Настоящее издание
продолжает серию публикаций по истории зарубежного костюма,
впервые на русском языке представляющих историю мировой моды.
Серия начата в 1993 году выходом первого тома исследования
кандидата искусствоведения М. Н. Мерцаловой
«Костюм разных времен и народов» и продолжена
в 1995-1996 и 2001 годах выходом второго тома указанного издания.
Третий и четвертый тома (в одной книге) посвящены истории
костюма XVIII и XIX веков и содержат новые для читателей
сведения о фондах как известных, так и «малых» музеев мира.
Уникальный иконографический и фактологический ряд даст
возможность Читателю проследить нюансы заимствований
и привнесений в костюме стран Европы и других стран мира.
Впервые в исследование по истории костюма
включена глава «Язык сентиментальных чувств».
Во многом новой для российского Читателя станет
информация специального «Словаря терминов».



Мечта о красоте, неопределенном и таинственном, была у всех народов. Понятие о "прекрасной выражалось, главным образом, в костюмах.

Уважаемый читатель, этот многотомный и трудный путь, наконец, завершен.

Я, как автор, приношу искреннюю благодарность всем, кто помогал мне в издании этого труда. Сердечная моя благодарность относится к Ирине Владимировне Фадеевой, проявившей исключительное внимание к моему труду, и к моему ученику Александру Васильеву, взявшему на себя очень трудную работу по подбору иллюстраций и составлению подписей к ним для III и IV томов.

3/V 1997 г. М. Мерцалова

М. Н. МЕРЦАЛОВА

КОСТЮМ РАЗНЫХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

ТОМА III и IV

АКАДЕМИЯ МОДЫ®
Москва

ЧАРТ ПИЛОТ
Санкт-Петербург
2001

ББК 85.126
М 52

Руководитель издания энциклопедии
Ирина Фадеева
Подбор иллюстраций
Александр Васильев
Ирина Фадеева
Комментарии к иллюстрациям
Александр Васильев
Художественное оформление
Юрий Карманов, Ирина Фадеева, Виктор Сизоненко
Фотохудожники
Павел Киселев, Юрий Трубников, Валерий Киселев
Научные консультанты
Э. П. Чернуха, М. А. Долголенко, Д. А. Никитин
Рецензент
кандидат искусствоведения И. И. Вишневская

Издание рекомендовано в 1994 году Госкомитетом Российской Федерации по высшему образованию в качестве учебного пособия для высших учебных заведений

Издание подготовлено под патронажем дирекции Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль»

М 52 Костюм разных времен и народов: Т. 3-4.: В 4 т. — М.: Академия Моды, СПб.: Чарт Пилот, 2001. — 576 с.: — ил., цв. ил.

Продолжая многотомное издание, начатое Академией Моды в 1993 году, издатели предлагают вниманию читателей III и IV тома, в которых исследуется история костюма и тенденции мировой моды XVIII и XIX веков. Автор издания М. Н. Мерцалова и автор комментариев к иллюстрациям Александр Васильев анализируют развитие форм костюма в контексте исторических событий. Книга рассчитана не только на специалистов, но и на читателей, интересующихся историей мировой культуры. Особую ценность этому изданию придает уникальный иконографический и фактологический ряд.

© М. Н. Мерцалова, оригинальный текст, 1972
© Александр Васильев, оригинальный текст комментариев к иллюстрациям, илл. из личного архива, 2000
© Ирина Фадеева, составление, художественное оформление, 2000
© Иллюстрации — все права сохранены
© Издательство «Чарт Пилот», 2000

