехии, изображен не в торжественном церковном облачении, а в костюме небогатого горожанина, скорее всего, мелкого ремесленника, состоящем из белой рубашки с пышными рукавами и маленьким отложным воротничком, а также мягкой формы шосс и безрукавки с глухим воротом. Подобную одежду шили из простых, грубых тканей темных расцветок.

371. *Неизвестный художник.*
Лето. Лист из серии «Времена года».
1620. Гравюра

Костюм чешского крестьянина. Поверх рубашки надета куртка с баской типа жюпеля. Свободные шосс (чуть выше колен) заправлены в сапоги с раструбами. На голове — войлочная шляпа с невысокой тульей и небольшими полями с пучком лент. Это — безусловно, праздничный костюм.

372. *Неизвестный художник.*
Осень. Лист из серии «Времена года».
1620. Гравюра

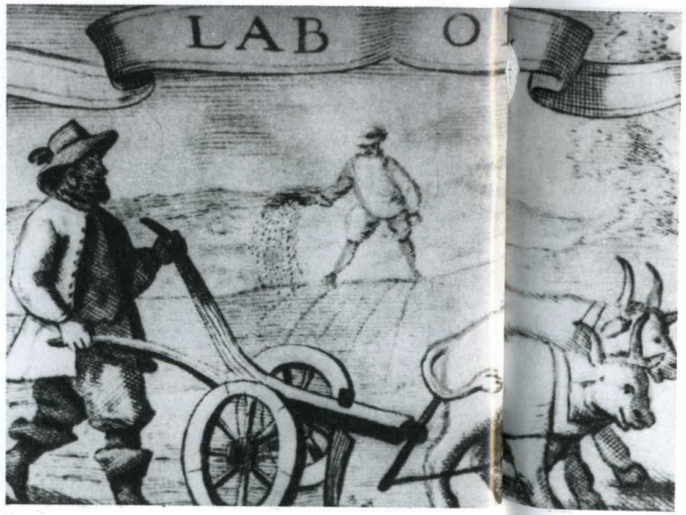
Костюм охотника. Короткая куртка с широкими удобными рукавами типа немецкого «шекке»*. Штаны, похожие на «ладерзены»** из домашнего холста, завязанные в щиколотке узкими тесемками. Плоские удобные башмаки и соломенная шляпа с жесткой и разрезной тульей.

* См. т.1.
** Там же.

373. *Неизвестный художник.*
Полевые работы чешских крестьян. Книжная иллюстрация.
1614. Рисунок

Покрой крестьянской одежды был довольно разнообразен: здесь и куртки с баской, и рубашки с короткими рукавами, и штаны — широкие и узкие, короткие и ниже колен. На голове

371





373

крестьянина, занимающегося прополкой — маленькая, по форме головы шапочка с пером, у двоих других головы не покрыты, однако это позволяет увидеть их полудлинные волосы, кроме того, очевидно, что модные «городские» ухищрения не коснулись формы бороды и усов — пышные усы и окладистые бороды крестьян подстрижены так же, как было принято у отцов и дедов.

372



жизнь не стояла на месте, многое менялось, в том числе и костюм. Немецко-испанские влияния сделали его в XVI веке во многом похожим на польский, а в XVII в чешском женском костюме происходили изменения, аналогичные тем, что претерпел мужской. Женщины из знатных и богатых семей, оставив немецкую и испанскую моду (ил. 376, 377), одевались по-французски, украшали себя драгоценностями, жены же бюргеров и ремесленников выглядели воплощением целомудрия и набожности (ил. 380, 381).

374



374. *Г.Браун.*
Вид Праги.
1572. Гравюра

Для прогулок чешские горожанки всегда одевались нарядно, особенно если средства главы семейства это позволяли. Одна из этих двух состоятельных пражанок, судя по покрывалу вокруг лица и шапочке в виде колпака — замужняя женщина, вторая, с цветами вокруг маленького чепчика — молодая девушка. Возможно, это мать и дочь. Для защиты от холода и ветра на них надеты длинный плащ и пелеринка до талии с небольшими

стоячими воротничками. Юбки, уложенные в складки, по подолу декорированы орнаментальными полосами.

По традиции, возникшей еще во времена движения гуситов, весь облик женщины, еще более, чем мужской, должен был выражать скромность и набожность, целомудрие и строгость взглядов и, как итог, равнодушие к одежде. И хотя в XVI веке этим традициям следовали уже не так строго, все же прежние требования давали о себе знать в общей сдержанности костюмов, отсутствии откровенного кокетства и таких красноречивых деталях, как передники, символизирующие домовитость и трудолюбие. Они, кстати, украшены широкой вышитой каймой, говорящей не только о стремлении сделать костюм более нарядным, но и о желании создавать национальные его формы, что совпадало с аналогичными процессами, происходившими в Венгрии и Польше.



375

375. *Неизвестный художник.*
Елизавета Богемская.
1613. Лондон, Национальная портретная галерея

Сестра Карла I, ставшая чешской королевой, одевалась в начале столетия так, как было принято в елизаветинской Англии — она изображена в парадном платье из светлой парчи с жестким каркасным лифом, овальным декольте и стоячим воротником «Медичи» из очень красивых оригинальной формы кружев, так называемых «ретичелло». Великолепны драгоценности королевы — нити крупного отборного жемчуга на лифе, большая брошь из гранатов, жемчужное ожерелье с подвесками на шее и отдельные огромные жемчужины в пышной прическе с эгретом.



376

376. *К.Шкрета.*
Портрет графини Марии Максимилианы из Штернберка.
1665. Прага, Национальная галерея

Чешские родовитые дворянки, владелицы старинных замков и обширных поместий, переняли у француженок не только покрой туалетов, но и сам образ жизни, заманчиво новый и увлекательный. Красочные празднества в Версале, фейерверки, королевские балеты, театральные постановки мольеровских пьес, трагедий Корнеля и Расина, стали предметом обсуждения и восторгов при дворах европейских королей и в светских салонах. И тот, кто располагал достаточными средствами, чтобы осуществлять все свои прихоти, охотно, хотя, конечно, и с более скромным размахом, устраивал у себя подобные приемы. Сами хозяева, следуя примеру Людовика XIV, участвовали в балетах и карнавалах. Графиня Максимилиана, видимо, также не была чужда подобных увлечений. Она предстает перед нами олицетворением богини Весны — с большим венком из цветов на голове, плетеных сандалиях, волшебным жезлом, пробуждающим своим прикосновением природу. Однако ее платье, несмотря на развевающиеся складки юбки и шарф — не театральный костюм, а модный туалет 1660-х годов, с узким лифом и удлиненным шнипом, декольте, обнажающим плечи и отделанным буфами из ткани контрастного цвета, пышными рукавами «три четверти», перехваченными у локтя, и распашной юбкой.

377



377. *Я. де Хердт.*
Портрет Збинской из Вальдштейна.
1678. Чехия, Требиц, Западноморавский музей

С портрета Яна де Хердта на нас смотрит молодая владелица «маленького Варсаля» с ухоженным парком, зеркальной гладью пруда и фонтаном. Ее костюм - это, скорее всего, наряд для маскарада или спектакля, судя по обилию декоративной отделки на платье и фантастическому головному убору с перьями, напоминающему шлем. Вместе с тем покрой платья и прическа с локонами по обеим сторонам лица и на лбу (на английский манер) отвечает модным тенденциям тех лет и свидетельствует о том, что у чешских дворянок было достаточно информации для того, чтобы не выглядеть провинциалками.



378

378. *Я. Хейнш.*
Св. Староста.
1687. Брно, костел св. Томаша

Одежды мученицы, пострадавшей за Христа, зрителей и единоверцев так реальны, что кажется — распятие святой Старосты совершилось в XVII веке. Однако, если мужчины одеты в костюмы бюргеров и бедных горожан, то женщины у подножия креста и сама святая облачены в дорогие дворянские платья, сшитые по французским образцам, и даже с жемчужными ожерельями на шее. Стремление художника к реализму (в его понимании) было так велико, что он не забыл даже о туфельке, соскользнувшей с ноги святой Старосты и зацепившейся за пьедестал — узконосой, без задника и, очевидно, на каблучке.



379

379. *В. Холлар.*
Дворянка из Богемии.
1649. Гравюра

Верхней зимней одеждой дворянок была теплая накидка на меху с меховыми отворотами, поверх которой выпускался стоячий кружевной воротник. Из-под нее видна нижняя (с отделкой полосками по подолу) и верхняя (с драпировками) юбки. Голову женщины покрывает меховая шапка старинной формы с вытянутым верхом. Этот наряд говорит о многом — об устойчивости традиций в одежде чешских женщин всех сословий, в том числе и дворянского, о постепенном усилении французского влияния на их костюм, длительности периода сочетания старых и новых форм и далеко не всеобщем увлечении всем французским даже в среде чешской знати.



380

380. *В. Холлар.*
Жена пражского купца.
1636. Гравюра

Если верить рисунку Холлара, а этот художник, безусловно, заслуживает доверия, костюмы дворянок и жен богатых купцов в первой половине XVII века во многом совпадали. На жене пражского купца надета такая же накидка на меху, как и на дворянке, а на голове — такая же шапка. Обе они носят муфты и туфельки с плоскими бантиками. Однако костюм жены купца все-таки чуточку старомоден — поверх накидки лежит очень большая плоеная горгера, а юбка свободно падает вниз, не создавая никаких драпировок.



381

381. *В. Холлар.*
Замужняя женщина из Праги.
1636. Гравюра

Костюмы женщин из купеческой среды не были однообразными — в качестве верхней одежды в более теплое время года использовалась короткая, чуть ниже талии, пелеринка (или длинная, с отворотами и прямоугольным воротником на спине). Полы ее распахнуты и можно видеть шнурованный корсаж, сборчатую юбку и нарядный фартук, обшитый по краю тоненькой полоской кружев. Огромная горгера украшает и этот костюм, зато шляпа уже не меховая, а похожая на мужскую с твердой тульей и жесткими полями, напоминающая те, что носили в Германии, Нидерландах и Англии.

382. *Неизвестный художник.*
Пряха.
XVI век. Гравюра

Костюм бедных горожанок в XVI веке был похож на средневековый — в очертаниях облегающего лифа с треугольным вырезом и узкими рукавами, мягко расширяющейся юбки угадывается покрой «сюрко»*. Длинные волосы распущены по плечам, на голове чепец. В костюме отсутствуют какие-либо украшения.

* См. т.1.

382





383

383. *Неизвестный художник.*
Чешская крестьянка.
1600. Гравюра

Праздничная одежда чешской крестьянки состояла из рубашки, шнурованного лифа с узкими рукавами, юбки в складку и фартука. На голову надевался низко надвинутый на чепец и покрывало, на ноги — вязаные чулки и удобные туфли на плоской подошве.

КОСТЮМ ИТАЛИИ XVII ВЕКА



Антонис ван Дейк. Мария Медичи — королева Франции



Ж. Сустерман.
Анна Мария Луиза Медичи.
1670. Флоренция, Палаццо Веккио

Великое искусство Италии, казалось, всегда будет наполнять жизнь европейцев несравненной красотой. Но XVII столетие для большинства городов Италии стало временем почти непрерывных войн и глубоких изменений в жизни. Не только сам процесс развития европейских стран приносил много тяжелых испытаний, но и исторически сложившиеся отношения между ними. В числе таких государств была и Италия. Два очень важных для ее экономической жизни герцогства — Миланское и Неаполитанское — после браков с семейством Габсбургов попали в зависимость от Испании и лишили Италию возможности самостоятельно общаться с другими, необходимыми для ее процветания, странами. Под властью Габсбургов теперь были не только крупные города, но и так называемая «папская область», принадлежащая римскому папе и влачившая жалкое существование. Сильная и когда-то могущественная Италия распалась на ряд небольших областей, гордо называвших себя «государствами».

Раздробленность очень тяжело сказывалась на экономике страны, постепенно она приходила в упадок, что вело к быстрому обнищанию населения, задавленного налогами. Жизнерадостные, веселые итальянцы, еще помнившие великолепие Возрождения, со страхом ждали каждого следующего дня, с горечью наблюдая за национальным уничтожением, разрушением установившегося порядка всей их жизни. Многие из них гибли в постоянных стычках с испанцами.

И все-таки не следует забывать, что Ватикан оставался центром католического мира, откуда направлялось мощное движение Контрреформации, призванное укрепить христианство. Это движение сформировало итальян

янское искусство XVII века, призванное воспевать католичество, утверждать права римских пап на непререкаемую власть. Оно ведет свои поиски в области повышенной декоративной выразительности. Не случайно XVII век оставил нам мало портретов, зато в изобилии — мифологические сюжеты Болонской школы, эклектически заимствовавшей достижения великих мастеров XVI века. Правда, справедливости ради, необходимо вспомнить о значительных художниках Караваджо и Маньяско, работавших в это время.

Вместе с тем, отнюдь не живопись олицетворяла собой итальянское искусство XVII века, а архитектура, скульптура и музыка. Италию называют страной классического барокко. Действительно, именно этот стиль наиболее точно выражал стремление Ватикана к пышности, зрелищности, могущественности и роскоши. И именно в Италии сложилась его декоративная система в чистом, так сказать, виде — с безудержностью форм, светотеневыми эффектами, патетикой, театральностью, экстатичностью образов*. Виртуозами барокко были архитектор Франческо Борромини и скульптор Лоренцо Бернини. Благодаря их дарованию и щедрости пап, не жалевших средств на строительство, вечный город в XVII веке украсился великолепными постройками.

Природа наградила итальянцев и музыкальным талантом, который помог им пережить трудные времена испанского угнетения. Здесь музыка получила народное значение — она звучала в храмах, куда мог зайти каждый, и где никогда не спрашивали платы. Она служила всем и утешала

* Вагоссо — по-итальянски, буквально, странный, причудливый.



384

384. *Ф. Вилламена.*
Портрет Жака Люцерна, гвардейца.
1613. Гравюра

Потерявший в сражениях кисть руки, но не утративший природной веселости, Жак Люцерн стоит в независимой позе. Его костюм выражает оптимистичный взгляд на жизнь бывалого вояки, выделяясь той франтоватостью, которая в XVII веке была свойственна одежде многих военных.
Костюм Жака Люцерна, прежде всего, очень живописен, полон динамики, светотеневых переходов, создаваемых его покроем — пышными рукавами с продольными разрезами и высокими узкими манжетами, вертикальными декоративными (дающими большую свободу движений) щелевидными «окнами» на полочках, в которые выпущена в виде буфов ткань

рубашки; штанами в виде отдельных тонких лент, сквозь которые видна подкладка. Плоеная небольшая горгера и жесткой формы шляпа с огромным султаном из нескольких пышных перьев завершают этот великолепный наряд, обилием разрезов, эффектных украшений и некоторой экстравагантностью, напоминающий костюмы немецких ландскнехтов.

385. *Караваджо.*
Гадалка.
Конец XVI века. Париж, Лувр

На рубеже столетий итальянские мужчины по-прежнему носили «джуббоне», но покрой его теперь уже был иным — с мягко прилегающим лифом (застежка встык), не очень длинной баской, делающими его отчасти похожим на французский пурпуэн и английский дублет. Вместе с тем, национальное отношение итальянцев сказывалось не только в крое и колорите джуббоне, но и в решении всего костюма юноши в целом. Яркая цветовая гамма, золотистая с черным, эффектная броская отделка, контрасты объемов узкого лифа и пышных рукавов, небрежно накинутый плащ, полурасстегнутый вырез ворота рубашки с узким рюшем, черная шляпа (носили и небольшие «беретто») с пышными перьями — вся эта нарядная небрежная щеголеватость придавала облику миловидного юноши естественную жизнерадостность, романтизм, столь свойственные молодости.

385



многих, постепенно увеличивая число надеющихся молитвой получить защиту от произвола испанцев...

Значительное место в увлечении музыкой занимало появление приюта подкидышей и сирот, который еще в 1537 году основал в Неаполе римский папа Павел III (Александр Форнезе). Приют этот получил название «Conservatoria», что в переводе обозначает «сохранение». С малого возраста детей там учили музыке. Обучение было поставлено настолько серьезно, что для сохранения высоких, с красивым тембром голосов у мальчиков прибегали к кастрации. В результате юноши обладали голосом такой силы, что пение их, особенно исполнение церковных песнопений, казалось чудом. Древнее одноголосное пение заменилось многоголосием, имевшим большое значение для развития светской музыки.

В XVII веке женские партии в операх часто исполняли юноши и молодые люди — воспитанники приюта «Conservatoria».

В Италии до конца XIV века предпочитали унисонное пение, но когда во второй половине XVI века за пульт встал великий музыкант Джованни да Палестрина, на смену ему пришло полифоническое, очень быстро достигшее больших успехов. На основании его открытий появились и утвердились партии различных инструментов, создающих те чарующие музыкальные созвучия, которыми наслаждаются современные европейцы и через четыреста лет после их появления.

Вслед за религиозной музыкой начала интенсивно развиваться и светская. XVII столетие — время появления первых итальянских опер знаменитых Монтеверди и Скарлатти, либретто которых чаще всего были

386. *Ж. Калло.*
Капитан или Влюбленный.
Из серии «Три Панталоне».
1618. Гравюра

Образ популярного персонажа Commedia dell'arte не плод фантазии художника, а вполне реальный персонаж, увиденный талантливым французом Жаком Калло во время его поездки в Италию. Калло не отступал от жизненной правды и в тех ситуациях, когда она была неприглядной, когда же ему представлялась возможность запечатлеть что-то красивое, гармоничное, он с удовольствием ею пользовался, не преминув, однако, подметить и все человеческие слабости и недостатки. Но уж такова была природа его таланта...

386





387

Отлично сложенный, привлекательный, щегольски одетый, но по моде XVI столетия, всегда готовый сделать комплимент даме, ловкий в танцах и отлично фехтующий - словом, типичный жизнелюб-итальянец, изображен художником так, что заставляет зрителя сомневаться в искренности чувств и уме этого сеньора Капитана.

387. *Ф. Бертелли (?).*
Римские дворяне.
Первая треть XVII века. Гравюра

К 1630-м годам влияние французского костюма на моду Италии стало очень заметным, особенно это сказывалось в мужской одежде. Римский дворянин, например, с гравюры Бертелли, во всем напоминает аристократа-француза эпохи царствования Людовика XIII — покроем пурпуэна и шосс, формой прически и стрижкой бороды и усов, фасоном обуви и силуэтом шляпы «а ля Генрих IV». Женский костюм изменялся более медленно, сохраняя основные пропорции женской фигуры, не слишком стянутой в талии жестким корсетом, более округлым и нешироким каркасом юбки, отчего она казалась не легкой и изящной, как у француженок, а величаво-спокойной и зрительно очень устойчивой. Молодая дама, вышедшая на прогулку в сопровождении пожилой родственницы (или матери), своей фигурой и цветущим видом напоминает героинь живописи Возрождения. Во многом этому впечатлению способствует «симара» (верхнее распашное платье XVI века, аналогичное французской «марлотт» и испанской «ропа»), широкое прозрачное покрывало и деревянные подставки для обуви «цокколи» (бытовавшие в предыдущем столетии у итальянок и испанок), увеличивавшие рост и придававшие фигуре стройность. Тем не менее, французское влияние, судя по всему, отчасти коснулось и женского костюма — под симарой надето платье, покроем и формой декольте уже отвечающее новой моде.

связаны с мифологией Древней Греции, а также кантат и ораторий. Музыка звучала везде — в храмах, залах аристократических палаццо и просто на улицах, где бедные итальянцы, напевая какую-нибудь мелодию, пытались отвлечься от грустных размышлений. Увлечение музыкой отразилось и на внешнем облике людей. Нарядность одежды перестала быть самоцелью, стремление быть хорошо и красиво одетым отошло на второй план, что видно на портретах того времени.