ISBN 5—94317—003—0 (т. 3, 4)
ISBN 5—900136—01—9

Слова благодарности

Издатель многотомника сердечно благодарит
за помощь в работе над энциклопедией:
Государственный историко-культурный музей-заповедник
«Московский Кремль» и его директора Ирину Александровну Родимцеву,
специалистов ГМП «Первая Образцовая типография» и ее директора А.Д.Сорокина;
Эмму Петровну Чернуху (Оружейная Палата Московского Кремля),
Марину Анатольевну Долголенко (Зоологический музей РАН),
Дмитрия Александровича Никитина (Научная библиотека
Государственного Эрмитажа) — за научное консультирование;
Графиню Кармэн Апраксину (Бельгия), Графиню Йолу д'Алькантара (Франция),
Графиню Жаклин де Богурдон (Франция), Княгиню Янину Оболенскую (Чили),
Мадам Натали Обержонуа (Франция), Господина Патрика Лебретона (Франция), —
за безвозмездное предоставление коллекций для иллюстрирования III-IV томов
и за помощь при составлении текстов комментариев, а также:
Библиотеку музея декоративных искусств (Париж),
Музей моды и текстиля (Париж), Музей моды и костюма (Париж),
Национальный исторический музей и Музей декоративных искусств (Сантьяго);
Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II, отца Александра (г. Мытищи),
Людмилу Ивановну Касаткину, Сергея Николаевича Колосова,
Алексея Филипповича Мирончука, Андрея Владимировича Орлова,
Никиту Сергеевича Батенина, Александра Владиславовича Ходановича,
Елизавету Борисовну Коблякову, Николая Ивановича Барановского,
Павла Киселева, Владимира Шевякова, Вячеслава Михайловича Зайцева,
Владимира Зубца, Наталию Владимировну Шустикову, Татьяну и Владимира Соколовых,
Марину Игоревну Цаповецкую, Марину Николаевну Лескову,
Наталью Сергеевну Чаплину, Олега Леодоровича Груздева, Давида Яковлевича Гуревича,
Аллу Никифоровну Франко, Виталия Александровича Бутырнова,
Нину Егоровну Беликову, Ирину Геннадьевну Маграчеву, Виталия Александровича Фукина,
Наталию Вячеславовну Мартыненко, Людмилу Фомину,
Светлану Гурьевну Дворянскую, Людмилу Николаевну Барышникову,
Владимира Кирилловича Молчанова, Татьяну Недзвецкую, Вадима Пестрякова,
Татьяну Владимировну Слезину, Галину Николаевну Родоманову, Игоря Пономарева,
Виктора Соловьева, Марину Могилевскую, Петра Федорова,
Владимира Кузнецова, Владимира Олюнина,
Любовь Николаевну Губич, Петра Сытника, Марка Иосифовича Белкина,
Валерию Александровну Абрамову — за поддержку проекта;
Владимира Игоревича Кононова — за юридическое обеспечение проекта;
подписчиков на III-IV тома, — за финансовую поддержку проекта;
Зураба Константиновича Церетели — за помощь
в организации похорон Марии Николаевны Мерцаловой.

Президент Петербургского клуба «Амазонка» Ирина Фадеева



Мой отец, Фадеев Владимир Алексеевич, научил меня смотреть только на кроны деревьев. Проект завершен благодаря этому знанию. Работа над изданием многотомника посвящается моим учителям — Сливинскому Анатолию Владимировичу и Рождественскому Юрию Владимировичу, любимым мужу и детям — Маше и Ксении, памяти мамы, Фадеевой Александры Кузьминичны.

г. Санкт-Петербург, 07.12.2000 *Ирина Фадеева*

КОСТЮМ XVIII ВЕКА
ТОМ III





Восемнадцатое столетие — последний век изысканной придворной моды. Уже во второй его половине сначала в Англии, а с 70-х годов и на всем европейском континенте начинается движение против рафинированной аристократической моды. Происходит постепенное образование единых форм общеевропейского городского костюма. Процесс этот, начавшийся еще в эпоху Возрождения, становится особенно интенсивным в XVIII веке. Это было обусловлено почти полным исчезновением феодальной замкнутости большинства европейских стран, развитием торговли между ними и постепенным становлением общеевропейской культуры, а также ростом влияния Франции и Англии.

Французская промышленность продолжает производить предметы роскоши для всей Европы, так как спрос на них постоянно возрастает. Центром этого производства остается Париж, где сосредоточено множество мастеров, наделенных воображением и тонким вкусом: столяров, резчиков, литейщиков, ювелиров, ткачей и т.д. Франция выделяется не только умелой работой парижских портных, но и давними традициями высокоразвитого текстильного производства. С XVII века с итальянскими тканями соперничали французские, производство которых достигает расцвета в XVIII веке. Славятся шелковые ткани Лиона: бархат (шелковая основа и уток), атлас, камка.

В XVIII веке Италия теряет свое положение ведущей страны по изготовлению кружев, на первое место выступают Фландрия (крупнейшим центром кружевоплетения становится Брюссель) и Франция: Алансон, Аржантан, Седан и другие города.

В 1770 году в Париже было основано первое значительное швейное предприятие. Отмена цеховых законов во времена Великой французской революции явилась предпосылкой появления серийных изделий.

Французские монархи, начиная с Людовика XIV и кончая Наполеоном III, постоянно уделяли моде много внимания. Франция была законодателем мод для всего европейского дворянства.

Франсуа Буше (1703—1770).
Портрет маркизы де Помпадур. 1756 г.
Старая пинакотека, Мюнхен

Писатели и политические мыслители: Монтескье, Вольтер, Руссо, Дидро, Лесаж и Бомарше — способствовали тому, что французская культура XVIII века обрела общеевропейское значение. Дидро возглавил тридцатилетнюю работу (1751—1780 гг.) по созданию уникальной «Энциклопедии или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» в 35 томах, которая оказала огромное влияние на весь ход европейского культурного процесса.

Французская культура, искусство, производимые этой страной предметы роскоши создают Франции блестящий ореол, наделяют почти сказочной славой. Франция становится не только центром европейской культуры, но и почти единственным создателем новых форм костюма, высшим арбитром элегантности и законодателем мод на долгое время. Ее влиянию подчиняется вся Европа, в том числе и Россия.

Однако, в свою очередь и Франция в XVIII в. подвергается влиянию Англии, в которой раньше, чем в других странах Европы, во второй половине XVIII века совершается промышленный переворот, подготовленный буржуазной революцией 1640—1660 годов.

В ходе промышленного переворота происходит бурный рост производительных сил, начинают использовать механические ткацкие станки. Получают развитие точные науки, философия, возникает движение Просвещения, выдвинувшее идею «естественного человека», пропагандировавшее установление «царства разума», основанного на «естественном равенстве». На XVIII век приходится расцвет национального искусства, связанный с общим подъемом английской культуры. Через Францию английский костюм, несколько видоизмененный, «офранцуженный», становится достоянием всей Европы.

Доминирующее положение Франции в XVIII веке и значительное влияние Англии на развитие европейского костюма дает нам возможность ограничиться подробным анализом костюма лишь этих двух стран. Сохранение же местных особенностей городской одежды, как это было в Германии, Испании и ряде стран Восточной Европы, является своеобразным проявлением остатков феодальной замкнутости. Это явление, интересное само по себе, лишь отчасти повлияло на дальнейшее развитие европейского костюма.

Наряду со становлением единых форм европейского городского костюма в XVIII веке происходит и другой интересный процесс — формирование народного костюма. С развитием городов, ростом промышленности в XVIII веке ускоряется темп жизни, создается новый уклад. Грань между городской и деревенской жизнью становится все более резкой. Это получает и внешние формы выражения, ярко и убедительно прозвучавшие в костюме.

Деревенский костюм, особенно в отдаленных провинциях, все больше

и больше теряет сходство с городским, начинает развиваться самостоятельно, вбирая в себя отдельные элементы новых форм, которые видоизменяются, подчиняясь неписаным эстетическим законам народного искусства. Этот трудно поддающийся анализу процесс образования народного костюма, начавшийся еще в XVII веке, протекает обособленно во всех странах Европы. Для народной одежды большинства европейских стран характерны крупные, четкие формы, яркая, звучная гамма тонов орнамента, сопоставление черного и белого.

Необходимо, однако, заметить, что большая и самостоятельная тема народного европейского костюма, процесс становления которого для большинства стран приходится на конец XVIII века, не может быть раскрыта в данной работе. Поэтому мы ограничимся лишь выявлением общих причин его возникновения и принципов формообразования, применимых, как нам кажется, ко всем странам.

Формирование костюма XVIII века происходит под влиянием художественных стилей этого периода. Искусство XVIII столетия прошло два этапа. Первая половина века характеризуется видоизменением поздних форм барокко в декоративный стиль рококо (франц. rococo, от rocaille — декоративный мотив в виде раковины). Сложившись в двадцатые годы, этот стиль достиг расцвета в тридцатые-сороковые. Для рококо, связанного с кризисом абсолютизма, характерен уход от жизни в мир фантазии, театрализованной игры, мифологических и пасторальных сюжетов, эротических ситуаций. В искусстве рококо господствует грациозный, прихотливый, орнаментальный ритм. Интерьеры этого периода поражают безудержной роскошью, отделкой ювелирной работы. Излюбленная овальная форма залов своими криволинейными очертаниями уничтожает конкретную определенность стены, а система декоративных элементов лишает их материальности. Все переходы и грани закругляются, асимметричные завитки лепного орнамента разветвляются, то расширяясь, то вытягиваясь в узкие полосы. Хрупкие, изящные лепные рокайли (причудливые завитки, отдаленно напоминающие раковину) сплетаются с лепными цветочными гирляндами и стеблями, с лентообразными обрамлениями. Заключенные в причудливые рамы зеркала и картины включаются в архитектурное убранство. Расположенные одно против другого, зеркала дают множество отражений, обманчиво расширяющих пространство интимного салона — архитектурный образ словно переносит человека в мир мечты и иллюзий. По изысканности, красоте асимметричных линий, по духу изящной интимности, комфорта и внимания к личному удобству декоративное искусство рококо принадлежит к высшим достижениям искусства XVIII века.