Мужской костюм. Как и в XVI веке, он не был однородным, имея все признаки сословного деления. Кроме того, следует признать — по сравнению с предыдущим столетием костюм потерял свое национальное своеобразие, что неудивительно, принимая во внимание политическое и экономическое положение Италии. Созданная испанцами ситуация заставила богатых сеньоров скорее искать готовые формы модной одежды, нежели придумывать свои. Их особенный художественный вкус перестал сказываться в одежде, а использование чужого облика, а именно французских дворян, свидетельствовало о том, что костюм не являлся теперь главным предметом забот.

Французские моды и обычаи были с удовольствием восприняты представителями высших и образованных классов больших городов — Флоренции, Милана, Болоньи. Они усвоили их довольно быстро. Уже к 30-м годам итальянский мужской костюм состоятельных людей и военных совершенно уподобился французскому (ил. 387, 389). Только венецианцы удержали несколько долее некоторые особенности своего прежнего



388

388. *Б. Манфреди (?).*
Продавец фруктов.
1620-е годы. ГМИИ им. Пушкина

Типичная одежда небогатого горожанина — продавца фруктов: мягкой формы «вестина», подпоясанная кожаным ремнем, с длинными рукавами и с более длинной, чем в XVI веке, баской, белая рубашка, барет. Несмотря на грубость ткани и скромность этой одежды, ей нельзя отказать в своеобразном изяществе, заключающемся в правильных пропорциональных соотношениях и отсутствии цветовой пестроты. Монохромность придает костюму сдержанное достоинство.

костюма: длинную распашную одежду черного цвета с широкими рукавами и «столу»*.

Костюм мужчин среднего и небольшого достатка был чрезвычайно прост и скромен — рубаха, узкая куртка с баской или без нее, штаны до колен, простые башмаки и барет (ил. 388, 390, 394). Различия в имущественном положении сказывались, в основном, в качестве и стоимости ткани.

Женский костюм. Итальянки, за исключением куртизанок, долго воздерживались от подражания французским модам. В 20 — 30-х годах большинство богатых дам носили дорогие платья, сшитые по испанским образцам (ил. 396), а венецианки вплоть до 40-х одевали прежние, по фасонам XVI века, туалеты, «уступив» французским только во второй половине XVII века. Вообще, многие женщины одевались гораздо скромнее мужчин. Потеряв из-за страха перед испанцами в значительной степени свободу, которой пользовались в эпоху Возрождения, они вели затворнический образ жизни. Более того, состоятельные итальянки соблюдали и строжайшее правило, воспрещающее всем — и молодым девушкам, и пожилым дамам — появляться на улицах без провожатых, что объяснялось постоянными беспорядками, чинимыми чужеземными солдатами.

Вместе с тем, праздничная одежда богатых итальянок по-прежнему делалась дорогой и нарядной — из шелка, бархата и украшалась драгоценностями (ил. 397, 398). Традиционно в моде продолжали оставаться светлые или рыжевато-золотистые волосы (ил.



389

389. *Неизвестный художник.*
Портрет итальянца.
Середина XVII века. Италия, галерея Корсини

Французский модный воротник «раба» (с очень вытянутыми и лежащими на груди прямоугольными концами) завязан шнурками с кисточками, как это можно видеть на портретах придворных Людовика XIV 1650 — 1660-х годов. Однако в итальянских костюмах кружева были иных рисунков и другого качества — знаменитые «венецианские», которые принесли Италии славу еще в XVI веке.

* См. т.1.

390. *Д.-Ч. Прокаччини (?).*
Портрет мужчины.
1620-е годы. ГМИИ им. Пушкина

Итальянские художники XVII века, продолжающие традиции портретного искусства эпохи Возрождения, еще более, чем их великие предшественники, сосредоточили свое внимание на внутреннем мире человека, его проблемах и переживаниях. Главным для них было лицо, отражавшее смену чувств и настроений, костюм же отошел на второй план... Такой портрет написал и Джулио Чезаре Прокаччини (?), показав нам человека, недовольного жизнью, изрядно измученного, страдающего от каких-то тяжелых событий. И темный, не очень новый, уже старомодный джуббоне с маленьким белым, не слишком строгим воротничком лишь подчеркивает его состояние и, возможно, плачевное положение дел.

390



401), составляющие красивое сочетание с карими глазами (молодые итальянки, с большим кругом над волосами, на котором равномерно располагались пряди, часами сидели на солнце, добиваясь нужного цвета).

Врожденная грациозность итальянок помогала им с удивительным умением и органичностью носить французские туалеты (ил. 399), и хотя одежда женщин различных городов отличалась одна от другой, но в ней было нечто общее — она обладала возможностью меняться при движении, создавать красивое расположение складок на юбке, накинутого на плечи покрывала и, что особенно ценилось, давала возможность видеть ножку, которую строжайше запрещалось показывать в более холодных странах.

Платья жен бедных ремесленников и торговцев, в основном, следовали традициям предыдущего столетия — они шились без модных нововведений (ил. 404, 405, 406). Крестьянки также по-прежнему носили поверх рубашки лиф-корсаж (часто со шнуровкой) и широкую недлинную юбку.

Однако именно в XVII веке впервые можно говорить о формировании собственно народного, праздничного костюма, который все более и более украшаясь — всевозможной вышивкой, разноцветными бусами, тесьмой — постепенно приобретает неповторимую национальную выразительность (ил. 403).



391

391. *Д. Веласкес.*
Портрет папы Иннокентия X.
1650. Рим, галерея Дориа-Памфили

О своем портрете кисти Веласкеса римский папа Иннокентий X сказал: «Слишком верно!» И хотя его оценка касалась, в основном, лица и характера, переданного гениальным художником на редкость правдиво — одновременно умного и корыстного, вероломного и волевого, жесткого и проницательного, противоречивого и незаурядного — тем не менее, об облачении Иннокентия X можно сказать то же самое, только опуская слово «слишком». Действительно, Веласкес верно, ни в чем не исказив его покрой, пропорции, цветовые соотношения и особенности отделки, изобразил тот традиционный, сформированный много лет тому назад, костюм высшего иерарха католического мира, который остается во многом неизменным и по сей день: белую сутану и белый плиссированный «рокетум» с кружевами, темно-красную пелерину «паллиум», маленькую шапочку «камозу», великолепный перстень с большим аметистом и тайником, символизирующий папскую власть и носимый на правой руке.

392. *А. Маньяско.*
Трапеза монахинь.
Конец XVI — начало XVII века.
ГМИИ им. Пушкина

Состояние молитвенного экстаза, сопровождающего трапезу монахинь, позволяет увидеть их костюм: аскетичный, широкими складками окутывающий все тело, окружающий белым покрывалом и темным капюшоном шею и лоб, подчеркивающий полную отрешенность от мира и его соблазнов.

392



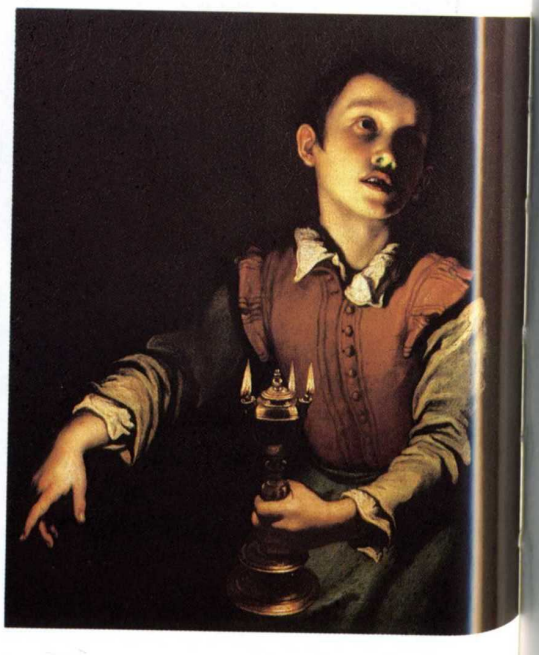


393

393. *Неизвестный художник.*
Голова женщины.
Конец XVI — начало XVII века.
ГМИИ им. Пушкина

Прическа итальянских женщин начала XVII века — волосы зачесаны назад, оставлены только небольшие завитки на лбу и висках. Форма прически украшена небольшой диадемой с крупными жемчужинами, составляющей ансамбль с висячими серьгами.

394



394. *Ф. Курради(?).*
Мальчик со светильником.
Конец 1610 — начало 1620-х годов.
ГМИИ им. Пушкина

Детский итальянский костюм XVII века во всем был похож на взрослый. Флорентийский мальчик одет в джуббоне с прилегающим коричневым лифом, широкими эполетами с несколькими разрезами, образующими фестоны, прямыми рукавами зеленого цвета, которые привязывались тесемками и были съемными. Свободная белая рубашка «камича» имела отложной воротник и длинные рукава. Очевидно, это мальчик-подмастерье, так как его штаны прикрывает фартук.



395

395. *С. Роза.*
Солдаты, играющие в кости.
Около 1656. ГМИИ им. Пушкина

Костюм итальянских солдат сохранял формы XVI века. Это происходило не столько от уважения к традициям, сколько от бедности государства, не имевшего средств достойно одеть свое войско. На солдатах потрепанные короткие куртки, разъемные штаны-чулки «кальцони», стоптанные или полуразвалившиеся башмаки и остатки доспехов.

396. *А. ван Дейк.*
Паола Адорно, маркиза Бриньоле-Сале.
1624 — 1627. Нью-Йорк, собрание Фрик

Знатная генуэзка одета в платье, делающее ее похожей на испанку конца XVI столетия — длинный шнип негнущегося лифа декорирован жесткой изогнутой узкой баской и имеет очень длинные откидные рукава-крылья; глухой ворот и окончания узких рукавов окаймлены прозрачной плоеной тканью. По испанскому обычаю украшена и юбка — рядами тонких полосок, идущими по центру и краю подола. Единственная дань итальянским традициям — более мягкая форма юбки, не имеющая четкого воронкообразного силуэта, обязательного в испанском вестидо конца XVI века.



397

396



397. *Ф. Кайро.*
Смерть Софонисбы.
Первая треть XVII века.
ГМИИ им. Пушкина

Одна из героинь античной истории, которых любили изображать художники болонской школы, одета как итальянка 20 — 30-х годов XVII века; единственное, что напоминает о прообразе - полная страдания поза и возведенные в предсмертной муке к небу глаза. Платье из полосатого атласа (сочетания золотистого с вишневым) сильно декольтировано, вырез окаймлен тоненьким белым рюшем, из-под широких рукавов видны манжеты рубашки, на плечи накинуто покрывало из великолепного, затканного золотыми цветами шелка. Переливы ткани, ее легкий блеск, матовость кожи оттеняют жемчуг, столь любимый итальянками. Этот костюм очень напоминает и кроем, и великолепием тканей платья знатных итальянок XVI века (изменена только форма декольте, бывшая раньше, преимущественно, прямоугольной), отвечающих национальному эстетическому идеалу прекрасной, полной сил и здоровья, цветущей женщины.

398. *Неизвестный художник.*
Аллегория Веры.
Середина XVII века. ГМИИ им. Пушкина

Роскошное платье молодой флорентийской красавицы также воспроизводит многие детали и покрой женской одежды XVI века —прямоугольное декольте, пышные рукава из ткани другого цвета, объемные рукава рубашки, мягкие линии прилегающего лифа. Здесь нет жестких форм, стоячих кружевных воротников, присущих модным французским туалетам. Все членения крупны, композиция костюма проста и ясно читается с первого взгляда, только прическа с естественными мелкими локонами чем-то напоминает прически француженок. Пальцы правой руки женщины держат крест... и это является католическим напоминанием о вере.

398





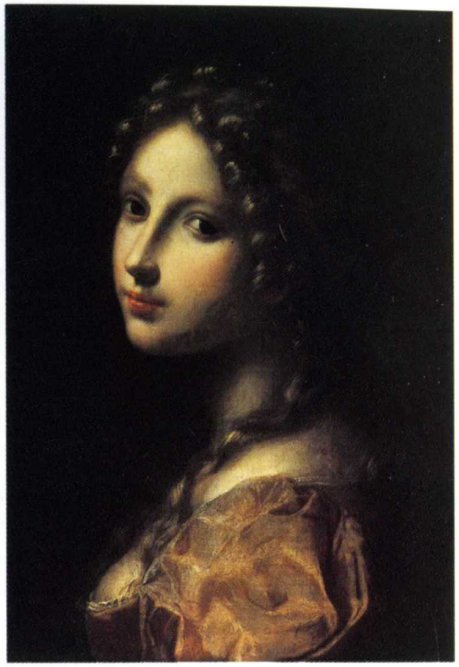
399

399. *П.-Ф. Читтадини.*
Женщина с ребенком.
1665 — 1670. Болонья, Городской музей

К 1660-м годам уже многие итальянские дворянки забыли о жестких испанских и величественных итальянских платьях XVI века. Как почти все женщины в Европе, они не смогли слишком долго сопротивляться изяществу, легкости и притягательной женственности парижских туалетов. Молодая мать с очаровательным ребенком с картины Читтадини, несмотря на молитвенник в руке, одета в модное платье французского образца, непривычного для итальянки черного цвета, с узким шнипом на лифе, разрезной юбкой, задрапированной сзади, короткими широкими рукавами, из-под которых видны сборки рубашки, декольте, обнажающим плечи и отделанном полосой кружев. Волосы женщины покрывает не менее модный капелин из черной тафты с длинными концами, завязанными под подбородком. Тем не менее, эта итальянка, одетая в непривычный костюм, оказалась неспособной совсем забыть о национальных традициях, выразившихся в неизменной любви к дорогим парчевым и шелковым тканям, из которых сшита нижняя юбка платья. Маленький сеньор, держащийся за руку своей матери, напоминает вельмож Людовика XIV эффектностью своего брасьера, модными кюлоттами, шелковыми петлями гастука и эполет, красными чулками и туфлями с бантиками.

401. *О.Маринари.*
Голова девушки.
Вторая половина XVII века.
ГМИИ им. Пушкина

Из глубокой таинственной темноты на нас смотрит лицо молодой девушки. Свет, открывший нам красоту ее нежного лица, еле-еле скользит по прическе, заставляет светиться золотистую кожу, трепетно переливается в складках розоватого шелка. Он рождает ощущение недосказанности, нереальности происходящего, однако, лишенные возможности увидеть платье незнакомки, мы можем разглядеть ее прическу, очень изменившуюся к концу столетия и состоявшую из коротких локонов вокруг лба и длинных вдоль спины, один из которых спускается на грудь. Своей изысканной формой прическа очень похожа на французскую.



401

400



400. *Ж. Сустерман.*
Анна Мария Луиза Медичи.
1670. Флоренция, Палаццо Веккио

Девочка с серьезным личиком, принадлежащая к одному из самых знаменитых и знатных родов Италии, одета необычно. Неизвестно, кто был автором ее платья, портной или родные, но результатом стал костюм, противоречиво сочетающий модный мужской воротник «раба», (которым французы украшали брасьеры и жюстокоры) с мягкими линиями платья со шлейфом. Юбка и расположение длинного вертикального ряда декоративных пуговиц неуловимо напоминают испанские вестидо.

402. *Караваджо.*
Мария Магдалина.
Конец XVI века. Рим, галерея Дориа-Памфили

Один из наиболее распространенных и волнующих сюжетов Возрождения, художник Караваджо, творчество которого принадлежало уже другой эпохе, решает совершенно иначе — как жанровую сцену. Нет больше «настоящего» покаяния, слез, волнения, надежды, а есть молодая девушка в праздничном платье простолюдинки, заснувшая, скорее всего, после любовных переживаний. Несмотря на сосуд, вяляющийся атрибутом кающейся Магдалины, и брошенные на пол бусы, трудно представить себе что-либо иное. Этому восприятию способствует и костюм, написанный со всеми подробностями — нарядной белой рубашкой с вышивкой по вороту и пышными рукавами, узким лифом с тонкими лямками, объемной юбкой из тяжелой, крупного рисунка ткани, тоненьким пояском с бантиком на талии, широким мягким плащом. Все яркие, запоминающиеся детали, составляют нарядный костюм итальянской девушки «из народа»

403. *М. Станционе.*
Женщина в крестьянской одежде.
Первая половина XVII века.
Сан-Франциско, Мемориальный музей

Необыкновенный костюм молодой «крестьянки» — комбинация элементов народной одежды, выполненных из дорогих тканей, и некоторых предметов туалета светской дамы. К последнему, прежде всего, относится большой кружевной воротник, прикрепленный к прямоугольному вырезу лифа, и ожерелье. Женщина одета как бы в «двойной» лиф — на белую рубашку с пышными рукавами, собранными на узкие вышитые манжеты, завязанные лентами, надето два корсажа с короткими рукавами и зубчатыми краями, соответствующими рисунку рельефной вышивки. Такое сочетание однотипных деталей едва ли могло существовать в крестьянском

402



403





404

обиходе, тем более, что нижний лиф также отделан плетеной тесьмой и дорогими пуговицами.

Характерной особенностью народного костюма всегда является особенный головной убор, свидетельствующий о том, замужем его владелица или нет. В данном случае, он заменен прозрачным покрывалом, задрапированным наподобие свободного капюшона, открывающего мягко спадающие вдоль щек волнистые волосы. Светлый пояс-шарф опоясывает талию, под него подоткнут угол фартука, позволяя увидеть ткань юбки, декорированную полосками узорчатого шелка, расположением и орнаментом напоминающего декорировку лифа.

Анализ форм этого костюма позволяет сделать некоторые выводы. Вероятнее всего, это аристократка, которая помимо гордой, изысканной красоты, имела душевные качества, способные помочь ей подняться над сословными предрассудками и ощутить себя частью итальянского народа, единого перед угрозой национального уничтожения. Формирование национального итальянского костюма шло не только «снизу», но и «сверху», и, наконец, тенденции развития европейской моды XVII века, в сущности, сводились к двум — универсализации формы одежды, единой для всех стран (на основе французского костюма), и выработке оригинальных, глубоко национальных типов кроя, декорировки, получивших в целом название «народного костюма».

404. *Э. Кейль.*
Дети.
Середина 1650-х годов. ГМИИ им. Пушкина

Повседневная одежда детей бедняков не отличалась от костюмов их родителей ни кроем, ни стоимостью. Девочка, заботливо кормящая «с ложечки» своего маленького братца, наряжена в красивый лиф с рукавами до локтя и шнуровкой на спине, сборчатую юбку и фартук. Головку с косами, уложенными на затылке, покрывает косынка. Малыш одет в золотистую курточку, с выглядывающей из-под ее рукавов рубашкой и светлый фартучек с нагрудником.



405

405. *Э. Кейль.*
Старуха со свечой.
Вторая половина XVII века.
ГМИИ им. Пушкина

Костюм бедных горожан не имел возраста — на старушке, сгорбившейся под бременем лет и несчастий, надет черный узкий лиф с красными рукавами, белая рубашка, коричневая сборчатая юбка и фартук. Седые волосы покрыты голубоватым платком, драпировки которого перекликаются со складками лежащего на плечах второго, белого, платка.

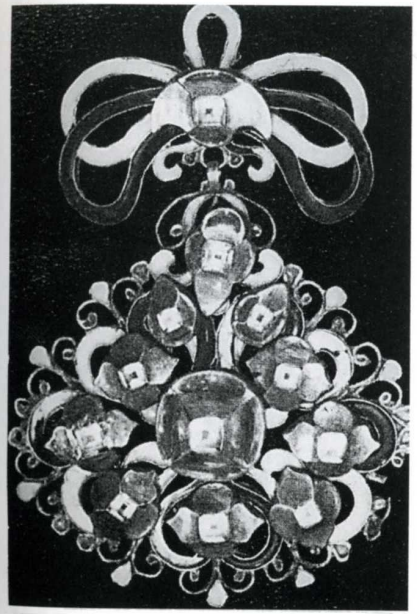
406. *С. делла Белла.*
Пейзаж с фигурами.
До 1664. Гравюра

Несмотря на простоту и грубость тканей, из которых шились костюмы бедняков, их покрой был довольно разнообразен. На молодой женщине, играющей на берегу реки с ребенком (возможно, няньке), надет лиф с короткой баской, разрезанной в нескольких местах, в результате чего образовались фестоны.

406

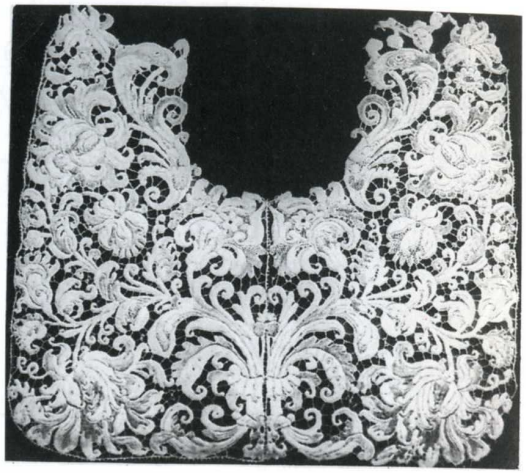


407. *Неизвестный мастер.*
Подвеска.
XVII век. Эмаль



407

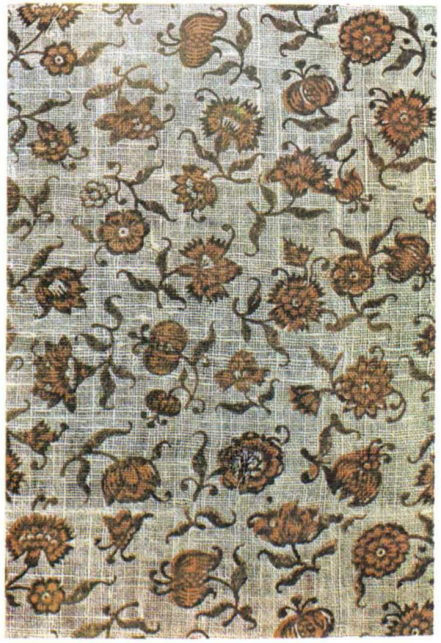
409. *Ткань.*
XVII век. Хлопок, набойка. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



408

408. *Венецианские кружева.*
XVII век

409





410

410. *Неизвестный мастер.*
Веер-экран «Вентоле».
Около 1610 — 1620-х годов. Шелк, бахрома, дерево. Мантуя, частное собрание

КОСТЮМ ВЕНГРИИ XVI — XVII ВЕКОВ



Венгерский городской свадебный наряд



Неизвестный художник.
Молодой венгерский граф
и девушка-аристократка.
Вторая половина XVII века. Акварель.
Будапешт, Венгерский национальный музей

После окончания знаменитой битвы при Мохаче в 1526 году Венгрия вместе с Чехией разделила печальную участь государства, потерявшего самостоятельность. Множеством жизней своих подданных, среди которых славяне составляли большинство, эти две страны заплатили за свободу своих западных европейских соседей. Дальнейшее продвижение на запад войск турецкого султана было практически приостановлено, но территория Венгрии стала ареной постоянной борьбы с ними, само же королевство разделилось на три части. В западной и северной укрепились Габсбурги, югом Словакии (с XI века входившей в состав Венгрии) овладели турки. Трансильванское княжество, в которое вошли восточная и юго-восточная области, пыталось сохранить самостоятельность, но фактически зависело от султана. Это разделение, окончательно утвердившееся в 40-х годах XVI века, просуществовало более 150 лет. Такова была судьба некогда могущественного средневекового Венгерского королевства.

Турецкий гнет, использование Габсбургами территории Венгрии для многочисленных войн с мусульманами разоряли страну, превращали в руины некогда процветавшие города, опустошали плодородные земли, уничтожали национальную культуру. Ненависть к поработителям объединяла все народы, населявшие Венгрию. Это сказывалось не только в восстаниях против турок и австрийцев, но и в стремлении сохранить свой быт и обычаи.

Известно, что костюм способен выразить идею национальной независимости и венгерский костюм служит тому ярким примером. Процесс его образования в течение столетий был достаточно сложен. Типовое сходство венгерской одежды с польской лишний раз доказывает, что эти народы

происходят от одного корня. Однако костюм венгров не был однороден. В эпоху средневековья в жизни венгерских горожан большую роль играли немцы-переселенцы, и их влияние на быт мадьярской знати было достаточно велико. Таким образом, наряду со старинной венгерской одеждой существовали и местные варианты средневекового европейского костюма. Но не они стали вкладом Венгрии в историю мирового костюма. Эта роль досталась национальной венгерской одежде.

Она сформировалась путем сложного взаимодействия древневенгерского костюма с турецким, осуществлявшегося несколько сот лет в непрерывных военных столкновениях. Некоторые элементы кроя, застежка на груди в виде рядов декоративного шнура с кисточками и воздушными петлями (вошедшими в XVII веке в европейскую моду под названием «бранденбургов»), головные уборы с султанами и перьями, меховая отделка — все эти восточные элементы были использованы венграми и вошли в костюмы как обязательные части их национальной одежды, и в XVII веке уже стали восприниматься в Европе как отличительные особенности мадьярского костюма.

Первоначально, еще в XV веке, они были принадлежностью мундира офицеров легкой кавалерии (так называемых гусар, способных быстро отражать атаки турецкой конницы), а затем их стали носить повсеместно.



411

411. *Ф. Бертелли.*
Венгерские дворяне.
Начало XVII века. Гравюра

Мужской костюм. Основная и общая для всех сословий мужская одежда венгров состояла в XVI веке из рубашки, длинных, узких, часто разъемных штанов, «доломана» и «ментика» (или «делии»). Доломан — недлинная верхняя одежда с узким отрезным лифом, стоя-

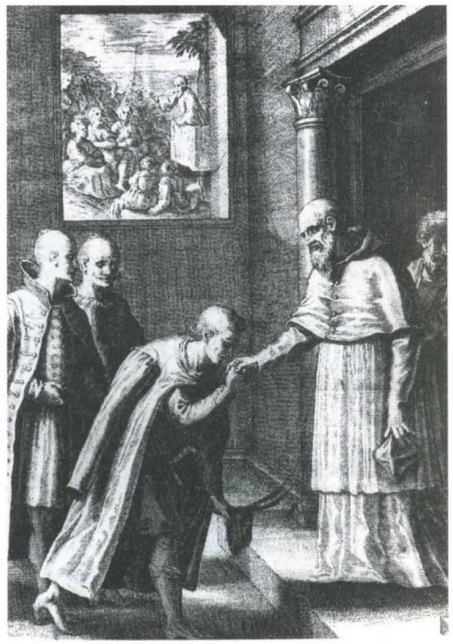
Костюм венгерских дворян на протяжении XVI века испытывал различные влияния — немецкое, итальянское, испанское, турецкое, так что к началу XVII столетия он часто представлял собой сложную комбинацию различных стилевых элементов. Тем не менее, можно выделить два основных типа мужской и женской одежды, соответствующих терминологии того времени — «на венгерский» и «на немецкий манер», причем, под «немецким» тогда понимались заимствования покроя и деталей костюма всех западно-европейских стран. Это деление отражало национальную трагедию венгров — зависимость от императорского двора в Вене, с одной стороны, и султанской Турции, с другой. Те дворяне и зажиточные горожане, которые ориентировались на Габсбургов (и, следовательно, были католиками), одевались по испанской моде, те же, кто отстаивал независимость Венгрии (как правило, протестанты), носили костюмы, сложившиеся еще в XVI веке под влиянием турецкой одежды, но сложно синтезированные с исторически сложившимся мадьярским костюмом XIV — XV веков и приобретшие значение национальных. Интересно, что это различие по-разному проявилось у мужчин и женщин. Мужской костюм более определенно выражал эти две тенденции, женский медленно и не так гибко реагировал на проблемы общественной жизни и был более эклектичным.

Иллюстративный материал по венгерскому костюму XVII века достаточно полно характеризует его особенности. Молодой дворянин с гравюры Бертелли одет «на венгерский манер» — в длинный доломан, еще более длинную делию (или ментик), узконосые высокие сапоги и низкую шапочку с пером, напоминающую польскую, но несколько иной формы. Застежка доломана и ментика одинаковая — ряды бранденбургов из витых шнуров. Молодая женщина (судя по чепчику на голове, замужняя, и, скорее всего, новобрачная) облачена в костюм, в котором соединены части женской парадной одежды некоторых европейских стран — узкий лиф платья, юбка мягкой формы и фартук, украшенные широкими горизонтальными полосами вышивки, принадлежат национальной моде, соединившей местные и немецкие традиции декорировки женской одежды. Интересно, что фартук, бывший в течение столетий чисто функциональным предметом одежды, к началу XVII века становится уже частью костюма дворянок (как было и в Германии, а позже во Франции), выражающей не только сословную терпимость и национальное единение, но и желание нравиться — превратившись в один из многочисленных «инструментов» женского кокетства.

412. *Неизвестный художник.*
Венгерские паломники у римского архиепископа.
XVI век. Гравюра

Венгры уже в XVI веке одевались в доломаны и ментики с бранденбургами, носили низкие шапочки с перьями цапли и очень коротко стригли волосы, оставляя на темени небольшой завиток.

412



чим воротником и расширенной книзу юбкой-баской. Он был близок по покрою к польскому жупану, но в течение XVI века, и особенно в XVII, доломан, как часть одежды военных, приобрел изящные линии, стал более коротким и придал гибким фигурам венгров ту молодцеватость, которая была одним из наиболее ценимых их качеств при дворах европейских королей (ил. 421, 424, 425). Почти непрерывные военные действия и террор турок на территории Венгрии заставляли значительную часть молодежи искать средства к существованию в других странах. Военная карьера для них была наиболее доступна. В те времена, когда эстетические оценки играли не последнюю роль, при приеме на службу бралась во внимание не только слава венгров как воинов, но привлекал и их внешний облик, а также красочный, живописный национальный костюм. Попав в королевскую стражу Людовика XIV, венгры придавали своим видом особенный блеск и торжественность его выходам.

Итак, доломан был старинной верхней одеждой, соответствующей французскому пурпуэну или английскому джеркину. Однако его отличительной особенностью было отсутствие жестких прокладок, придававших европейским костюмам характер футляра. Поверх доломана с застежкой на ряд часто посаженных пуговиц на воздушных петлях надевали «копеньяк» — короткую широкую одежду с откидными рукавами и застежкой на одну пуговицу. Эта одежда отличалась тем, что ее носили только на плечах (ил. 430).

В конце XVI века копеньяк превратился в род короткого, часто мехового плаща на цветной подкладке. Очень удобный, он часто надевался в дорогу или на прогулки. Основной же верхней одеждой считался ментик (аналог польской делии) без рукавов и воротника



413

414



413. *Неизвестный художник.*
Венгерский аристократ.
1625. Гравюра

Костюм «на венгерский манер» мадьярского аристократа 1620-х годов — длинный доломан из узорчатой привозной парчи, короткого ментика с откидными рукавами и меховым воротником, шапочка с плоским донышком и разрезным отворотом. Застежка — бранденбурги.

414. *Неизвестный художник.*
Венгерская аристократка.
1625. Гравюра

Костюм мадьярской аристократки 1620-х годов соединял элементы испано-немецких мод (нижнее платье с узким лифом и шнипом, плиссированная юбка, рукава с разрезами на буфах, горгера, форма чепчика) и венгерских (верхняя одежда типа мужского ментика из парчи).



415

416

415. *Неизвестный художник.*
Венгерский мещанин.
1625. Гравюра

В Венгрии, раздираемой оборонительными войнами и народными волнениями, все мужчины имели вид и подготовку воинов, поэтому в руке у мещанина секира, а к поясу прикреплена сабля. Короткий, до колен, доломан с бранденбургами сделан с отложным воротником и откидными рукавами, под него надета тонкоплетеная кольчуга.

416. *Неизвестный художник.*
Венгерская мещанка.
1625. Гравюра

Платье с длинной сосборенной юбкой с широкой каймой вышивки по подолу, мягко расклешенный короткий жакет, чепец, драпированный по форме головы платок, туфли без каблуков с острыми носами — составляли костюм венгерской мещанки в первые десятилетия XVII века, причем его формы оказались очень устойчивыми и сохранились во многом неизменными вплоть до XIX века.



417. *Б.Блок.*
Портрет верховного судьи Ф.Надашди.
1656. Будапешт,
Венгерский национальный музей



417

Ференц Надашди был не только высоким должностным лицом, но и одним из самых богатых венгерских меценатов XVII века. Он имел тонкий вкус и широкий кругозор. Надашди сыграл большую роль в творческой судьбе любекского художника Блока, который по его приглашению прихал из Вены писать портреты и расписывать алтари, а затем на средства Надашди посетил Италию, работая впоследствии придворным живописцем в Австрии и Германии. Художник, живя в Венгрии, написал парные портреты самого Надашди и его жены графини Анны Юлианы, один из самых удачных в венгерской живописи XVII века. Надашди принадлежал к тем аристократам, которые жизнью заплатили за свободу своей родины — он принимал участие в неудавшемся антигабсбургском заговоре Вешшелени и был казнен в 1671 году. Блок, как человек, приближенный к Надашди, прекрасно знал о его убеждениях, поэтому изобразил графа в венгерской одежде, на фоне венгерского пейзажа и с серьезным, глубоким, немного грустным выражением глаз.

Одежда этого верховного судьи, богатого аристократа и коллекционера олицетворяет его ранг, происхождение и вкус — она выполнена из дорогих тканей, отделана золотыми позументами, а расположение цветовых пятен, несмотря на ярко-красный цвет доломана и ментика, уравновешено и гармонично. Кроме того, задуманная в духе национальных традиций — откровенно нарядная и красочная, украшенная бранденбургами, дополненная комбинированными короткими сапожками со шнуровкой по внутреннему шву — она дает понять о приверженности этого необычного человека идеям патриотизма и любви к родине.



418

418. *Б.Блок.*
Портрет графини Анны Юлианы Надашди.
1656. Будапешт,
Венгерский национальный музей

Графиня Анна Юлиана Надашди, очевидно, разделяла взгляды своего мужа — на портрете Блока она предстает в венгерском платье, тип которого сложился на основе женского национального костюма XIV — XV веков. Оно состоит из черного лифа-корсажа со шнуровкой поверх белой рубашки, узких рукавов, покрытых сверху пышными и прозрачными, конусообразной юбки и широкого, повторяющего ее форму фартука. Головку графини покрывает дорогая наколка с цветами. Несмотря на резкость и необычность цветовых сочетаний, костюму графини Надашди (как и ее мужа) нельзя отказать в художественном вкусе — черные лиф, юбка и фартук составляют тот визуальный стержень, который «держит» всю сложную колористическую композицию; контрастный ему оранжевый в рукавах, приглушает свою яркость в роскошном золотом шитье фартука, каймы юбки и полочек лифа. Стилизованный орнамент в виде побегов вьющихся растений и красных гвоздик расположен таким образом, что не только декорирует костюм и участвует в создании цветовой гармонии, но и подчеркивает конструктивные линии. Уравновешивает сочетание черного с оранжево-золотистым белый цвет, акцентирующи и национальные детали. В этом костюме нет ничего случайного, не включенного в единую композиционную схему — основной черный цвет повторен в манжетах рукавов, рулике рубашки, цвете волос Анны Юлианы; белые пышные газовые рукава смягчают яркость нижних оранжевых и разнообразят фактуру белых деталей; красные живые гвоздики в руке графини и в волосах словно рассыпаются затем по платью. Этот костюм — шедевр национального понимания формы и цвета, органично интерпретированных в духе времени, что подчеркнуто отсутствием в одежде графини Надашди влияния французского костюма (только, пожалуй, бантик с жемчужным панделоком на груди), хотя известно, что к этому времени многие венгерские дамы уже испытывали к нему интерес. Однако, пока он, в основном, проявлялся в частностях (крое, отделке, украшениях) и не затрагивал главной тенденции развития женского дворянского костюма первой половины XVII века — формирования его национального типа, стилевого выравнивания, если так можно выразиться, с мужским (в котором это произошло значительно раньше) и органичного включения в его художественный организм элементов европейской модной одежды.

или с откидными рукавами и большим меховым отложным воротником (ил. 422). Широкая на меху делия короля была подобна мантии. Делия, как и доломан, украшалась петлицами из декоративного шнура (ил. 423).

Турецкое и австрийское иго так разорили венгерские города и крестьян, что ремесло почти прекратило свое существование. Сильно понизилось качество тканей, из которых делалась одежда. Богатые дворяне покупали турецкие, испанские, немецкие ткани — шелковые, бархатные, шерстяные. Меха ценились дорого и служили признаком благосостояния владельца. Обувь у венгров была подобна польской: остроносые сапоги с длинными и узкими голенищами или сапожки чуть повыше щиколотки (ил. 417, 424).

Характерной деталью венгерского мужского костюма были шапки (целиком меховые или из плотной ткани), весьма близкие по формам польским и русским (ил. 421, 423). Остроконечные, круглые или совсем низкие они имели простые или меховые околышки с боковыми или иными разрезами и украшались перьями цапли и сокола (ил. 411, 429). Чем знатнее был человек, тем больше перьев он имел право носить на шапке. Крестьянам же носить такие шапки строго запрещалось (ил. 434).

В XVII веке, несмотря на влияние французских (ил. 419, 426) и голландских (ил. 431) костюмов, которые копировали состоятельные люди и щеголи, все старые, национальные формы одежды продолжали существовать и пользоваться популярностью (ил. 417, 421). Их носило большинство венгерского населения и особенно аристократы, демонстрировавшие таким образом свои патриотические чувства и гордый, независимый дух (ил. 422, 423).

419. *Неизвестный художник.*
Портрет дворянина с ключом.
Середина XVII века. Словакия, музей «Красный камень»

К середине XVII века, когда испанские моды окончательно ушли в небытие, разнообразие в мужской венгерский национальный костюм вносили одежды, созданные под влиянием пурпуэнов и брасьеров придворных Людовика XIV. Так, верхнюю одежду этого дворянина, судя по ключу камергера, придворного, украшает воротник «раба» с кисточками и вертикальные разрезы на рукавах, в которых видно белое полотно рубашки. Сходство его с французами увеличивает форма усов и борода «а ля муш».

419





420

420. *Неизвестный художник.*
Портрет графа Юрайя Иллехази.
1633. Словакия, музей в Тренчине

Маленьких венгерских аристократов родители одевали так же, как их высокопоставленных сверстников во всех европейских странах — в костюмы взрослых людей. Крошечный граф Юрайя Иллехази по случаю портретирования облачен в праздничную мужскую одежду «на венгерский манер». Она состоит из доломана красивого розового цвета, подпоясанного кушаком, и ментика, подбитого мехом и висящего на плечах «внакидку». Доломан и ментик застегнуты на бранденбурги из витого золотистого шнура. Интересен крой доломана — в некоторых случаях он делался с баской, которая представляла собой полукруг, лежащий от линии притачивания «по косой», причем края полукруга не выравнивались по вертикали полочек лифа, а образовывали ниже талии запáх, идущий диагонально. Этого кроя портные придерживались и при работе над доломанами взрослых мужчин, подчеркивая костюмом мысль о том, что знатное происхождение означает не только права, но и накладывает серьезные обязанности, одинаковые для всех членов рода, независимо от возраста. Об этом же напоминает и графский жезл, и сабля, висящая у пояса, и красивые сапожки со шпорами, как у настоящего гусара. О нежном возрасте изображенного говорит только прическа с крошечным бантиком надо лбом и детский цвет его доломана.