Одновременно с рококо развивалось и реалистическое искусство. Картины художников-реалистов представляют для нас особую ценность,

так как дают возможность изучить особенности костюма данной эпохи, увидеть тех, кто его носил, почувствовать атмосферу того времени. Например, благодаря художнику Уильяму Хогарту (1697—1764) и его многочисленным сериям картин, объединенным сюжетной линией («Модный брак», «Карьера мота» и др.), мы можем представить себе жизнь современного ему английского общества. Быт третьего сословия отражен в жанровой живописи французского художника Жана Батиста Симеона Шардена (1699—1779).

Во второй половине XVIII века Королевская Академия во Франции выступила против стиля рококо, подвергая его критике за манерность, чувственность и перенасыщенность композиции декоративными элементами. Появился интерес к наследию античности, чему способствовали богатейшие художественные памятники, обнаруженные при раскопках Помпеи, начавшихся в 1748 году. Постепенно вошел в моду классицизм, в XVIII веке сформировавшийся как общеевропейский стиль преимущественно на базе французской художественной культуры. Одной из важнейших черт этого стиля было обращение к формам античного искусства как к идеальному эстетическому эталону. Декоративности рококо классицизм противопоставил естественную простоту, познание закономерностей реального мира, чувство меры, ясность, отточенность и совершенство художественных форм.

Преобладание определенного стиля в тот или иной период обуславливало и направление моды, формировало определенные формы одежды — от пышных, громоздких костюмов барокко к облегченным, изящным рококо до костюмов времен классицизма, которые подчеркивали естественные формы и линии тела.

Как уже говорилось выше, эволюционные изменения форм костюма в основном диктовались Францией и Англией. Однако, нельзя не отметить, что на развитие мод в Европе также оказывали определенное влияние национальные традиции колониальных и «экзотических» стран: Индии, Испании, Китая, Турции, Южной и Северной Америки.

В главе «Костюм XVIII века в других странах» сделана попытка рассмотреть не только существенные традиционные национальные отличия и особенности в костюме таких стран, как Германия, Швеция, Польша и других стран, но и показать с помощью уникального иконографического ряда, какие именно детали костюма и элементы его декорирования, а также ткани и аксессуары, были заимствованы ведущими промышленными державами.

Материалы, дошедшие до нас от этой эпохи — литературные, вещественные и иконографические — настолько разносторонние и многочисленные, что дают возможность восстановить достаточно полную картину быта, нравов и костюма того времени.

ФРАНЦУЗСКИЙ КОСТЮМ XVIII ВЕКА





На протяжении XVIII века, до начала Великой французской революции мода во Франции менялась несколько раз, но общий характер аристократического костюма был более устойчивым, чем в XVII веке.

В начале XVIII века костюм сохраняет формы, установившиеся в конце XVII века. Это было связано с состоянием застоя, в котором находилась вся страна, ее культура и искусство, с «полицией нравов», с мрачным настроением Людовика XIV.

После смерти короля в 1715 году жизнь при дворе резко меняется. Лицемерная сдержанность сменяется безудержным весельем, регент — герцог Орлеанский — пытается найти способы улучшить финансовое положение страны, пускается в рискованные авантюры, одна из которых («система Лоу»), разорив многих, спасает Францию от полного краха, ее экономическая жизнь снова оживает.

Положение столичного дворянства в этот период изменяется. Королевский двор постепенно перестает быть единственным центром, вокруг которого сосредоточивались все интересы дворянства. Оставаясь и теперь в большинстве своем придворными, дворяне получают бóльшую свободу действий, бóльшую независимость. Они стремятся проявить свою индивидуальность в собственном доме. Возрастает интерес к своему жилищу, к его оформлению и обстановке. Светское общество группируется

Франсуа де Труа (1645—1730).
Портрет шевалье де Вильтца. 1714 г.
Музей изящных искусств, Хьюстон

теперь вокруг салонов, каждый из которых превращается в маленький «двор».