Женский костюм. Изображения женщин в венгерском искусстве XVI века были чрезвычайно малочисленны (ил. 450). Их нет даже в известном труде по истории костюма Чезаре Вечеллио, написанном в этом столетии. Однако на одной из гравюр 1588 года мы находим изображение горожанок в одежде, близкой к немецкой.

О женском венгерском костюме XVII века сохранилось гораздо больше свидетельств — портреты дворянок и состоятельных горожанок, а также рисунки, по которым можно судить об одежде крестьянок.

Очевидно, что привилегированные венгерские дамы, носившие в начале XVII столетия каркасные испанские платья (ил. 439, 443), перешли к французским одеждам (ил. 447), и даже стали копировать французский «фонтанж» (ил. 449). Тем не менее, у многих дворянок платья не были точной копией иностранных, а имели очевидный национальный оттенок, выражающийся в деталях, отделке, цветовых сочетаниях (ил. 418, 448).

Сохранился и парадный туалет венгерской королевы Екатерины Бранденбургской, который представлял собой настоящий национальный костюм — гордость и славу венгерского народа (ил. 441).

Костюмы горожанок, особенно праздничные, также поддерживали традиции. Они состояли из рубашек, украшенных местными кружевами, шнурованных корсажей, присборенных юбок и фартучков. На голову надевался чепец (ил. 432).

Крестьянская повседневная одежда была очень проста и удобна. Однако, несмотря на бедность, и крестьянки, если им предоставлялась возможность, подчеркивали в своих костюмах национальные особенности народной одежды (ил. 451).



421

421. *Неизвестный художник. Молодой венгерский граф и девушка-аристократка.*

Вторая половина XVII века. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей

Ко второй половине XVII века одежда «на венгерский манер» распространилась на все слои общества — мужчины и женщины, дворяне и горожане одевались в национальное платье, общий характер и декор которого определялся некоторыми обязательными элементами — вышивками с ренессансными мотивами,



использованием кружев, шнурков, галунов, позументов, а также особенно нарядных, броских ювелирных украшений из золота и серебра с драгоценными камнями, жемчугом и широким применением цветных эмалей. К этому же времени окончательно сформировались приемы кроя, пропорции и силуэт национальной одежды, а также излюбленные цветовые сочетания. При этом важно отметить, что продолжала существовать и одежда «на немецкий манер», но, во-первых, под ней теперь понимали французскую, во-вторых, ее носили, в основном, светские люди, и, в-третьих, она стала чистым элементом моды, утратив идеологическую и религиозную подоплеку.

Молодые аристократы, возможно, жених с невестой, с акварели неизвестного художника — по обличью истинные венгры, национальность которых узнаваема с первого взгляда. Зеленый костюм девушки состоит из лифа с пышными рукавами, юбки с передником и куртки типа мужского доломана, сходство с которым усиливается от манеры носить его «внакидку». Из-под рукавов лифа видны серо-голубые кружева рубашки; красный цвет оборки декольте, бантов у запястий и сапожек усиливает звучание зеленого, а золото галунов и вышивки смягчает их контраст. Нарядный головной убор в виде короны с веточками цветов указывает на ее положение «девушки на выданье», а распущенные вдоль щек локоны — следует считать реверансом французской моде.

Костюм графа не уступает одежде его собеседницы в красочности — на нем надет зеленый доломан из ткани с узором, розовые узкие длинные штаны, расшитые сзади под коленями розетками, и розовые узконосые сапожки на каблуках и со шпорами. Национальный головной убор с широким отворотом из дорогого меха и длинной мягкой тульей в виде колпака (такого же розового цвета как штаны и сапожки) завершает костюм. Повышенная нарядность нетрадиционных цветовых сочетаний, даже некоторая пестрота (впрочем, вполне укладывающаяся в рамки национальной эстетики), подтянутость и молодцеватость этого наездника и воина, словом, все атрибуты облика венгерского аристократа сочетаются, тем не менее, как и в костюме девушки, с тактичными вкраплениями французских деталей (или ассоциативно их напоминают) — кружевами рубашки, выпущенными из-под обшлагов доломана (снабженных боковыми разрезами, отчего легкая ткань ложится красивыми складками), тонкой тросточкой, изящными каблуками сапог.

Особую утонченность и оригинальность костюму придает длинная косичка, спускающаяся вдоль спины и вошедшая в моду у венгерских мужчин в XVII веке, правда, обычно гораздо более из соображений удобства, нежели, как в данном случае, щегольства.

422. *Неизвестный художник.*
Кристоф Баторий, князь Трансильвании.
Вторая половина XVII века. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей

Кристоф Баторий в своем венгерском национальном костюме просто великолепен — поверх довольно скромного доломана надета поистине княжеская делия на меху, с меховым отложным воротником и откидными рукавами, сшитая из драгоценной парчи с крупными завитками стилизованного цветочного орнамента. Его ноги обуты в короткие сапожки с острыми загнутыми на восточный манер носками, в руке Кристоф Баторий держит меховую шапку с перьями. Традиционная окладистая борода и пышные усы подчеркивают его мужественность и равнодушие к модным ухищрениям, которые интересовали легкомысленную молодежь.

422





423

423. *Неизвестный художник.*
Знатный венгр, занимающий высокий государственный пост.
XVII век. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей

О высоком государственном положении этого венгра говорит не только сплошной ряд позументов ментика, сапоги из тонкой кожи с наколенниками, но и шапка с очень широким меховым отворотом, а также перчатки, которые имели право носить только дворяне. Длинные завитки волос на шее — свидетельство того, что венгерские аристократы не всегда стриглись коротко. В XVII веке они часто отращивали волосы, оставляя их свободными или заплетая в косичку.

424. *Неизвестный художник.*
Знатный венгр.
XVII век. Будапешт, венгерский национальный музей

Венгерский дворянин в типичном национальном костюме — доломане (с застежкой на сплошной ряд мелких пуговиц, диагональю полочек баски, широким поясом-кушаком, невысоким воротником-стойкой), ментике (на коротком меху без воротника, разрезами на обшлагах рукавов и в боковых швах, застежкой в виде бранденбургов), длинных узких штанах, заправленных в сапоги с наколенниками, шапке с меховым отворотом и тростью в руке. Лицо мужчины украшают лишь усы, косичка украшена длинными лентами.

424





425

425. *Неизвестный художник.*
Дворянин в венгерской одежде.
1699. Словакия, замок Бетлиар

В этом комплекте классической венгерской одежды обращают на себя внимание две оригинальные детали — вышитые золотой нитью, а не нашитые бранденбурги, а также пришитые к обшлагам рукавов доломана полукруглые клапаны, защищавшие кисти рук и заменявшие в непогоду перчатки.



426

426. *Неизвестный художник.*
Граф Генрих Даун.
1680. Словакия, музей «Красный камень»

Гардероб богатых дворян последней четверти XVII века был разнообразен, сочетая одежду «на венгерский манер» с нарядами, сшитыми под французским влиянием. Первая, как правило, надевалась знатью в официальных случаях для демонстрации приверженности национальным устоям и дворянами победнее в качестве повседневного костюма, устойчивого к капризам моды. Вторые заказывались состоятельными аристократами, стремившимися к новизне и боящимися прослыть провинциалами, пусть даже ценой осуждения за «непатриотичность». Юный граф Даун, чьи родители, очевидно, принадлежали к последним, одет в костюм, напоминающий жюстокор — приталенный, с широкими фалдами, непропорционально большими обшлагами, подчеркнутыми кружевами рубашки, с широким шарфом вокруг талии. Для большего сходства с французскими кавалерами длинные волосы мальчика завиты и распущены по плечам.

427. *Костюм гайдука.*
XVI век. Современная реконструкция

Hajduk — по-венгерски, пехотинец. Это была особая категория военных, сформировавшаяся в условиях постоянных сражений с турками. Власти призывали даже крестьян браться за оружие, что приносило многим из них личное освобождение от крепостной зависимости, а иногда даже дворянское звание, особенно на востоке королевства, где военные действия были особенно частыми и где появились поселения свободных гайдуков, к которым стекались разоренные свободные крестьяне, беглые крепостные, дезертиры из регулярной армии. Свободолюбивые, бесстрашные, искусные в ратном деле, они представляли собой серьезную силу и стали военной опорой трансильванских князей, официально закрепивших их привилегии.

Верхней зимней одеждой венгерских военных, в том числе и гайдуков, был ментик на меху с длинными откидными рукавами, отложным воротником (или без) и застежкой на ряд бранденбургов. Головным убором служили шапочки разнообразной формы — с плоским и округлым донышком, простым отворотом или полями, меховой отделкой. Чаще всего они были украшены перьями, укреплявшимися надо лбом, сзади или сбоку. Обычной обувью венгерских военных были высокие или короткие сапоги, иногда на плоской подошве, иногда с каблуками.

428. *Неизвестный художник.*
Гайдук.
Начало XVII века. Гравюра

Изображение фигуры гайдука со спины позволяет увидеть крой его широкого плаща с широким воротником в виде пелерины. Высокие узконосые мягкие сапоги и шапочка с разрезным отворотом дополняют его костюм, предназначенный для прохладного времени года.



427

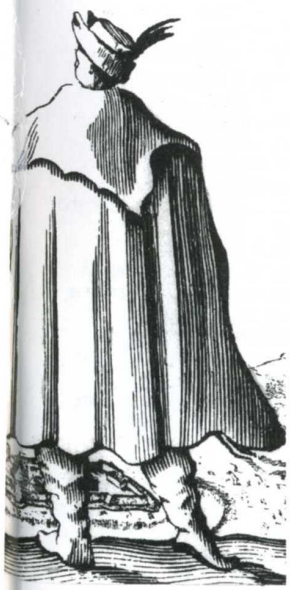
429. *Неизвестный художник.*
Стрелец-гайдук.
XVII век. Гравюра

Летняя одежда венгерской пехоты состояла из скромного доломана, облегающих фигуру длинных штанов, небольшого плаща и удобной обуви, в данном случае, коротких сапог. Неизменным атрибутом военных всегда оставалась шапка с перьями.

430. *Неизвестный художник.*
Пеший гайдук.
1640-е годы. Гравюра

Кроме доломанов и ментиков, военные носили копеньяки, надеваемые часто «внакидку» на одно плечо. Копеньяки как вид одежды венгров известны с XVI века, они были широкими и короткими, имели длинные откидные или до локтя, присборенные по пройме рукава и застегивались обычно на одну пуговицу.

428



429



430





431



432

431. *Неизвестный художник.*
Портрет мещанина из Кежмарока.
1645. Словакия, музей в Кежмароке

Не только аристократы, но и богатые горожане — купцы, коммерсанты — тратили деньги на отделанные кружевами костюмы, копирующие голландские или французские, причем мужчины делали это охотнее и раньше женщин, хотя все-таки отставали от моды. Одежда этого мещанина носит черты компромисса — кроем пурпуэна, застегнутого на несколько верхних пуговиц, рукавами с одним вертикальным разрезом, формой закрывающего плечи воротника и манжет из полотна с кружевами он повторяет одежду французских дворян до эдикта 1633 года, запретившего дорогую одежду, однако его цвет — черный с белым — напоминает нам об излюбленном сочетании голландских кальвинистов (кстати, не исключено, что именно принадлежность к протестантской вере определила выбор костюма заказчиком портрета).

432. *Неизвестный художник.*
Портрет мещанки из Кежмарока.
1645. Словакия, музей в Кежмароке

Мещанка из Кежмарока одета иначе, чем ее муж. Костюм этой миловидной молодой женщины обращен в прошлое, когда на его стиль оказывали влияние моды немецкого Ренессанса и испанского двора — белая вышитая рубашка с пышными рукавами, черный шнурованный корсаж, воронкообразная юбка, фартук — относятся к тем деталям одежды, которые предпочитались венгерскими женщинами в XVI веке. Тем не менее, к этому костюму сделаны некоторые, более современные добавления, в виде жесткого кружевного воротника, который появился в Европе в начале XVII столетия, и манжет. Эту попытку личного творчества нельзя признать удачной, но, с другой стороны, очевидно, что и женский костюм в первой половине столетия подвергался некоторой трансформации, конечно, менее конструктивной, чем мужской.



433

433. *Неизвестный художник.*
Слуга знатного господина.
XVII век. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей



434

434. *Неизвестный художник.*
Сельский староста.
XVII век. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей



435

435. *Неизвестный художник.*
Рабочий соляных копей.
XVII век. Будапешт, Венгерский национальный музей



436

436. *Неизвестный художник.*
Пастух с гор Трансильвании.
XVII век. Будапешт, Венгерский национальный музей



437

437. *Неизвестный художник.*
Ян Вебер, врач.
1655. Гравюра

Судя по облику этого врача, все сословия венгерского общества, начиная от князей и кончая крестьянами, имели одежду на «венгерский манер», которая стала повседневной и наиболее распространенной.

438. *Неизвестный художник.*
Лист из серии «Времена года».
Начало XVII века. Гравюра

Величавые венгерские дворянки, отправившись на прогулку, облачились в платья, подобные испанским вестидо с горгерами, шнипами и рядами декоративных полосок в виде отделки. Особую торжественность придают им шлейфы. Сверху надеты свободные расклешенные ропы с эполетами. И все-таки, головные уборы у дам — чисто венгерские, это традиционные чепчики замужних женщин с вуалью и перьями (как на мужских шапочках). Коме того, шею и плечи (как у полек и чешек) окутывает белое покрывало из тонкой ткани.

438





439

439. *Неизвестный художник.*
Портрет графини Софии Палфи.
Конец XVI — начало XVII века.
Словакия, музей «Красный камень»

Туалет графини Палфи лишен той двойственности, того сочетания разностильных и разновременных форм, которыми часто грешили платья венгерских женщин второй половины XVI века, пытавшихся совместить местные, немецкие и испанские детали. Она (или ее портной) остановилась на испанском вестидо с красивым многослойным воротником из тончайшей воздушной ткани, отороченной кружевами. Конечно, нельзя сказать, чтобы весь костюм в целом органично и точно воспроизводил оригинал — очертания лифа и рукавов лишены его четкости, графичности, жесткости; на груди, по примеру немецких женщин, слишком много золотых цепей; прическа с высоко зачесанными волосами и ювелирными украшениями, подчеркивающими ее контур, далека от уложенных в виде валиков надо лбом и висками причесок испанок. И все-таки, в целом, костюм Софии Палфи производит достойное впечатление из-за отсутствия в нем крайностей, всегда приводящим к плачевным результатам.

440. *Неизвестный художник.*
Девушка из знатной семьи.
XVII век. Будапешт, Венгерский национальный музей

Один из вариантов костюма «на венгерский манер». Широкие воздушные рукава из прозрачной ткани имеют более темную, в тон юбки, подкладку. Девичья наколка с лентами и цветами на голове напоминает русский кокошник. Прическа гладкая, на прямой пробор.

440





441

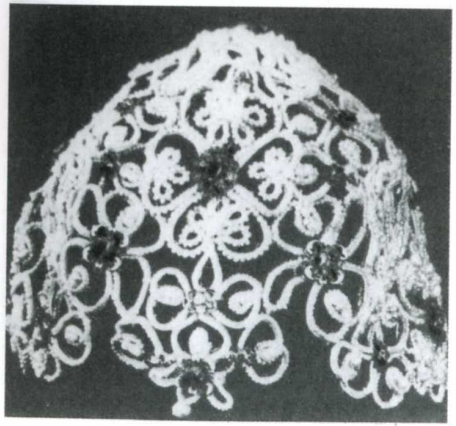
441. *Парадное платье Екатерины Бранденбургской, жены правителя Трансильвании Габора Бетлена.*
Около 1626. Будапешт, Венгерский национальный музей

В этом парадном туалете сочетаются простота и утонченность. Сшитый «на венгерский манер» и повторяющий все основные части подобной одежды, обязательные и для госпожи, и для крестьянки, он, тем не менее, выделяется не только богатством ткани (итальянский узорчатый бархат цвета сливы) и отделки (восемь рядов вышивки золотыми и серебряными нитями по подолу юбки и два ряда на корсаже), но и благородством пропорций, сдержанной нарядностью декора, мастерством подбора тканей — тончайшего батиста рубашки и матового глубокого бархата, необычайно красиво сочетающихся и между собой, и с нежным блеском золота и серебра.

Вышивка платья является превосходным образцом венгерских вышивок в стиле Возрождения, так называемых, «господских», которыми украшали не только одежду, но и скатерти, салфетки, накидки на седла. Основными их мотивами были растительные — тюльпаны, акант, плоды граната.

Комплект завершается передником из прозрачной вуали, уложенным глубокими складками и обрамленным кружевной каймой и ажурной наколкой.

442



442. *Наколка к парадному платью Екатерины Бранденбургской.*
Около 1626. Будапешт, Венгерский национальный музей

Рисунок наколки повторяет цветочные мотивы вышивки платья, она расшита по контуру жемчугом и украшена эмалевыми аграфами с изумрудами.



443



444

443. *Неизвестный художник. Дворянка в «испанском» костюме.*
Середина XVII века. Словакия, замок Бетлиар

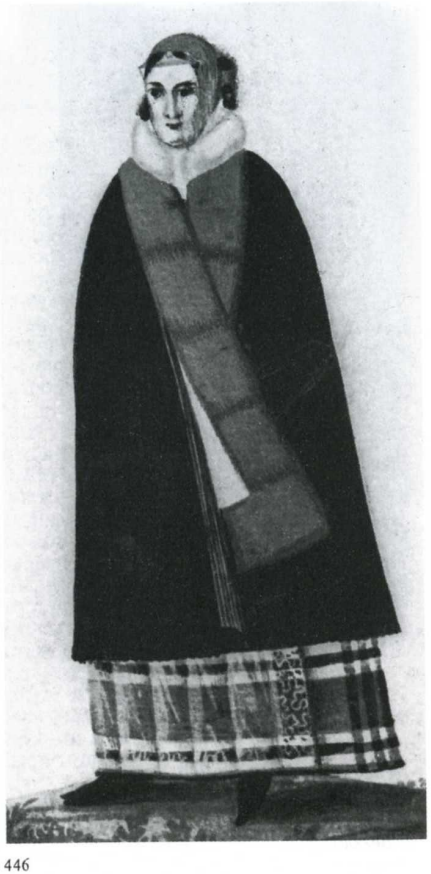
Отсутствие непосредственного общения с другими государствами всегда создавало искаженное представление об их укладе жизни, обычаях и костюмах. Это видно и на примере Германии XVII века, увлекавшейся французскими модами, и Венгрии, долгое время ориентировавшейся на испанские. Подтверждением этого наблюдения является платье дворянки с картины неизвестного художника. Здесь сделана попытка соединения ропы с вестидо, что в реальности соответствовало испанскому аристократическому костюму второй половины XVI века, однако местная «корректировка» значительно изменила стиль оригинала — появились меховые отвороты у ропы, сделавшие ее похожей скорее на немецкую «шаубе», и венгерская застежка лифа платья на ряд бранденбургов, вместо горгеры и жестких манжет можно видеть нить жемчуга вокруг шеи и мягкие оборки у кистей рук. Голову женщины украсил чепец, форма которого напоминает французский «аттифэ».

444. *Неизвестный художник. Венгерская дворянка.*
XVII век.

Судя по плотному чепцу с вуалью на спине, перед нами — замужняя дама. Она одета в национальный костюм, интересной деталью которого является пояс из кованого металла, двойные рукава (нижние узкие с кружевной оторочкой и верхние пышные из плиссированной ткани) и сумочка в виде кошелька, прикрепленная к поясу на очень длинный (до щиколоток) шнурок.