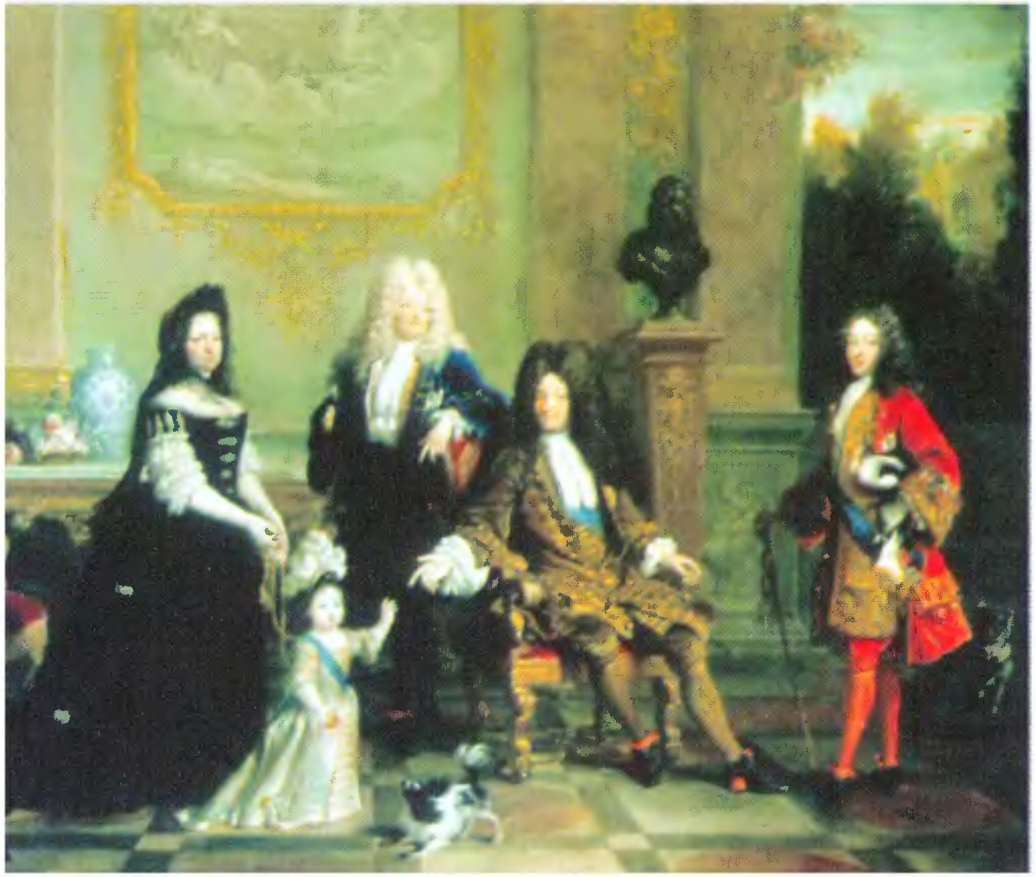
Жизнь французского светского общества этой эпохи проходит под знаком развлечений. Судьбы Франции решаются в будуарах красавиц, которые становятся своего рода салонами, где при утреннем туалете хозяйки присутствует изысканное общество. Маркизы, молодые аббаты приносят сюда городские и придворные сплетни, поэты читают игривые стихи, а хозяйка благосклонно внимает их советам, как изящнее уложить локон, куда наклеить мушку. Это была эпоха маркизы де Помпадур, имя которой отныне ассоциируется с жеманной грацией, изящными пустячками и безделушками.

Образ жизни аристократии способствует развитию интеллектуальных интересов, более глубоких и более утонченных, чем это было в XVII веке. Людей выдающегося ума начинают ценить, несмотря на их не всегда знатное происхождение. Странное сочетание беспредельного легкомыслия с одной стороны и интеллектуальных интересов, не имеющих какого-либо серьезного практического приложения, с другой отличает французского аристократа XVIII века, формирует его специфические особенности: легкий, насмешливый ум, скептицизм, изобретательность в развлечениях, стремление к комфорту, утонченное воспитание, изысканные манеры.

Образ жизни и быт дворян отражаются и на их внешнем облике. Каждый шаг, жест, каждое движение, выражение лица — все подчиняется законам «хорошего тона». Внешнему лоску, манере поведения придается огромное значение. Детей с раннего возраста учат перед зеркалом делать грациозные поклоны, принимать красивые позы, декламировать стихи, чтобы речь их была благозвучной.

Импозантность костюма XVII века теряет свою привлекательность для людей нового поколения. Она кажется тяжеловесной и напыщенной. Возникает потребность в большей округлости линий, некоторой доле простоты, которая отвечала бы новым понятиям элегантности. Костюм изменяется в силуэте, деталях, пропорциях. Мода нового времени находит свое выражение в причудливых выдумках, она шалит, рассыпает блестки, банты, кружева. Одежда XIX века кажется одеждой покаяния после всех излишеств и безумств в костюме XVIII века.

Наиболее оригинальной особенностью моды XVIII века было обыкновение пудрить волосы. А обычай покрывать лицо румянами этикет возводит в закон. Белила и румяна (которыми пользуются не только женщины, см. илл. 5) так изменяют черты лица, что подчас муж не узнает своей жены. Искусственным становится не только лицо, но и женская фигура на каблуках не ниже восьми сантиметров, в огромной юбке на каркасе, объем которой увеличен в три-четыре раза (а иногда и больше!). В таком наряде женщины вынуждены были в толпе



1

1. Франсуа де Труа (1645—1730). Семья Людовика XIV и наследника престола. 1708 г. Собрание Уоллес, Лондон

Атрибуция этого полотна до сих пор недостаточна ясна — оно приписывается одновременно и де Труа, и Ларжильеру. На нем изображена последняя «супруга» Людовика XIV, строгая католичка мадам де Ментенон, в глубоком вдовьем трауре — в панбархатном платье с треном и в черной наколке «фонтанж». Она держит за помочи юного наследника престола, Людовика XV, одетого в детское платьице. На нем также шляпа со страусовыми перьями. Сам Король-Солнце, сидящий в кресле, написан в бархатном жюстокоре табачного цвета. В тон к жюстокору подобрано и остальное одеяние, а на ногах его туфли на красном каблуке, введенном в моду им самим. Стремление к расточительной роскоши и блеску было целью жизни Версальского двора, равного которому по великолепию в Европе в те годы не было. При этом уровень гигиены в придворных кругах Франции оставлял желать лучшего. В Версале не было ни одного туалета. Они заменялись ночными горшками и прогулочными портшезами. Ванны не принимались, а умывания были очень редкими. Парики, пудра, духи и кружева скрывали очень многое, создавая полную иллюзию неподражаемого величия.

продвигаться боком, входя в двери, пропускать юбки перед собой, сидя в карете или портшезе, выпускать их в открытые дверцы, а за столом раскладывать на коленях соседей.

В начале царствования Людовика XV такие юбки носили все женщины без исключения, от придворных дам до простых работниц. В конце царствования они были уже не в моде. Войдя снова в моду при Марии-Антуанетте, они приобрели совершенно необъятные размеры.

Другой особенностью моды этого периода был обычай носить шпагу. Обычай этот продержался до конца столетия. Шпагу носили все: буржуа, торговцы, учителя танцев, парикмахеры. По этикету требовалось являться ко двору при шпаге. Любой человек, если на нем было платье из черного трико, жемчужно-серого ратине или тафты цвета «голубиного горла», со шпагой на боку и со шляпой под мышкой мог смело пройти мимо часового, охранявшего вход в Версальский дворец и смешаться с толпой придворных.

С падением монархии коренным образом меняется и мода. Прежний костюм был неприемлем для новых свободных людей. Да и люди, его носившие, уже не существовали, рассеялись как тени, слившись с революцией или уничтоженные ею. Исчез, например, тип маркиза — фатоватого, чванливого, легкомысленного, изысканно-учтивого и наглого, насмешливого и вычурно-изящного. Вместе с маркизами исчезли из французского общества и аббаты, раздушенные и кокетливые, галантные завсегдатаи дамских будуаров, усердные посетители альковов. А что сталось с очаровательными юными пажами, лукавыми и наглыми баловнями вельмож и знатных дам? Восемнадцатый век унес с собой этих веселых шалунов, и хотя придворные альманахи XIX века упоминают о пажах — это слово звучит как чистейший анахронизм.

Таким образом, аристократизм дворянства по-прежнему обуславливает развитие костюма на протяжении почти всего XVIII века, но в это русло вливаются многочисленные течения и новые элементы, которые определяют направление моды в отдельные периоды XVIII века.

Некоторая обособленность развития французского женского костюма, в отличие от мужского, проявившаяся во второй половине XVII века становится еще более значительной на протяжении XVIII столетия.

Среди причин, породивших это интересное явление, следует выделить наиболее значительные. Развивающаяся французская промышленность вырабатывает самые разнообразные ткани и отделки, появляются массовые товары. Расширяется влияние моды на предметы быта. В то же время культ галантных любовных отношений, появившийся при дворе Людовика XIV, в XVIII веке достигает своей кульминации. Вся светская жизнь теперь концентрируется вокруг женщины, она становится предметом особого



2

2. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет Ламберта де Вермонта. 1700-е годы. Музей Нортон-Симон, США

Ламберт де Вермонт одет в форменный костюм королевского советника, который состоял из черного аби и тафтяного плаща. Подобные костюмы носили и в начале XVIII века с большими воротниками «раба» из драгоценных кружев, а также с длинными париками из шерсти яка, разделенными на прямой пробор, с двумя высокими тупеями — дань моде, возникшей в связи с низким ростом Людовика XIV.

внимания и преклонения. Большое значение придается воспитанию девочек-аристократок. Изысканность и грациозность манер вырабатываются с детства. С раннего возраста девочек затягивают в жесткие корсаж и корсет; чтобы придать движениям пластичность, очень рано начинают обучать танцам. Одежду учат носить так, чтобы выглядеть в ней непринужденно и естественно. Этот культ женственности не мог не отразиться на характере костюма этого периода. На протяжении всего XVIII века чувственность и изысканность определяют поиск линий костюма женщин аристократических кругов. Наряду с этим, определенную роль в изменении женского костюма и возникновении различных мод играли и другие причины, которые мы будем рассматривать по мере их появления.