445



446

445. *Неизвестный художник.*
Знатная девушка в бальном платье.
XVII век. Будапешт,
Венгерский национальный музей

Бальный туалет молодой девушки особенно наряден — открытый корсаж вместо шнуровки застегнут на ряд ювелирных пуговиц, вокруг шеи в несколько рядов лежат бусы с драгоценной подвеской, головным убором служит высокий ток с длинными лентами.

446. *Неизвестный художник.*
Венгерская аристократка в зимней одежде.
XVII век. Будапешт,
Венгерский национальный музей

Одним из вариантов зимней женской дворянской одежды было манто на меху, с меховым воротником и отворотами. Его длина варьировалась — в данном случае оно закрывает колени.

447. *Неизвестный художник.*
Графиня Поликсена Даун.
Середина XVII века. Словакия,
музей «Красный камень»

Графиня Поликсена Даун следовала традициям своей семьи, особенно в том, что касалось моды, возможно, она даже ее создавала, будучи сторонницей всего нового и, особенно, отказа от испанских платьев-футляров. Во всяком случае, молодой граф Генрих Даун, портрет которого был написан несколькими десятилетиями позже и также опубликован в этой главе, одевался, как и Поликсена, в костюмы, явно созданные под впечатлением красоты и изящества французских. Платье графини обнаруживает ее хорошее знакомство с последними новинками парижской моды — также, как туалеты французских придворных красавиц середины XVII века, оно имеет шнип (вновь появившийся к 50-м годам), овальное декольте, открывающее плечи, пышные рукава до локтя, из-под которых видны сборки рубашки, распашную юбку. Единственная старомодная деталь — прическа с гарсетт и туффами, которые во Франции к этому времени уже не носили, заменив свободно падающими локонами.



448

447



448. *Неизвестный художник.*
Графиня Ева Иллехази.
Середина XVII века. Словакия,
музей в Тренчине

Парадный туалет Евы Иллехази представляет собой тот вариант национального венгерского дворянского костюма, который нам знаком по портрету Анны Юлианы Надашди: тот же шнурованный корсаж, фартук, пышные рукава рубашки, даже гвоздика в руке, символизирующая супружескую любовь. Отличием является отсутствие вышивки, замененной кружевами, вместо шарфа использованы нити бус, опоясывающие талию, и драгоценная цепь, лежащая диагонально на груди.



449

449. *Неизвестный художник.*
Портрет Софии Середи.
Конец XVII века. Словакия, замок Бетлиар

К концу XVII века французская мода настолько глубоко укоренилась в среде венгерской аристократии и зажиточных горожан, что мужчины, подражая парикам, отращивали и завивали волосы, а женщины начали носить наколку «фонтанж», распространившуюся по всей Европе. Причем, как в начале столетия они пытались «примирить» платья «на венгерский манер» с испанскими и немецкими, так и в конце века, не отказываясь от своего излюбленного национального костюма, они пробовали придать ему французские черты. Украшение прически в виде двух рядов накрахмаленных кружев — самое яркое свидетельство подобных намерений, но есть и другие, менее бросающиеся в глаза — шнуровка лифа, не стягивающая полочки, превратилась в чисто декоративный элемент. Сам лиф имеет вырез в виде каре, как у французских платьев 80 — 90-х годов, однако из-под него не видна принятая в Венгрии рубашка; белые рукава, оставаясь пышными, перехвачены у локтей «браслетами» из лент с бантами и закончены двумя оборками из кружев, из кружев же сделан и фартук, сквозь который видна юбка из ткани с крупным рисунком. Открытую, как у французских дам, шею обвивает несколько ниток жемчуга. Результатом этого эксперимента стал костюм, явно перегруженный отделкой — утративший конструктивную ясность, соразмерность и неповторимую оригинальность национального венгерского платья, но не приобретший и изящной непринужденности французского.

450. *Неизвестный художник.*
Венгерская замужняя мещанка.
XVI век. Офорт

Костюм мещанки в XVI веке имел несколько вариантов. Один из них состоял из рубашки, жакета с короткими рукавами, закрывающего бедра, и юбки до щиколотки. Как и мужскую одежду, жакет (покроем напоминающий копеньяк) украшали горизонтальные петлицы из декоративного шнура, на рукавах сделаны вертикальные разрезы, как у испанской ропы. Обувью служат туфли без задников (очевидно, заимствованные из костюма турок), голову покрывает чепец и легкое покрывало.

Из этого офорта следует, что смешение деталей одежды разных стран было в Венгрии обычным явлением еще в XVI веке и коснулось всех слоев общества.

450

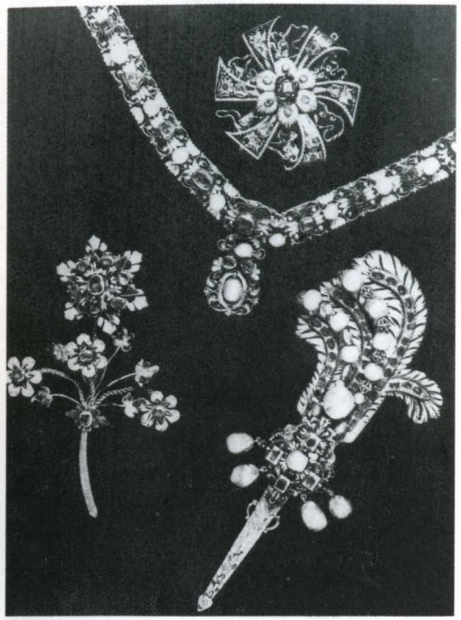




451

451. *Неизвестный художник.*
Сельская замужняя женщина.
XVII век. Акварель. Будапешт, Венгерский национальный музей

Вышитая рубашка с присборенной горловиной и рукавами, верхняя юбка из несшитых в боках двух половинок (со светлой нижней), подпоясанная кушаком, мягкие короткие чулки, остроносые башмаки с завязками вокруг щиколотки и повязка на голове — составляли костюм крестьянки в XVII веке.



452

452. *Неизвестный мастер.*
Брошь, ожерелье, булавка, султан.
XVII век. Золото, эмаль, жемчуг, драгоценные камни. Будапешт, Венгерский национальный музей

ПОЛЬСКИЙ КОСТЮМ XVII ВЕКА



Питер Пауэл Рубенс. Портрет польского принца Владислава Сигизмунда



Неизвестный художник.
Портрет Яна Кишштофа Тарновского.
Конец XVI века. Варшава, Национальный музей

В XVII веке Польша постепенно утратила свои независимые политические и экономические позиции в Европе, прочно удерживаемые в период правления королей из шведской династии Вазов (ил. 454, 468), сменивших на польском троне во второй половине XVI столетия древних Ягеллонов. При них государство было целостным и сильным, умело пользовалось всеми выгодами международной конъюнктуры, было полноправным партнером, союза с которым искали. Польша вела удачную и широкую торговлю зерном и достаточно долго оставалась в стороне от войн, разорявших ее соседей. Однако XVII век стал для нее временем непрерывных столкновений с Османской империей за обладание украинскими землями. Они начались в 1620 и (с перерывами) длились по 1699 год. В итоге, по решению Карловицкого конгресса Речь Посполита (так называлось Польское королевство с 1569 года после объединения с Великим княжеством Литовским) присоединила к своим территориям остававшуюся с 1679 года у турок часть правобережной Украины и Подолию. С другой стороны, восстание Богдана Хмельницкого отторгло от нее левобережную Украину, южные границы подвергались набегам турок и татар, с севера наступали шведы, опустошавшие все на своем пути, с востока вторгались русские войска.

С избранием на престол Яна Собеского наступила некоторая стабилизация, однако она уже не смогла остановить процесс распада государства и приближение периода анархии. Разоренная Речь Посполита постепенно переходила в ряд второстепенных европейских стран, тем более что правившие ею после смерти Собеского саксонские герцоги рассматривали

ее лишь как провинцию, причинявшую постоянное беспокойство.

Однако, несмотря на весь драматизм ситуации, ничто не могло поколебать положения польского дворянства, занимавшего исключительные позиции в государстве. С 1573 года, после смерти последнего Ягеллона — Сигизмунда II Августа — оно пользовалось правом свободно избирать короля. Шаг за шагом польская шляхта добивалась новых привилегий, выдвигала проекты реформ, отстаивала республиканские идеалы, ограничивала и ослабляла не только королевскую власть, но и верхушку аристократов — всесильных польских магнатов. Ее сила обуславливалась целым рядом исторических причин, главная из которых — постоянная военная опасность, грозившая Польше отовсюду, а также ее положение между католическим Западом и мусульманским Востоком, при котором шляхтичи ощущали себя защитниками не только древней Польши, но и всей европейской цивилизации. Воины-профессионалы, настоящие рыцари и истинные католики, они создали определенные идеалы своего времени и стиль жизни, некий сословный кодекс, стержнем которого было братство равных между собой дворян и свобода личности каждого из них, дух шляхетской «золотой вольницы».

Сопротивление иноверцам воодушевляло, еще больше повышало значение дворян в государстве, укрепляло их политические позиции. Они чувствовали себя национальными героями и незаменимой опорой трона, зачастую весьма опрометчиво полагая, что высокомерие и надменность в поведении служат олицетворением рыцарской чести. Эти особенности психологии шляхты даже породили специфический вид барочного искусства, который вошел в историю под названием «сарматского» — репрезентативного, импозантного, с аксессуарами, раскрывающими принадлежность изображенного к древнему роду и рыцарскому сословию, дающими право быть причисленным к высшему миру людей, корни которых уходят в глубь истории. Почерпнув название у античных авторов, польские «сарматы» подтверждали свою «биографию» в портретах — при помощи гербов, всевозможных знаков власти, украшений,



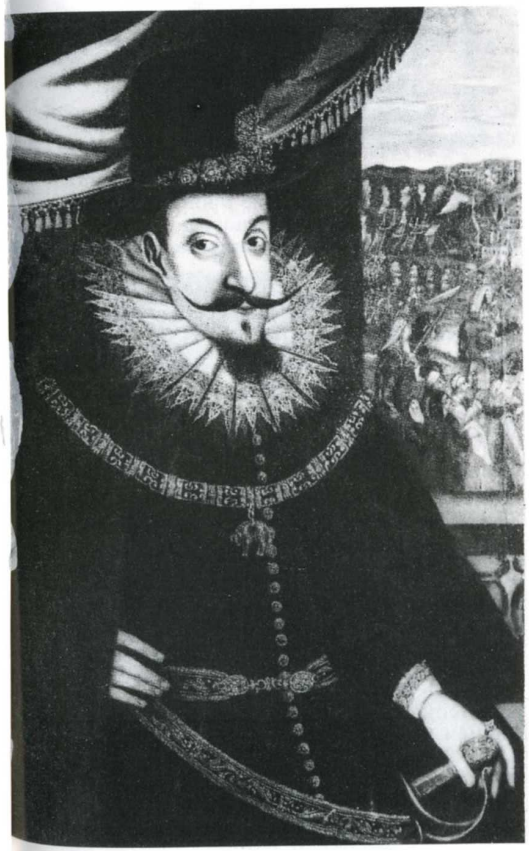
453

453. *Неизвестный художник.*
Портрет Яна Кшиштофа Тарновского.
Конец XVI века. Варшава, Национальный музей

Портрет Тарновского принадлежит к той разновидности польского искусства,

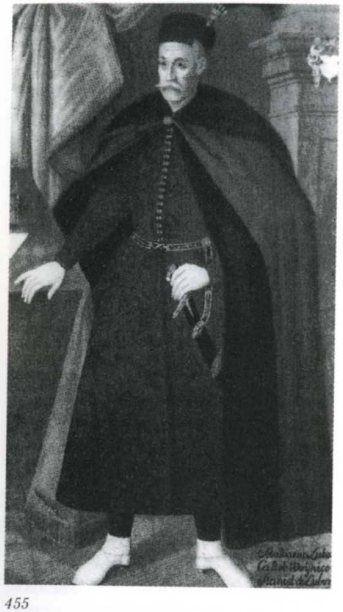
а также определенной композиционной схемы, для которой свойственны черты застылости, неподвижности, когда фигура кажется статуей, а лицо — бесстрастной маской. Эти приемы, свойственные парсуне и подчеркивавшие вневременно́й характер изображения, отвечали главной задаче сарматского портрета — подтверждению идеологии польского дворянства в зримых, убедительных формах. Поэтому в подобных портретах шляхтичи — всегда родовиты, героичны, непоколебимо придерживаются национальных традиций. Это выражено, прежде всего, в одежде — древней, неподвластной капризам моды, носимой несколькими поколениями предков. На Тарновском надет польский жупан до колен с рядом бранденбургов и две делии — из серо-голубой узорной парчи и темного меха, наброшенные на одно плечо «внакидку». Ярко-красные эффектные чулки, шапка типа тока завершают этот парадный костюм, а голубой герб в картуше и текст с описанием генеалогии рода Тарновских и их подвигов не оставляют сомнений в серьезности притязаний польского дворянства на роль национальной элиты.

454



454. *Ш. Богушович.*
Портрет польского короля Сигизмунда III Вазы.
Около 1610. Украина, Олеско, филиал Львовской картинной галереи

После смерти короля Стефана Батория в 1586 году на польском троне утвердились представители шведской династии Вазов, а с ними при дворе появились и испанские моды, хотя увлечение ими не шло дальше узкого круга аристократов. Возникло и второе течение в польском портретном искусстве, ориентирующееся на западноевропейские образцы. Король Сигизмунд III изображен в испанском костюме с белоснежной кружевной горгерой и плаще. Его аскетической строгости контрастны драгоценные украшения — чеканная золотая цепь с орденом «Золотого Руна», ряд ювелирных пуговиц, ажурный пояс с застежками великолепной работы и драгоценная перевязь. Бесценной «лентой» из золота с инкрустацией дорогими камнями украшена и высокая тулья шляпы.



455



456

455. *Неизвестный художник.*
Портрет Себастьяна Любомирского.
Около 1600. Варшава, Национальный музей

Войницкий каштелян Себастьян Любомирский был главой одного из знатнейших и богатых польских родов, важным должностным лицом, человеком большого ума и мудрости, и, вместе с тем, олицетворением шляхетских амбиций и своеволия, культивировавшихся в этой семье. Вследствие чего его сын, Станислав, унаследовавший одаренность отца и заслуживший у современников прозвище «польского Соломона», не удовлетворяясь легендой происхождения от сарматов, считал своими предками древних римлян. Известно несколько портретов семейной галереи Любомирских, украшавших стены резиденции этих всесильных магнатов.

Костюм Себастьяна Любомирского подобен величественным одеяниям королей — длинный жупан из плотного шелка с черным узором по темно-серому фону, синяя делия на меху, похожая на мантию, шапка с султаном из перьев, прикрепленным ювелирным аграфом, короткие светлые сапоги (похожие на венгерские) в ансамбле производят впечатление монументальности и уверенного в себе достоинства.

456. *Неизвестный художник.*
Портрет Анны Любомирской, урожденной Браницкой.
Около 1620. Варшава, Национальный музей

Как и в Венгрии, костюм польских дворянок не столь последовательно и ярко выражал национальные идеалы, нежели мужской, но имел в своем покрое и декоре явные черты компромисса. Супруга Себастьяна Любомирского, Анна, одета в испанское каркасное платье с воротником голилья, длинными откидными рукавами-крыльями и короткую пелеринку. Однако ему не хватает стилевой и композиционной отточенности испанских вестидо — шнип лифа имеет не острую, а овальную форму, модную в Нидерландах, расположение украшений из нитей жемчуга не придает формам платья строгого изящества, а головным убором служит своеобразная шляпа в виде большого округлого берета, надеваемого поверх чепца, носимого с XVI века несколькими поколениями полек.

457. *Неизвестный художник.*
Портрет дочери Себастьяна Любомирского (Кристины?).
Около 1600. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

Платье дочери Анны Любомирской не имеет оттенка провинциальности, свойственного костюму матери. В нем более последовательно выдержана композиция нарядов испанок. Повторена их манера носить украшения из золотых цепей. Жесткий плоеный белый воротник подчеркивает овал женского лица, расшитая золотом и драгоценными камнями высокая головная повязка воспроизводит форму тока, популярного в Испании. Автору этого костюма удалось уловить особый стиль одежд этой страны, заключающийся в редком сочетании жестких форм воротника и нежной женственности лица, что редко удавалось копиистам. Костюм этой родовитой панны, носящей в знак своего девичества венок из красных и розовых гвоздик, производит впечатление не только парадности, но утонченной элегантности и хорошего вкуса.

457



458. *Неизвестный художник.*
Портрет Катажины Острогской, урожденной Любомирской.
Около 1597. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

Катажина Любомирская, ставшая женой краковского каштеляна Януша Острогского, так же, как и ее сестра, одета по испанской моде в роскошное, очевидно, свадебное платье из серебристой ткани, сплошь затканной сложнейшим орнаментом. Переливам оттенков шитья вторят цветовые переходы более строгой декоративной полосы на мантилье, а его изощренному рисунку — зубчатый силуэт ювелирного венца на голове. Классическая горгера обрамляет красивое лицо Катажины, пояс из бус опоясывает талию. Только небольшие нюансы нарушают чистоту стиля этого эффектного туалета — отсутствие эполет в проймах лифа, придающих остроту линии плеч, и форма венца, напоминающего французский «аттифэ». Однако именно они вносят тот диссонанс в сочетание линий и объемов, который слишком часто возникал при попытках повторять в других странах испанские, а позже, французские одежды.



458

ства — так называемый «сарматский портрет». На полотнах художников они, объявив себя потомками древних сарматов, выступают в виде благородных воинов, окруженных регалиями, подтверждающими древность их рода. Вера в свое превосходство у поляков была так велика, что невольно укрепляла все обычаи, все установленные правила, вплоть до необходимости сохранения костюма в его давно сложившемся виде.

Мужской костюм. Польский мужской костюм испытал множество влияний на протяжении XVI века — немецкое, итальянское, испанское, восточное. Оно сказывалось прежде всего в облике знати и состоятельных мещан. Однако положение небольшого государства в окружении сильных и агрессивных соседей поддерживало особенные патриотические и национальные чувства поляков, которые полностью разделяли представители всех сословий. Поэтому поляки предпочитали в XVII столетии носить свою национальную одежду, за исключением королей и их придворных, одевавшихся в соответствии с европейской модой (ил. 454), хотя и они облачались в местные костюмы, когда нужно было продемонстрировать приверженность государственным интересам или подчеркнуть старинную генеалогию (ил. 455, 459, 463).

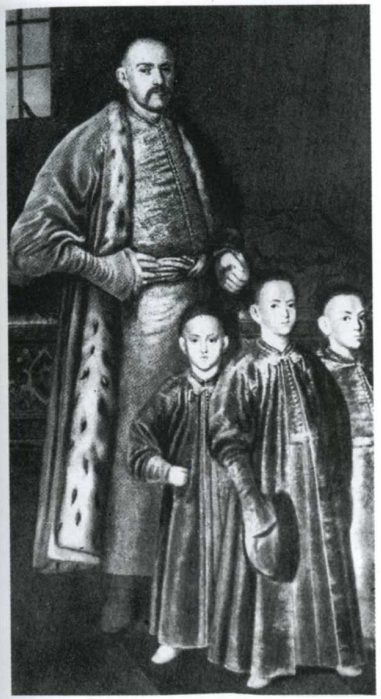
Особенности мироощущения польской шляхты сказались в костюме наиболее ярко и парадоксально. Индивидуальность польского мужского костюма во многом обуславливалась заимствованиями из одежды их заклятых врагов — мусульман. С Востока в костюм шляхтичей пришли детали военного обмундирования — колчан, особой формы кинжал, а также знаки военных отличий. Что же

459. *Неизвестный художник (Т.Долабелла?).*
Портрет Станислава Тенчиньского.
Около 1634. Краков, Вавельский королевский замок

Последний представитель мужской линии рода Тенчиньских, сын краковского воеводы имел запоминающуюся внешность и вполне сознавал силу своей привлекательности. Он спокойно и с затаенным превосходством смотрит на зрителя, заранее равнодушный ко всем суждениям о нем. Возможно, Станислав Тенчиньский хотел завоевать весь мир, однако не прославил свою фамилию никакими подвигами, и события его жизни не удостоились упоминания в мемуарной литературе. Однако художественные приемы «сарматского» портрета смогли передать то состояние гордой

459





460

надменности и независимости, которое, даже без достаточных оснований, было присуще многим и многим представителям польского дворянства. Изящная делия с откидными рукавами на меху, бархатная шапка с меховым отворотом и пышным султаном создают элегантную раму для его утонченной холодной красоты.