1700—1715 годы

Мужской костюм. В конце царствования Людовика XIV молодые люди одеваются так же, как в свое время одевались их отцы. Безупречный вкус короля, выбиравшего туалеты для своих любовниц, оказал безусловное влияние на моды того времени. Подобно искусству, которое, под влиянием царившей в ту эпоху пышности, приобретает театральный характер, костюм того времени также отличается торжественным великолепием. В течение этого периода мода, казалось,



3

3. Замшевая веста, вышитая золотом, Франция. Около 1710 г. Музей моды и текстиля, Париж

рядом с овальной пастелью, на которой изображена его очередная пассия, мадам де Парабер. Регент одет небрежно — веста с длинными рукавами из панбархата цвета «блё-руа» на шанжановой желтоватой подкладке и полурасстегнутая, обшитая кружевом нижняя рубашка. Укороченный парик «спального» образца заканчивается катоганом с тафтяным бантом. Форма его является переходной от париков барокко к парикам рококо. Широкий плащ цвета хурмы, модного в 1700–1710-е годы, дополняет «соблазнительный» облик герцога, видавшего виды ловеласа, об этом говорит изображение маленького амурчика — напоминание о «сильных» чувствах герцога.

4



4. Никола де Ларжильер (1656–1746). Регент Филипп Орлеанский с портретом мадам де Парабер. 1703 г. Музей искусств, Толидо

Любвеобильный сердцеед герцог Орлеанский представлен Ларжильером

5. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет элегантного кавалера. 1710-е годы. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель

Кавалер на портрете изображен в утреннем шлафроке из панбархата красного цвета, подбитом оливковым атласом, и в рубашке голландского полотна с гипюровой отделкой и с завязками из розовых шелковых лент. В эпоху Людовика XIV среди мужчин широко распространился грим, помогавший создать иллюзию свежести и здоровья (при постоянном отсутствии элементарной гигиены). Соблазнительный контраст достигался с помощью белого напудренного рисовой пудрой парика из шерсти яка и нарумяненного моложавого лица с накрашенными губами и насурьмленными бровями. Длинные кудрявые парики были не только любимым прибежищем блох и тараканов, но и временной обителью мышат.



5

6



6. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет вельможи. 1710 г. Музей Почетного Легиона, Сан-Франциско

Табачный цвет в сочетании с вермийоновым был популярен в начале XVII века. Эти цвета получали с помощью натуральных красителей. Субтильная (легкая, тонкая) вышивка золотом по бархату хорошо видна на этом портрете из музея в Сан-Франциско.
Она демонстрирует рафинированность вкуса эпохи абсолютизма.

хотела остаться неизменной, несмотря на то, что изменился вкус самого короля. У него исчезает интерес к пышным праздникам, роскошным приемам, богатству и великолепию одежды. Костюм короля в конце его жизни выделяется своей простотой на фоне нарядов придворных (см илл. 1).

Мужской костюм по-прежнему состоит из белья, жюстокора, весты, кюлотов и прочего. Силуэт жюстокора (теперь его называют «аби») подчеркивает талию за счет веерообразных складок, расположенных в боковых швах. Узкие длинные рукава жюстокора заканчиваются широкими, отогнутыми обшлагами, из-под которых выпускают рукава рубашки с пышными кружевными манжетами. Жюстокор украшают вышивкой, фигурными клапанами, пуговицами. Носят его не застегивая, с длинной вестой, которую делают другого цвета или из ткани с крупным рисунком (см. илл. 3). Узкие кюлоты, чулки, туфли на невысоких каблуках с прямоугольными носками, а также парики завершают костюм.

Шпагу носят все дворяне, штатские — на поясной портупее, военные — на перевязи через плечо.

Головным убором, по-прежнему, остается шляпа с прямыми или отогнутыми краями, украшенная страусовыми перьями, а также треуголка (см. илл. 7).

Между костюмом придворных, сановников и буржуа существовала резкая разница. По одежде можно было определить общественное



7

7. Франсуа де Труа (1645—1730). Портрет шевалье де Вильтца. 1714 г. Музей изящных искусств, Хьюстон

Парадный портретист де Труа был любимым художником фавориток Людовика XIV — мадам де Монтеспан и мадам де Ментенон. Шевалье де Вильтц изображен в военном костюме на фоне взятого им города. Аби шевалье (иначе говоря, кавалера) сшит из панбархата синего цвета «блё-руа» с обшлагами цвета хурмы, отделанными тонкой симметричной золотой вышивкой, часто встречающейся на портретах Ларжильера. Обращает на себя внимание фетровая шляпа-треуголка со страусовым плюмажем. Такие шляпы ввел в моду Людовик XIV. На шевалье белые лайковые перчатки с крагами.