461. *Д.Шульц.*
Портрет Станислава Красиньского.
До 1654. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

Жупан с воротником-стойкой, рядом ювелирных круглых пуговиц, застегивающихся на воздушные петли, широкими вверху и узкими у запястья рукавами и меховая делия без рукавов составляют костюм этого польского рыцаря, рука которого, как требовал канон «сарматского» портрета, лежит на рукоятке шпаги.

460. *Неизвестный художник.*
Портрет Ежи Оссолиньского с сыновьями.
Первая половина XVII века. Польша, музей в Ливе

Глава рода одет в длинный жупан с кушаком и контуш на горностаевом меху. Широкие рукава контуша суживаются к запястью и образуют клапаны, прикрывающие тыльную часть кисти, заменяющие рукавицы в холодное время года и знакомые нам по костюму венгров. Маленькие сыновья Оссолиньского облачены в широкие, до пят, одежды, присборенные у ворота, покроем напоминающие контуш отца. Все герои портрета имеют одинаковую прическу — очень короткую стрижку, обязательную для всякого поляка, чтящего традиции.

461



касается одежды, то польский историк Я.Тазбир отмечает: «Чем шляхтич богаче, тем больше наряд его напоминал убранство турецких вельмож и даже самого турецкого султана»*. Это подтверждает и французский путешественник де Лабурер, который состоял в свите польской королевы Марии Людвиги и описывал ее въезд в Гданьск в 1646 году: «С великолепием, возбудившим всеобщее изумление, выступил отряд из двухсот человек шляхты, принадлежащей к знатнейшим польским родам. Они были одеты и экипированы, как герои. Одежды их были большей частью персидские, златотканые с цветочным узором или из бархатов различнейших расцветок, самых редких изо всех, какие только можно найти на Леванте. Одежды были подбиты бесценными мехами: там были собольи спинки и пантеры, которые ценятся тем дороже соболей, чем больше кружков на их шкуре. Под платьями (или доломанами) надеты богатые туники, которые называют жупанами, почти сплошь из златотканого материала или бархата, золота, серебра или шелка, вышитые руками дам этой страны. Так же точно и головные уборы отделаны были куньим мехом, а киты (плюмажи) из перьев черной цапли или заменявшее их одно ястребиное перо схвачены были в зависимости от богатства аграфами из бриллиантов ценою в десять, двадцать, а то и тридцать тысяч талеров. Чтобы описать их коней, я должен обратиться к седьмой книге «Энеиды» Вергилия... Ибо кони были покрыты разноцветными бархатными попонами, расшитыми золотом и серебром, почти у всех удила были из чистого золота, иные же из

* *Tazbir J.* Synkretyzm a kultura sarmacka. Testy, 1974. S. 46.



462

462. *Неизвестный художник.*
Портрет Миколая Острогора.
Третья четверть XVII века. Познань, Национальный музей

Миколай Острогор, ставший в 1648 году военачальником «коронных» войск, в соответствии со схемой «сарматского» портрета держит в руке булаву, входящую в ряд «биографических» данных, наряду с гербами и надписями. Скромный жупан и широкая делия с меховым воротником, отделкой которым служат лишь дорогие пуговицы, бритый лоб и воинственно подкрученные усы являются теми деталями, которые должны были создать образ мужественного, неприхотливого, опытного воина.

463. *Неизвестный художник.*
Портрет Винценты Жевуского.
Вторая половина XVII века. Олеско, филиал Львовской картинной галереи

После присоединения Украины к России галицкие земли, оставшиеся в составе Речи Посполитой, продолжали сохранять с ней тесные связи. Здесь создавалась культура, соединившая сарматско-польские и местные традиции с их тяготением к фольклору. В костюме это сказалось в открытом цвете тканей, их праздничной яркости при буквальном воспроизведении традиционных форм польской одежды. Подобные примеры мы находим и в портретной галерее рода Жевуских (потомков украинского гетмана Ивана Ревухи, перешедших в разряд польских магнатов). Винцента Жевуский — верный рыцарь Речи Посполитой, высокомерный, дерзко-самоуверенный — облачен в соответствующий его характеру костюм, состоящий из василькового жупана и ярко-красного контуша с золотыми декоративными петлицами на груди, красиво контрастирующими с фоном, и золотой каймой по контуру полочек. Соединяет все три цвета пояс — шелковый кушак из красных, золотистых и голубых полос.

463



464. *Неизвестный художник.*
Портрет Яна Жевуского.
Первая половина XVII века. Олеско, филиал Львовской картинной галереи

Длинный до щиколоток жупан с кожаным поясом, застегивающимся на металлические чеканные пряжки, делия с широким меховым воротником и рядами бранденбургов, шапка с остроконечным донышком, в центре которого находится перо, и меховым отворотом — составляют ансамбль парадной одежды одного из представителей знатного рода Жевуских.

464



касается одежды, то польский историк Я.Тазбир отмечает: «Чем шляхтич богаче, тем больше наряд его напоминал убранство турецких вельмож и даже самого турецкого султана»*. Это подтверждает и французский путешественник де Лабурер, который состоял в свите польской королевы Марии Людвиги и описывал ее въезд в Гданьск в 1646 году: «С великолепием, возбудившим всеобщее изумление, выступил отряд из двухсот человек шляхты, принадлежащей к знатнейшим польским родам. Они были одеты и экипированы, как герои. Одежды их были большей частью персидские, златотканые с цветочным узором или из бархатов различнейших расцветок, самых редких изо всех, какие только можно найти на Леванте. Одежды были подбиты бесценными мехами: там были собольи спинки и пантеры, которые ценятся тем дороже соболей, чем больше кружков на их шкуре. Под платьями (или доломанами) надеты богатые туники, которые называют жупанами, почти сплошь из златотканого материала или бархата, золота, серебра или шелка, вышитые руками дам этой страны. Так же точно и головные уборы отделаны были куньим мехом, а киты (плюмажи) из перьев черной цапли или заменявшее их одно ястребиное перо схвачены были в зависимости от богатства аграфами из бриллиантов ценою в десять, двадцать, а то и тридцать тысяч талеров. Чтобы описать их коней, я должен обратиться к седьмой книге «Энеиды» Вергилия... Ибо кони были покрыты разноцветными бархатными попонами, расшитыми золотом и серебром, почти у всех удила были из чистого золота, иные же из

* *Tazbir J.* Synkretyzm a kultura sarmacka. Testy, 1974. S. 46.



462

462. *Неизвестный художник.*
Портрет Миколая Острогора.
Третья четверть XVII века. Познань, Национальный музей

Миколай Острогор, ставший в 1648 году военачальником «коронных» войск, в соответствии со схемой «сарматского» портрета держит в руке булаву, входящую в ряд «биографических» данных, наряду с гербами и надписями. Скромный жупан и широкая делия с меховым воротником, отделкой которым служат лишь дорогие пуговицы, бритый лоб и воинственно подкрученные усы являются теми деталями, которые должны были создать образ мужественного, неприхотливого, опытного воина.

463. *Неизвестный художник.*
Портрет Винценты Жевуского.
Вторая половина XVII века. Олеско, филиал Львовской картинной галереи

После присоединения Украины к России галицкие земли, оставшиеся в составе Речи Посполитой, продолжали сохранять с ней тесные связи. Здесь создавалась культура, соединившая сарматско-польские и местные традиции с их тяготением к фольклору. В костюме это сказалось в открытом цвете тканей, их праздничной яркости при буквальном воспроизведении традиционных форм польской одежды. Подобные примеры мы находим и в портретной галерее рода Жевуских (потомков украинского гетмана Ивана Ревухи, перешедших в разряд польских магнатов). Винцента Жевуский — верный рыцарь Речи Посполитой, высокомерный, дерзко-самоуверенный — облачен в соответствующий его характеру костюм, состоящий из василькового жупана и ярко-красного контуша с золотыми декоративными петлицами на груди, красиво контрастирующими с фоном, и золотой каймой по контуру полочек. Соединяет все три цвета пояс — шелковый кушак из красных, золотистых и голубых полос.

463



464. *Неизвестный художник.*
Портрет Яна Жевуского.
Первая половина XVII века. Олеско, филиал Львовской картинной галереи

Длинный до щиколоток жупан с кожаным поясом, застегивающимся на металлические чеканные пряжки, делия с широким меховым воротником и рядами бранденбургов, шапка с остроконечным донышком, в центре которого находится перо, и меховым отворотом — составляют ансамбль парадной одежды одного из представителей знатного рода Жевуских.

464



позолоченного серебра и сплошь украшенные всяческими драгоценностями. К седельной луке был приторочен большой меч, в золоте или позолоченном серебре, украшенный всячески или жемчугом, или бриллиантами, рубинами, бирюзой, изумрудами или иными драгоценными каменьями. Так же и сабли, которые носят на боку. Колчаны у тех, кто пользовался стрелами, были обтянуты шагренью, углы и посередине украшены золотой и серебряной вышивкой. Почти у всех были пуговицы ювелирной работы, золотые, усаженные дорогими камнями. И у гайдуков были подобные, но из массивного серебра. Словом все, что греки писали о богатстве и роскоши древних персов, даже приблизительно нельзя сравнить с тем, что мы видели, а теперь не можем поверить, что на самом деле видели это своими глазами»*.

Верхняя одежда по своему покрою была практически одинакова для всех сословий и различалась только качеством ткани. Она называлась «жупаном» и делалась довольно длинной, приталенной, со стоячим воротником, застежкой до талии на ряд часто посаженных пуговиц (ил. 455, 462). При встрече она сразу же «сообщала», к какому классу принадлежал носивший ее человек и каково его имущественное положение. Ответ заключался в поясе, которым сверху повязывался жупан (ил. 463). Это была широкая и длинная специально вытканная полоса красивого и мелкого рисунка, расположение которого подчеркивало служебное и финансовое состояние владельца. Богатство орнамента и материи свидетельствовало о его высоком ранге, особенно, если в ткань были введены нити «тюркского золота». Часто пояса застегивались на ювелирные пряжки из серебра. Носили и металлические пояса из красиво прочеканенных пластин, а также из кожи (ил. 455, 466).

Поверх жупана поляки надевали делию и копеньяк, аналогичные венгерским. Уже в XVI веке между видами мужской одежды этих стран было много общего — Польша и Венгрия имели сходные государственные проблемы, взаимно влияли друг на друга, даже породнились династиями, когда польский король Зигмунд I вступил в брак с венгерской принцессой Изабеллой.

Польская делия, как и венгерская, была длинной, объемной, имела широко лежащий на плечах меховой воротник или кроилась вообще без воротника (ил. 455, 461). Рукава носили длинные откидные или короткие широкие, часто с небольшими разрезами по краю (ил. 459, 471). Существовало несколько видов застежек — на пуговицы (у состоятельных людей они были ювелирной работы), петлицы из декоративного шнура или без застежки, когда края пол расширялись книзу и заходили одна за другую (ил. 455, 459, 460). Под делию подводили подкладку — тонкую (для теплого времени года) или теплую, из недорогого меха (заячьего или бараньего), для зимы. Вариантом делии была «ферезия» — меньшего объема, с узкими длинными рукавами, на тонкой подкладке, очень похожая на турецкие кафтаны (ил. 465). Богатые поляки для своих костюмов использовали венецианский бархат, итальянскую парчу, турецкий и персидский шелк.

Несмотря на привязанность поляков к одежде своих предков, известно,

* *Labourer Jean de*. Relacja z podrozy krolowej polskiej // Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie. T.1. Krakow, 1959. S. 245.



465

465. *Костюмы краковских дворян с надгробия Станислава Казмержика в костеле Божьего Тела в Кракове. Первая половина XVII века. Современная реконструкция*

Коленопреклоненная супружеская пара одета в распространенные в дворянской среде 1650-х годов костюмы. На мужчине — жупан, обшитый по краю золотым шнуром, на плечи накинута ферезия, застегнутая только на первую пуговицу и украшенная рядом петлиц из декоративного шнура. На женщине — черное платье с короткими рукавами, из-под которых видна белая ткань рубашки, короткая пелеринка, на голове рантух, чепец и меховой колпак.

466. *Неизвестный художник. Портрет Богуслава Слушки. 1680. Гравюра*

Богуслав Слушка был послом Польши при дворе Людовика XIV. При вручении ему верительных грамот Слушка оделся как истинный «сармат», поразив экзотической роскошью своего костюма короля и придворных. В нем и запечатлел его неизвестный французский художник, не упустив ни одной детали этого необыкновенно красочного наряда — жупана из шелка, затканного цветами, пояса с металлическими пряжками, делии на дорогом меху, булавы — символа высокого ранга Слушки, щегольских сапог на каблуках и особенно понравившейся парижанам шапки с меховым отворотом в необыкновенном, на их взгляд, сочетании с драгоценностями и перьями.

466



что с 1648 года появился новый вид верхней мужской одежды - «контуш»*. Часто его делали на меховой подкладке со своеобразным покроем рукавов и спинки. Рукава делались цельнокроеными, а спинка ниже талии разрезалась по вертикали, и в образовавшиеся клинья вставляли еще два (в форме четверти круга), или боковые клинья кроились расклешенными книзу, а средний оставляли прямым, что в любом варианте создавало форму колокола (ил. 463).Обычно контуш шили из кожи (она хорошо «держала» боковые части спинки). Опытные польские портные отлично знали ее пластические свойства и умело их использовали. Во второй половине XVII века контуш становится любимой одеждой многих поляков.

Турки, хотя и враждовали с ними, отдавали должное выправке польских воинов, их молодцевато-гордой осанке, ловкости в обращении с лошадьми, быстрым движениям, а, кроме того, пленялись своеобразием и блеском их костюмов, заимствуя даже некоторые аксессуары. Особенным успехом пользовались пояса, которые поляки носили поверх военного контуша. Большой успех у турок имели пуговицы с кораллами и бирюзой, считавшимися у восточных народов самыми изысканными камнями.

Самой распространенной прической поляков были коротко остриженные волосы или бритая голова. Такие «прически» они позаимствовали у турок (ил. 460, 461).

Поляки носили древний головной убор «рогатывка» — шапочка с отворотом, разрезанным надо лбом. Она делалась из ткани и меха, украшалась султаном из перьев, драгоценными

* С этого года название «контуш» встречается в архивных документах.



467

467. *Б.Стробль.*
Портрет князя Заславского-Острожского.
1635. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

Кроме польских национальных одежд, некоторые аристократы носили и европейское платье, в начале столетия

подражая испанцам, с 1630-х годов — французам. Владислав Доминик, князь Заславский-Острожский, один из самых богатых магнатов Литвы, а с 1649 года краковский воевода, изображен в одном из таких костюмов. Перед нами уже не «сарматский» портрет со всеми обязательными атрибутами, а западноевропейский в его классическом варианте. Владислав Доминик стоит в непринужденной позе светского кавалера, а прихотливый динамичный силуэт его фигуры в принципе противоположен застывшим позам «сарматов». Наряд князя повторяет костюмы французов, хотя в Польше их называли «шведскими» благодаря королю Владиславу IV из династии Вазов, который ввел подобные одежды в моду. Не всегда это подражание было удачным из-за неумения понять новые соотношения деталей и объемов. И, как правило, польские дворяне редко достигали непринужденной элегантности героев Ван Дейка. В данном костюме, например, все «слишком» — огромный кружевной воротник, напоминающий женский платок, множество разрезов (из лент) на рукавах и кокетке, расстояние между полочками пурпуэна, крупные розетки из шелковых лент. Хотя необходимо отдать должное тонкой цветовой гамме, в которой решен костюм в целом.



468

468. *Неизвестный художник.*
Ян Казимир, король Польши из династии Вазов.
Середина XVII века. Чехия, замок Рыхнов под Кнежной

Королевский костюм полностью воспроизводит одежды французских дворян — брасьер, рейнград, кружевной воротник «раба», манто, туфли с пряжками, украшения в виде петель из лент и даже пышный парик — однако без того естественного изящества и живописной подвижности, что были свойственны костюму французского барокко.

пряжками и имела несколько вариантов (ил. 466). Такая шапочка прекрасно сочеталась с делией и контушем. Дополняли мужской костюм сапоги или закрытые башмаки.

Костюмы во французском стиле приобрели популярность в Речи Посполитой поздно, когда королем стал Ян Собеский, который взошел на престол в 1674 году. Но впервые эти костюмы появились при дворе раньше, с прибытием герцогини Неверской — Марии Людовики Гонзаго, супруги двух польских королей (ил. 467, 468). Ян Собеский, король и полководец, славившийся европейской образованностью и широтой взглядов, приветствовал при своем дворе французские моды и утонченные манеры, однако даже его пример не заставил поляков отказаться от традиций, поэтому новый костюм еще долгое время не выходил дальше узкого круга придворных.

Крайне медленный переход к общеевропейским формам одежды продолжался до конца XVII века. Не помогло и влияние преемника Яна Собеского на польском троне — курфюрста саксонского Августа II, весьма склонного к роскоши. Его расточительные привычки сказались на образе жизни многих поляков и весьма ими ценились. Однако костюм это не изменило, но его отделка стала еще богаче.

Женский костюм. В условиях постоянных войн и нараставшей внутренней анархии укреплялся престиж семьи, родственные связи и, конечно, роль женщины как хранительницы домашнего очага. Польки пользовались большой свободой, равноправием (по меркам того времени), уважением, перед ними преклонялись. Это создало тот своеобразный, полный очарования и некоторого своеволия национальный женский тип, который мы встречаем в русской литературе первой четверти XIX века.

Их одежд мало коснулись восточные заимствования, а национальное своеобразие выразилось в некоторых деталях и особенностях кроя, передаваемых из поколения в поколение в течение нескольких столетий. Такой древней деталью был «рантух» — большое белое покрывало, надеваемое на голову и драпирующееся вокруг лица, шеи, плеч, а иногда и стана (ил. 472, 476, 488). Этот головной убор придавал женщинам большое достоинство, подчеркивал скромность, особенно, когда его белый цвет сочетался с темным платьем, которое набожные польки надевали для похода в костел. Сверх рантуха надевался чепчик (у состоятельных женщин украшенный кружевом или расшитый жемчугом) или шапочка (ил. 489). Богатые женщины носили бархатные шапочки с дорогими меховыми отворотами из куницы, бобра, соболя или целиком сделанные из меха (ил. 479, 491). Края рантуха часто отделывали черной или красной однотонной вышивкой, самым дорогим было золотое шитье. Излюбленным орнаментом стали стилизованные цветы и турецкие мотивы. Покрывало, чепчики, шапочки носили замужние польки всех сословий (ил. 488—491), лишь девушки слегка приоткрывали волосы; не касались эти правила только придворных дам, да и то во второй половине XVII века.

Платья жен и дочерей шляхтичей и богатых мещан во второй половине XVI и первой половине XVII века шились по испано-немецким, а иногда и итальянским образцам (ил. 472, 475, 476, 489) и представляли собой их упрощенный вариант (тем более уп-



469

469. *Рембрандт.*
Польский всадник. Фрагмент.
1655. Нью-Йорк, собрание Фрик

Костюм «польского» всадника с картины Рембрандта, скорее, отражает весьма фантастические представления европейцев о необычных, но эффектных нарядах поляков, нежели представляет собой точный портрет с натуры, хотя верхняя одежда всадника и напоминает жупан.

рощенный, чем ниже на социальной ступени стояла женщина).

Платье дворянок состояло, как правило, из узкого закрытого лифа, заканчивающегося мысом, с разнообразной отделкой на груди, конусообразной гладкой юбки и короткой пелеринки (ил. 476). Мещанки одевались в прилегающий жакетик типа мужского пурпуэна, юбку с мягкими фалдами, фартук, на плечах часто «внакидку» висел более объемный жакет с декоративными рукавами (ил. 489).

Польские горожанки любили одеться нарядно и даже щегольски. Они использовали разнообразные, часто весьма дорогие ткани — шелк, бархат, атлас. Большую популярность имели материи с золотистой, «люстровой» поверхностью. Сначала эти ткани привозились из Персии и Турции, но с 40-х годов их начали производить местные мануфактуры. Декорировали платья рядами нашитых цветных узорных кантов, золотым и серебряным кружевом, плетеным шнуром. Как и в мужском костюме, в моде были разнообразные пояса — металлические, кожаные, шелковые.

Польки не спешили отказаться от старинных украшений — золотых цепей, вышитых жемчугом чепцов, тяжелых драгоценностей (ил. 481, 491). Не изменили они и своего пристрастия к шубам, спасавшим их в зимние морозы. Некоторые тратили на них целые состояния, подбивая мехом соболя, куницы, бобра.

Жены бедных ремесленников в течение XVI—XVII веков одевались крайне просто — в темные платья из дешевых материй, состоящие из рубашки, лифа с укороченными рукавами (или корсажем без рукавов) и юбки. Голову всегда покрывал скромный чепец и рантух (ил. 488). Эта



470
471



470. *Костюм кавалериста.*
Первая половина XVII века. Современная реконструкция

Кавалерист одет в жупан с высоким воротником, делию с петлицами (заднее полотнище спинки длиннее переднего) и «венгерские» сапоги с наколенниками.

471. *Костюм краковского мещанина.*
Начало XVII века. Современная реконструкция

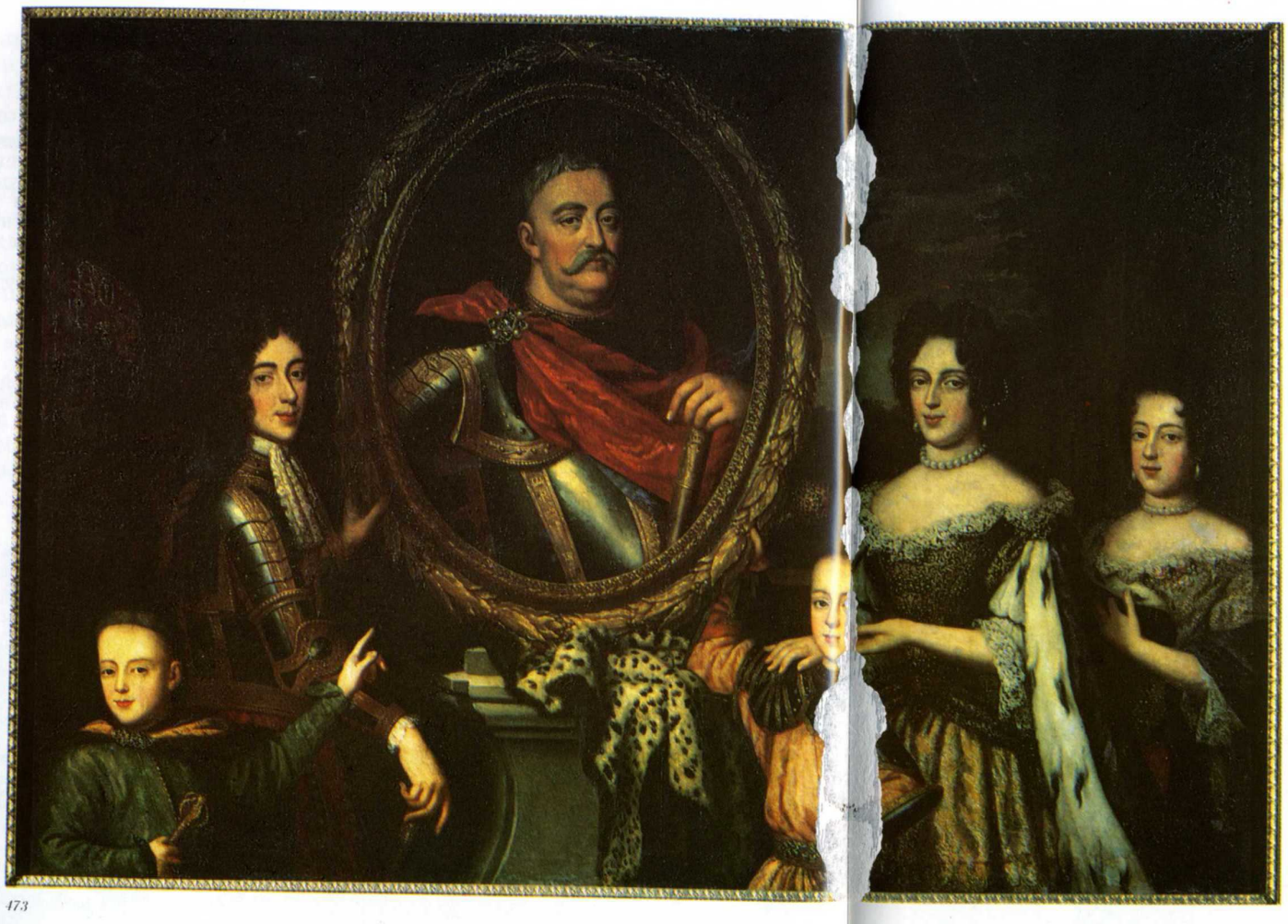
Костюм краковского мещанина не очень отличался от одежд зажиточных граждан других городов Польши. На жупан чуть ниже колен и с воротником-стойкой надета «делия» без воротника с короткими рукавами. Высокая, почти пирамидальной формы, шапка обшита широкой полосой пушистого меха.

472. *Неизвестный скульптор.*
Надгробие Анджея и Эльжбеты Модлишевских.
1589. Фрагмент.
Польша, костел в Ломже

Костюм польки конца XVI века сочетал испанские (плоеный глухой воротник вокруг шеи), немецкие (цепи на груди, плиссированная юбка без шнипа) и польские (пояс из чеканных пластин, чепец с покрывалом) элементы, так же, как пленительный характер представительниц этой нации причудливо сочетал набожность и светскость, независимость и преданность, скромность и обольстительность. В этом смысле очень выразительны аксессуары костюма целомудренной пани Модлишевской — обязательный молитвенник и не менее обязательные перчатки.

472





473

473. *А.Гаскар.*
Портрет семьи Собеских.
1691. Краков, Вавельский королевский замок

Польский король с 1674 года, талантливый полководец и победитель турок, дипломат, заключивший «Вечный мир» с Россией, Ян Собеский, пользовался огромной популярностью не только в Польше, но и во всей Европе. Он словно олицетворял собой идеи «сарматизма», всеми своими поступками, обликом и привычками подтверждая их обоснованность. Ян Собеский был не только храбрым воином и человеком чести, но и настоящим «большим» аристократом, одним из самых образованных людей своего времени, владевшим лучшей в Польше библиотекой и отшлифовавшим свой художественный вкус за несколько лет жизни в Париже. Достойна упоминания и история его любви к будущей жене, Марии Казимире Аркен де ла Гранж — воспитаннице и любимице польской королевы Марии Людовики Гонзаго, отраженная в их многолетней, шифрованной, роман-тической переписке, где он носит имя «Селадона», а она «Астреи», как было принято в модных французских романах того времени.

Любовь к Франции и ее рафинированной культуре, привязанность к жене, происходившей из семьи французских аристократов, «король-сармат» проявил в том, что при его дворе, наряду с пиететом ко всему польскому, культивировались галантные манеры, светская любезность и последние парижские моды. Это смешение подходов к жизни и ее ценностям — «сарматским» и общеевропейским — хорошо видно в парадном портрете членов королевской семьи кисти француза Гаскара. Старший сын, принц Якуб, облачен в военные латы с кружевным галстуком «а ля кравat» и длинный завитой парик, его младшие братья — Константин и Александр, одеты и подстрижены «по-сарматски», так же, как их отец. Царственно-сдержанная Мария Казимира и ее невестка изображены в туалетах, сшитых «по-французски», а их волосы уложены модными локонами.

одежда перешла и в крестьянскую среду, сохраняясь там вплоть до XX века. Богато орнаментированная, украшенная кружевами она превратилась постепенно в народную праздничную одежду, имеющую значение национальной.

С середины XVII века французские моды начинают утверждаться при польском дворе (хотя стоячие воротники и небольшое декольте встречались в туалетах придворных дам уже с начала столетия). Их образцами служили платья королевы Марии Людовики, а затем, в 70-х годах, жены Яна Собеского — прекрасной Марии Казимиры (ил. 473, 478). Польские аристократки, часто обладавшие врожденным вкусом, выглядели в них как настоящие француженки — они уверенно чувствовали себя в нарядах с декольте и шлейфом, с изяществом носили «фонтанж», маски, не пренебрегали даже и черными мушками из тафты.

В итоге следует признать, что польки оказались более восприимчивы, чем мужчины, к искушениям европейской моды, и хотя костюм их (за исключением головных уборов и некоторых деталей) не отличался в XVII веке особой оригинальностью, зато они обнаружили завидную гибкость в умении органично воспринять новые идеи.

474. *Неизвестный художник.*
Портрет королевы Констанции, второй жены Сигизмунда III.
Первая четверть XVII века. Краков, Вавельский королевский замок

В начале XVII века испанские моды были по-прежнему популярны при дворе, однако королевское одеяние жены Сигизмунда III далеко не во всем следует жестким каркасным формам и декору вестидо — крупные складки юбки создают фалды, вместо узкого шнипа появился округлый, модный в Нидерландах, золотые тяжелые цепи сменили бантики из шелка. В сущности, от оригинала остались только огромная горгера, откидные рукава-крылья и прическа с валиком надо лбом и висками.

474





475

475. *Неизвестный художник.*
Портрет Марины Мнишек.
1606. Краков, Вавельский королевский замок

Знаменитая красавица и не менее знаменитая авантюристка Марина Мнишек, дочь польского магната и жена двух претендентов на русский престол — Лжедмитрия I и Лжедмитрия II, жестоко наказанная за непомерное честолюбие полным крушением замыслов и смертью в заточении, изображена неизвестным художником в роскошном одеянии «русской царицы», чей высочайший сан подтвержден надписью на фоне драпировок и державой с короной. Приемы «сарматского» портрета полностью соответствовали характеру этой женщины — герб подчеркивает ее родовитость, каноническая поза с рукой, лежащей на столе, и строго фронтальной постановкой застывшей фигуры придает образу величие и акцентирует принадлежность к избранному кругу людей, вознесенных на недосягаемую для простых смертных высоту. Однако этот репрезентативный портрет — не более, чем красивая декорация, попытка выдать желаемое за действительность. Нетерпение и самоуверенность дерзкой женщины обернулись трагедией. Марине Мнишек не суждено было стать царицей и носить великолепную корону с жемчугами, а ее баснословной стоимости коронационное платье, сшитое по испанским образцам (чего никогда не могло быть при русском дворе) осталось горьким и поучительным символом ее несбывшихся надежд.



476

476. *Костюм дворянки.*
Первая половина XVII века. Современная реконструкция

Костюм польской дворянки, в основе которого лежал испанский каркасной формы XVI века, состоял из узкого лифа с эполетами, юбки воронкообразной формы на вертюгале и короткой пелеринки. Дополнял его польский национальный головной убор — рантух, чепец и шапка с меховым отворотом.

477



477. *Неизвестный художник.*
Портрет дамы.
Около 1605. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

Богатство костюма и обилие драгоценностей позволяют причислить эту женщину к кругу придворных дам двора Сигизмунда III. Однако стоимость ткани и украшений не могут скрыть отсутствие вкуса при создании причудливого туалета. Очевидно, что его прототипом было испанское вестидо, которое изменилось до неузнаваемости и превратилось почти в карикатуру. Огромный кружевной воротник — нечто среднее между горгерой и воротником «Медичи», рукава-крылья открывают контрастные по цвету нижние рукава, лиф потерял жесткую каркасную форму, вместо глухого ворота сделано небольшое декольте с несколькими нитями бус. Не имеет аналогов и прическа с небольшим током, перьями и драгоценностями, представляющая собой целое сооружение. Можно предположить, что героиня портрета с грустными, отрешенными глазами, держащая в руке молитвенник, была далека от тонкостей моды и не слишком задумывалась о таких вещах, как пропорции, согласованность деталей, изысканность цвета (ее платье имеет клюквенно-красный оттенок), что сказалось на ее облике.



478

478. *Е.Семигиновский.*
Портрет королевы Марии Казимиры с дочерью Терезой Кунигундой.
Вторая половина XVII века. Варшава, Национальный музей

Костюмы королевы и ее дочери свидетельствуют о том, что увлечение испанскими каркасными платьями ушло в прошлое, и наступило время приоритета французских туалетов, которые изящные и грациозные Мария Казимира и ее дочь носят с естественной непринужденностью парижанок.



479



480



481

479. *Неизвестный художник.*
Надгробный портрет Хлебовской из рода Митинских.
Конец XVII века. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

480. *Неизвестный художник.*
Погребальный портрет неизвестной.
Конец XVII века. Познань, Национальный музей

481. *Неизвестный художник.*
Надгробный портрет неизвестной.
Около 1670. Познань, Национальный музей

Особой разновидностью польской живописи XVII века был надгробный портрет, тесно смыкавшийся с «сарматским». Как жизнь, так и смерть члена семьи родовитого шляхтича претендовала на исключительность, особое уважение и необыкновенные почести. Размах и пышность польских погребальных церемониалов поражали воображение путешественников-иностранцев, оставивших в своих записках их описания. Обязательным атрибутом похорон был портрет умершего, ставившийся у гроба при отпевании, а затем переносившийся в склеп или вешавшийся внутри костела. Он символизировал мистическое присутствие покойного среди живых и постоянную память о его достоинствах. Назначение портрета требовало точного изображения лица и одежды, поэтому многочисленные погребальные портреты являются великолепным материалом для воссоздания объективной картины развития польского костюма, особенно (так как его изображение делалось погрудным) той его важной части, которая касалась головных уборов, причесок, драгоценностей и вариантов декорировки лифов.



482

482. *Неизвестный художник.*
Портрет неизвестной.
1640 — 1645. Краков, Национальный музей

Покрой этого траурного платья уже приближен к французским модным образцам, однако в 1640-е годы многие дворянки еще придерживались традиции прикрывать волосы чепцом.

483. *Неизвестный художник.*
Портрет неизвестной дамы из рода Радзивиллов.

Вторая половина XVII века. Варшава, Национальный музей

Увлечение французскими нарядами получило распространение в кругу польских аристократок, начиная с 1670-х годов. Они с удовольствием освободились от жестких платьев-футляров и облачились в открытые, изящные, дававшие бóльшую свободу движений и оттенявшие женскую привлекательность платья. Однако в их крое, линиях силуэта, пропорциях таилась опасность для тех женщин, которые не умели правильно ими воспользоваться и вносили изменения, которые только подчеркивали недостатки внешности, раньше тщательно скрываемые. Так произошло и с дамой из рода Радзивиллов, рукавам платья которой внизу недостает пышных сборок рубашки, способных зрительно уравновесить некоторую грузность фигуры.

483



484. *Неизвестный художник.*
Портрет дамы с лимоном (Марианна Косця?).

Вторая половина XVII века. Варшава, Национальный музей

Польские дворянки без смущения носили французские платья с большим декольте, обнажавшим плечи, и не закрывали его прозрачными вставками и косынками, как это делали немки и голландки. Их уязвимость заключалась, скорее, в чрезмерной и не всегда оправданной кроем костюма любви к украшениям, искажавшей продуманную соразмерность форм и декора, присущую французским одеждам. На платье и прическе дамы с этого портрета, например, множество драгоценностей. Однако нельзя сказать, чтобы эта «выставка» ювелирных изделий добавила привлекательности ее лицу или изящества платью, скорее, наоборот, множество мелких украшений в прическе подчеркивает слишком крупные черты лица, а тяжелая брошь на груди «убивает» воздушную легкость кружев декольте.

484





485

485. *Неизвестный художник.*
Портрет Эльжбеты Любомирской из рода Денгофф.

Около 1676. Варшава, Национальный музей

Обворожительная Эльжбета Любомирская обладала не только утонченной красотой, заставляющей вспомнить о легендарной власти польских женщин над мужскими сердцами, но и вкусом, который ограничил ее фантазию скромными украшениями, обратив главное внимание на прическу, окружившую нежным ореолом локонов лицо с таинственным выражением манящих глаз.



486



487

486. *Старинная гравюра с изображением Кракова. Фрагмент.*

487. *Герб города Кракова*

488. *Костюмы краковских мещанок. Первая половина XVII века. Современная реконструкция*

Одежда бедных краковских и, вообще, польских горожанок была очень простой — белая рубашка, лиф с короткими рукавами или корсаж без рукавов, присборенная юбка и рантух.

489. *Костюм краковской мещанки из состоятельной семьи. 1664. Современная реконструкция*

Платья женщин из среды зажиточных горожан в середине XVII века были похожи на дворянские, их покрой напоминал испанский, однако, с некоторыми добавлениями, например, в виде фартука, отсутствовавшего в костюме испанок и польских дворянок, и чепчика, соединенного с шапочкой, имеющей меховой отворот. Подобные наряды были не лишены изящества и даже щегольства — лиф этого платья орнаментирован, рукава украшают кружевные манжеты.



488

490. *Костюм краковской мещанки из состоятельной семьи. Конец XVII века. Современная реконструкция*

Польские горожанки, имеющие средства, стремились не отставать от моды. Так, эта краковская мещанка, костюм которой воспроизведен по одному из произведений польской живописи XVII века, одета уже не по испанским образцам, а по французским, конечно, в очень упрощенном варианте. Сочетание частей одежды практически не изменилось — это рубашка, лиф-корсаж и присборенная юбка. Но изменился их покрой и силуэт. Лиф получил овальное декольте с кружевной окантовкой, открывающее плечи, и короткие рукава, из-под которых спускаются пышные сборки рубашки, перехваченные «браслетами», юбка утратила форму конуса, приобрела меньший объем, и, естественно, другой силуэт. Что же касается таких важных предметов костюма польской горожанки, как головной убор и фартук, то их присутствие осталось обязательным — перед юбки закрыт фартуком, а волосы убраны сначала под кружевной чепец, а затем под шапочку с меховым отворотом.

489 490





491

491. *Неизвестный художник.*
Надгробный портрет Барбары Домицеллы Любомирской.
До 1676. Вилянув, филиал варшавского Национального музея

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ



Гиацинт Риго. Катрин Мария ле Жандр



А. ван Дейк.
Портрет Филадельфии
и Елизаветы Уортон (?).
1630-е годы. Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

А

АГРА́Ф — agrafe (фр.) — первоначально, металлический крючок (металлические крючки) или пряжка, соединяющая две стороны одежды, подобно тому, как это делалось в Древней Греции или Риме (в России такая застежка получила название «впритык»). Позднее аграфами стали называть нарядные пряжки или застежки на одежде, головных уборах или в прическе.

Б

БА-ДЕ-БО́ТТ — bas-de-bottes (фр.) — в начале XVII века так назывались во Франции модные мужские чулки с колоколобразной верхней частью, отделанной разноцветной вышивкой или кружевами, которую раскладывали на широких отворотах сапог, подчеркивая этим аристократическое убранство костюма. В 1640-х годах, когда сапоги с раструбами сменились изящными туфлями, чулки укреплялись подвязками с бантами непосредственно под коленями, создавая впечатление манжет шосс.

БЕ́РТА — berthe (фр.) — отделка в виде полосы кружева, пришитого по краю декольте. Впервые появилась в качестве нового украшения женского платья в период царствования Людовика XIV.

БОРОДА «А ЛЯ МУ́Ш» — a la mouche (фр.) — небольшие короткие усы с кончиками, слегка подкрученными вверх, маленький треугольничек волос на подбородке, расположенный под нижней губой — таково было «оформление» лица у придворной молодежи периода правления Людовика XIII. Согласно некоторым историческим источникам, он, отстраненный от серьезных дел кардиналом Ришелье, собственноручно обрил та-

ким образом всех офицеров своего полка. Неожиданно эта форма «бороды» получила большой успех не только во Франции, где она продержалась до 1660-х годов, но и распространилась по всей Европе, получив название «муш а ля руаяль», «а ля муш», «а ля руаяль», то есть соответственно, «королевской мухи», «мушки», «по-королевски».

БОРОДА «А ЛЯ РУАЯ́ЛЬ» — a la royalle (фр.) — см. борода «а ля муш».

БОРОДА «МУШ А ЛЯ РУАЯ́ЛЬ» — mouche a la royalle (фр.) — см. борода «а ля муш».

БРАНДЕНБУ́РГИ — brandenbourgs (фр.) — застежка в виде вертикального ряда широких поперечных петлиц из витого декоративного (часто шелкового или золотого) шнура, законченных по внешним краям кисточками или несколькими орнаментальными петлями, а по центру пуговками и воздушными петельками. Во Франции была введена при Людовике XIV для отделки военных мундиров и заимствована из одежды «королевских хорватов», служивших в полку его личной охраны, а ими, в свою очередь, у турок, воевавших с венграми в XVI — XVII веках.

БРАСЬЕ́Р — brasiere (фр.) — в начале XVII века брасьером называлась небольшая короткая легкая курточка, которую носили дети, или ночная кофта с рукавами до локтя, облегающая фигуру, надеваемая и мужчинами, и женщинами. Поэтому, когда в одной из комедий Мольера верхняя мужская одежда «пурпуэн» называлась брасьером, зрители смеялись. Однако именно покрой брасьера стал самым популярным в начале правления Людовика XIV, а его название, несмотря на иронию великого драматурга, вошло во французский модный лексикон второй половины 50 — 60-х годов.

БРОКАТЕ́ЛЬ — brocatelle (фр.) — первоначально, шелковая ткань с тонким рисунком из металлических нитей. В XVI веке узор выполняли льняными или хлопчатобумажными нитями. В 1670-х годах брокатель снова вошла в моду — из нее шили весенние и летние дамские платья. При ткачестве опять применяли золотые и серебряные нити, оттеняя букеты цветов, ставшие основным рисунком, цветным шелком. Брокатель пользовалась особой популярностью в XVIII веке, когда в искусстве господствовал стиль «рококо».



ВЕ́СТА — veste (фр.) — мужская куртка с узкими рукавами, не сшитыми, а скрепленными в нескольких местах, носимая в ряде европейских стран в XVI веке. В XVII столетии она превратилась в короткую узкую одежду без воротника с застежкой посередине переда. Весту носили поверх рубашки под жюстокор, вошедший во Франции в моду, начиная с середины 60-х годов. Ее делали все более длинной и, наконец, когда в 80-х годах жюстокор стали носить нараспашку, их длина сравнялась. Длинную весту (и жюстокор) застегивали на две-три верхние пуговицы и на одну-две на талии.

ВЕСТКО́УТ — waistcoat (англ.) — аналог французской весты, бытовавший в Англии, начиная с 60-х годов XVII века, и носимый под коут. Длинные рукава весткоута было принято отгибать наверх, таким образом казалось, что короткие рукава коута имеют манжеты.



ГАРСЕ́ТТ — garsettes (фр.) — короткая челка из прямых или завитых колечками волос, появившаяся во Франции в начале 1620-х годов. Пользовалась популярностью и в других европейских странах, особенно в Англии и Нидерландах.

ГОЛИ́ЛЬЯ — golilla (исп.) — скромный белый отложной воротник на стойке, сменивший в Испании (а затем ряде других государств) пышную плоеную горгеру. Его покрой повторял ту часть рыцарских доспехов, которая защищала шею воина эпохи средневековья.

ГУРГАНДИ́Н — gourgandin (фр.) — мягкий корсет на шнуровке спереди, предназначавшийся для домашней одежды. Появился во Франции в конце 1660-х годов. Его делали из цветной ткани, украшали вышивкой, внизу пришивали мелкую баску или оборку.



ДЕ́ЛИЯ — delia (польск.) — верхняя дворянская мужская одежда, бытовавшая в ряде стран восточной Европы (Польша, Венгрия), начиная с XVI века. В XVII столетии она была длинной, распашной с рукавами или иногда без них. Воротник чаще всего делали большим, отложным, а во многих случаях, и меховым. Известны варианты и без воротника. Зимнюю делию подбивали мехом, летнюю шили из дорогой парчи или сукна на шелковой подкладке. Застежкой служил ряд бранденбургов или частый ряд пуговиц на воздушных петлях. Делию носили и штатские, и военные.

ДОЛОМА́Н — doloman (венгр.) — национальная венгерская верхняя мужская одежда, известная с XV века и носившаяся поверх рубашки. Она облегала фигуру, кроилась с баской или без, подпоясывалась кушаком, металлическим или кожаным поясом и имела длину от середины бедра до колен. Воротник-стойка прикрывал шею; застежкой, как правило, был ряд металлических пуговиц на воздушных (или прорезных) петлях.



ЖАБО́ — jabot (фр.) — первоначально, насмешливое название (jabean, дословно, зоб) кружевных рюшей на груди мужской рубашки, введенной в моду придворными молодого Людовика XIV во второй половине 1660-х годов. Одно из ярких и изысканных проявлений национального французского характера, отразившегося в искусстве костюма.

ЖУПА́Н — żupan (польск.) — национальная польская верхняя мужская одежда, аналог венгерскому доломану. Надевалась поверх рубашки под делию.

ЖЮСТОКО́Р — justacorps (фр.) — одна из разновидностей французского мундира XVII века, взятая за основу модной дворянской одежды 60 — 90-х годов. Длинный, до колен, слегка приталенный и расширенный книзу, с однобортной застежкой, он в 60-х годах имел рукава до локтя и назывался «жюстокором по привилегии», так как делался придворными модниками из дорогой ткани и украшался драгоценными позументами в нарушение указа Людовика XIV об ограничении роскоши в костюмах. Королю приходилось лично давать разрешение появляться в таком жюстокоре и, надо сказать, этой привилегией пользовались немногие. Однако, начиная с 70-х годов, жюстокор уже становится самой распространенной одеждой французских дворян. Его начинают носить нараспашку с вестой, рукава становятся более длинными и заканчиваются широкими отложными обшлагами. В 80 — 90-х годах полочки жюстокора, клапаны прорезных карманов и обшлага рукавов декорировались разнообразной вышивкой. К 90-м годам изменился силуэт жюстокора — он кроился более приталенным и, за счет веерообразных складок, расширенным в боках.
Жюстокор почти на сто тридцать лет определил формирование мужского французского и всего европейского городского

костюма. И даже в XIX веке в основе ряда его покроев сохранились детали, впервые появившиеся в светском жюстокоре XVII века.



КАЛЕСО́НЫ — calesson (фр.) — род штанов; калесоны как часть женской одежды появились в XVI веке в Италии и использовались (надетые под платьем) для верховой езды. Калесоны шились из дорогих цветных тканей, украшались вышивкой шелком, золотом, серебром. Екатерина Медичи, будучи страстной поклонницей прогулок верхом, не рассталась со своим увлечением и во Франции, став женой Генриха II. При этом она надевала, по обычаю своей родины, под платье калесоны. Ее примеру последовали многие придворные дамы, сделав их предметом особой моды и сохранив в своем гардеробе спустя много лет со дня смерти Екатерины Медичи.

КА́ПА АГАДЕ́РА — capa aguadera (исп.) — старинная испанская верхняя накладная (то есть без застежки, надеваемая через голову) одежда сельских бедняков типа плаща из толстой грубой шерстяной ткани домашнего производства, хорошо защищавшая от холода и дождя.

КАПЕЛИ́Н — capeline (фр.) — женский капюшон в виде шарфа, концы которого завязываются под подбородком. Впервые появился во Франции во второй половине XVII века и делался, по моде того времени, из черного шелка.

КО́НТУШ — kontusz (польск.) — верхняя мужская одежда польских дворян, появившаяся в 40-х годах XVII века. Ее особенность заключалась в покрое — цельнокроеных рукавах и отрезной, длинной (как юбка) баске из расклешенных клиньев, центральный из которых на спинке был прямоугольным. Часто делался из кожи. В XVIII веке покрой контуша распространился на одежду всех слоев населения, став в Польше одним из самых популярных.

КОПЕНЬЯ́К — kopeniak (польск.) — верхняя мужская одежда поляков и венгров XVI — XVII веков. Она кроилась свободной, до колен, с длинными откидными или короткими до локтя рукавами (присборенными у плеча), застегивалась чаще всего «встык» на одну пуговицу на груди. В XVI веке копеньяк был часто не только дворянской штатской, но и военной одеждой. В XVII веке он несколько видоизменился и стал напоминать плащ, который надевали в дорогу или на прогулку.

КО́УТ — coat (англ.) — часть костюма англичан XVII века, сменившая со второй половины 60-х годов дублет. Коут был его длиннее — до середины бедра, но с более коротким рукавами — до локтя.

КРАВА́Т — cravate (фр.) — батистовый галстук в виде шарфа с кружевными концами, который обматывали вокруг шеи два раза, перекидывая концы один через другой. Вошел в моду среди дворян-французов в конце XVII века, а затем распространился по всей Европе. Был заимствован у венгров, служивших в полку личной охраны Людовика XIV, «королевских хорватов».

КРАВА́Т «А ЛЯ ШТЕ́ЙНКЕРК» — cravate a la Steinkerque (фр.) — вариант галстука «кравat», появление которого связано с историческим событием — неожиданной ночной атакой неприятеля на лагерь французов под Штейнкерком в 1692 году во время войны с Аугсбургской Лигой. Офицеры королевской армии, не успев повязать галстук по всем правилам, просто засунули его в петли жюстокора, что имело эффект новизны, неожиданно получивший успех во французском обществе.

КУЭ́РА — cuera (исп.) — испанская верхняя одежда без рукавов, делавшаяся из кожи, замши или меха. Носили ее, главным образом, крестьяне.

КЮЛО́ТЫ — culotte (фр.) — в 1680-х годах изменение силуэта жюстокора повлекло за собой отказ от широких о-де-шосс. Их сменили узкие кюлоты, прикрывавшие колени. Они заканчивались застежкой на боку. Кюлоты носили не только во Франции, но и в других европейских странах.



МАНШ-А-БО́ТТ — manches-a-bottes (фр.) — широкие отложные манжеты узких рукавов французского жюстокора 70 — 90-х годов XVII века.

МЕ́НТИК — mentik (венгр.) — верхняя длинная мужская одежда венгров, аналог делии, носившийся поверх доломана, начиная с XV века, и военными, и штатскими. Отделка ментика рядом бранденбургов из витого шнура заимствована из костюма турок. Впоследствии стал принадлежностью гусарского мундира, превратившись в короткую куртку, опушенную мехом.



НЕГЛИЖЕ́ — neglige (фр.) — «небрежная» мужская одежда, появившаяся в 90-х годах XVII века во Франции. Она была контрастна графичным формам парадного жюстокора и делалась не только из более легкой ткани, но, самое главное, надевалась без весты и носилась нараспашку, не стесняя движений. Удобство такого костюма привело к тому, что в XVII веке возникли и другие, такие же удобные разновидности одежды, главным образом, женской. Под неглиже стали понимать домашнюю одежду французских (а затем и всех европейских) дворянок, состоявшую из лифа, юбки и свободной распашной блузки с широкой баской. Неглиже состоятельных дам было подчеркнуто нарядным, делалось из тонких шелковых тканей, украшалось кружевами, кокетливыми рюшами, лентами, вышивкой.



ПРИЧЕСКА «А ЛЯ ФОНТА́НЖ» — a la Fontange (фр.) — появилась во Франции в 1680-м году и пользовалась огромной популярностью не только в Европе, но даже (правда, гораздо позднее) в России. Ее возникновение связано с именем возлюбленной Людовика XIV, придворной красавицей м-ль де Фонтанж, волосы которой во время охоты зацепились за ветку. Находчивая фаворитка перевязала растрепавшиеся локоны подвязкой от чулок, что оказалось очень ей к лицу. Это отметил и восхищенный Людовик XIV, рекомендовав новый убор всем дамам. Подобная прическа шла очень многим, поэтому она на протяжении тридцати лет оставалась в моде, все более усложняясь. Сначала завитые волосы просто украшались несколькими рядами петель из лент, затем прическа становилась все выше, сложнее, наколка из лент и проклеенных кружев превратилась в целое сооружение, дополненное маленькими накладными локонами и цветами. По бокам такой шапочки на спину мягко спускались две полоски кружев.

ПРИЧЕСКА «ЮРЛЮБЕРЛИ́О» - hurluberlu (фр.) — название французской женской прически, которую в 1671 году изобрела женщина-парикмахер Мартин. Спереди волосы разделялись на прямой пробор, и каждую

сторону завивали отдельными небольшими крутыми локонами, симметрично укладывая их расширяющимися рядами. Эта сплошная форма поддерживалась петлями из лент, расположенными по бокам от ушей к макушке. Сзади оставляли два длинных завитых локона, спускавшихся на спину, на грудь или плечи.

ПЬЕ Д'ЭСТОМА́ — piece d'estomac (фр.) — съемная вставка, располагающаяся между полочек лифа французского женского дворянского платья 1620 — 1630-х годов. Она разнообразно декорировалась — вышивкой, драгоценными камнями или делалась из ткани иной, чем платье. Пье д'эстома носили в тех странах Европы, где следовали французской моде.



РАБА́ — rabat (фр.) — в начале XVII столетия небольшой, чаще всего белый, воротник прямоугольной формы. При Людовике XIV его концы спереди значительно удлинились, сзади он стал совсем узким (из-за длинного парика), а ткани, из которых воротник делался, использовались теперь чрезвычайно дорогие — прозрачное тонкое полотно в сочетании с кружевом или только кружево. Завязывался такой воротник золотыми или шелковыми шнурами с кисточками или бантом из лент.

РА́НТУХ — rantuch (польск.) — большое широкое, чаще всего белое, покрывало из тонкой ткани, окутывавшее голову, плечи, а иногда и всю фигуру польской замужней женщины всех сословий. Известно с времен средневековья, в XVI — XVII веках дворянский рантух украшался вышивкой черными, красными или золотыми нитями. Орнаментом служили растительные и цветочные мотивы, иногда использовались и восточные.

РЕЙНГРА́В — rhingrave (фр.) — часть европейского мужского дворянского костюма 1650 — 1660-х годов в виде очень широких шосс с оборками внизу, напоминающих женскую юбку до колен, а иногда действительно представляющих из себя юбочку, надетую на шосс и более короткую, чем они. Существует несколько точек зрения на историю рейнграв. По одной из них, они появились во Франции при дворе молодого короля Людовика XIV в качестве живописного дополнения к костюму его придворных. По другой, их родиной является Голландия, откуда в Париж рейнграв привез посол Рейнграв ван Сальм.



СА́ЙО БАКЕ́РО — sayo baqero (исп.) — испанская мужская верхняя одежда с застежкой на спине.

САЛЬТАМБА́РКА — saltambarca (исп.) — старинная испанская мужская верхняя накладная одежда, сходная по покрою с ропильей (верхняя свободная одежда до колен, без баски, с откидными рукавами, известная в Испании с XVI века), но более широкая. Покрой сальтамбарки был настолько удобен, что совершенно не стеснял движений. В XVII веке ее делали из разнообразных по цвету тканей — серых, красных, оранжевых, лимонных, «цвета зари» и черных.



ТАБЛИЕ́ — tablier (фр.) — дословно, фартук. Эта старинная деталь одежды жен бедняков, в XVI столетии получила распространение среди аристократок Германии (конечно, в более дорогом и изысканном варианте), а с 40-х годов XVII века вошла в моду во Франции. Однако посетительницы модных салонов были далеки от мысли использовать таблие по прямому назначению. Нарядный, отделанный разнообразной тесьмой, вышивкой и кружевами, он только увеличивал количество отделки в костюме и вносил в него (из-за возможности варьирования) приятное разнообразие.

ТАССЕ́ТТ — tassettes (фр.) — части разрезной баски французского пурпуэна 1620 — 1630-х годов в форме трапеций.

ТОРТЬЕ́ — tortueux (фр.) — прическа, модная во Франции в середине XVII века: основную часть волос укладывали на затылке в пучок, оставляя длинные боковые пряди свободными, их прямо от корней завивали многочисленными, слегка небрежными локонами (тортье, дословно, извилистый) естественной формы.

ТУФ — touffe (фр.) — дословно, пучок, прядь. В XVII веке — довольно короткие, открывающие шею, боковые пряди волос, завитые с помощью пара, расчесанные и слегка взбитые. Вместе с челкой и узлом из кос на затылке, они составляли модную французскую (и европейскую) женскую прическу 1620 — 1630-х годов.



ФЕРЕ́ЗИЯ — ferezja (польск.) — разновидность польской верхней мужской одежды XVII века. Отделкой и кроем напоминала делию, но была, как правило, более короткой, на тонкой подкладке, прилегающей, с маленьким воротником-стойкой (или без него). Ферезия надевалась поверх жупана и предназначалась, в основном, для теплого времени года.



ШЕМИЗЕ́ТТ — chemisette (фр.) — дословно, рубашка. В XVII веке так называлась небольшая мужская куртка без жестких прокладок, надеваемая на рубашку под пурпуэн. В дальнейшем значение этого термина расширилось. В XVIII веке им обозначалась утренняя дамская легкая кофточка, а затем нарядная (из шелка, полотна или кружев) вставка на лифе платья. Однако до сих пор термин «шемизетт» используется в его старинном значении как «рубашка, блузка».

ШИКЕТА́Д — chiquetades (фр.) — декоративная отделка дворянской французской одежды второй половины XVI — XVII веков в виде небольших разрезов, обшитых шелком (разнообразно расположенных), сквозь которые была видна подкладка. Подобная отделка имела распространение не только во Франции, но и в Испании, Германии, Англии.



ЭТОФ МУШЕТЕ́ — etoffe mouchetée (фр.) — шелковая ткань, сплошь покрытая крошечными разрезами правильной формы (этоф мушете, дословно, ткань в крапинку), модная в первой половине XVII века и появившаяся во Франции. Этоф мушете использовали и в мужской, и в женской одежде.



Ковер, исполненный по картине Д.Теньера млад., Лувр, "Kermesse". Вторая половина XVII века.

СОДЕРЖАНИЕ

От издателя.....5

Вступление.....7

Костюм Франции XVII века.....11

Английский костюм XVII века.....109

Костюм Нидерландов XVII века..... 153

Костюм Испании XVII века.....205

Костюм Германии XVII века.....259

Костюм Дании и Швеции XVI — XVII веков...291

Костюм Чехии XVI — XVII веков.....319

Костюм Италии XVII века.....337

Костюм Венгрии XVI — XVII веков.....361

Польский костюм XVII века.....389

Словарь терминов..... 421