положение человека. Костюм буржуа отличается от костюма дворянина прежде всего тусклыми, темными тонами. В нем отсутствуют все жесткие прокладки. Костюм городской бедноты часто имеет сходство с крестьянским, который делается обычно из тканей собственного производства. Это грубые полотняные, шерстяные или полушерстяные материи коричневато-серых (естественный цвет шерсти) или красно-коричневых тонов. Сверх рубашки носили куртку — весту (veste) и свободные до колен штаны. Верхней одеждой был жипон. На ногах — полотняные гетры и башмаки из грубой кожи или деревянные сабо. Воротник рубашки часто выпускали поверх весты или жипона. Головным убором служила войлочная шляпа с полями.

Женский костюм. Женский костюм начала века, так же как и мужской, мало чем отличался по форме от костюма конца XVII столетия, хотя в него и вносятся некоторые изменения. Можно говорить о бóльшем усложнении форм, перегруженности и обилии отделки. Масса становится мелкой и дробной — много фалбалы, драпировок, складок и складочек. Увеличиваются размеры криард, которые поддерживают складки юбки сзади. Весь костюм, в том числе и кап, украшают фалбала



8

8. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет Елизаветы де Богарне. Начало XVIII в. Художественный музей, Гренобль

Маркиза де Богарне (ее род теперь угас) происходила из семьи Александра де Богарне, первого мужа будущей императрицы Жозефины. На полотне кисти Ларжильера маркиза в нарядном панбархатном платье кошенилевого цвета с корсажем, который отделан на талии неоклассическими фестонами на манер древнегреческих кирас, что соответствовало вкусам Людовика XIV, любившего во всем античную героику. Отвороты драпированных рукавов подбиты роскошной шелковой рисунчатой тканью. Высокая прическа маркизы в стиле «фонтанж» напудрена и украшена шелковым убором со страусовым пером.

9. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет госпожи Обри с сыном Леонором. Около 1700 г. Институт искусств, Миннеаполис

Госпожа Обри, представительница известного французского старинного рода, который существует во Франции и поныне, написана Ларжильером в открытом платье из светло-голубого серебряного брокара, поверх которого надето распашное платье «неглиже» из панбархата тона «блё-руа», подбитое золототканым брокаром нефритового оттенка. Туалет госпожи Обри поражает роскошью отделки — нижнее платье застегивается на филигранные бранденбурги и декоративные броши. Оба платья вышиты золотой нитью, а нижнее отделано еще и кружевом «пуан де Кольбер». Замечательна высокая пудреная прическа с вплетением голубых шелковых лент. Костюм мальчика Леонора более всего напоминает театральный или маскарадный. Он выполнен из бархата вермийонового цвета с отделкой из золотых галунов и дополняется головным убором (наподобие женского «фонтанжа») с черными страусовыми перьями. Наряд напоминает костюмы из постановок Рамо и Люлли в Версальской опере.



9

10



10. Женские туфли, Франция. 1700-е годы. Музей обуви, Романс



11

11. Французская школа круга Гиацинта Риго (1659—1743). Портрет пожилой придворной дамы в «фонтанже». Около 1700 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Знатная вдова, тяжелый взгляд которой говорит о многом пережитом, позировала неизвестному портретисту в траурной вуали, накинутой на чепчик «фонтанж» из накрахмаленного венецианского гипюра или похожего на него кружева. На ней распашное платье «неглиже» из золотого брокара коричневого цвета, подбитого голубым шелком. Из-под вышитого золотом корсажа видны оборки драгоценного, шитого иглой гипюра.

12. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет госпожи Титон де Коньи. 1700 г. Музей искусств, Цинциннати

Баронесса Титон де Коньи была урожденной графиней ле Гуэ де Монжермонт. Она написана Ларжильером в прогулочном «неглиже» из атласа цвета ивуар. Недомогание Людовика XIV, проводившего много часов в спальне в окружении женского общества, побудило представительниц прекрасного пола одеваться как можно соблазнительнее и продуманно небрежно. Прогулочное платье застегивается на драгоценные застежки из жемчуга и кабошонов ценных камней. Пудреная прическа баронессы с характерными завитками на лбу, так называемыми «акрош-кёрами», заканчивается наколкой с розовым страусовым пером.

12



13. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет дамы в парке. 1700—1710 гг. Картинная галерея, Баден-Баден

Неизвестная дама, запечатленная Ларжильером в парке во время приготовления цветочного букета, смотрит на нас самодовольно и горделиво, но с неким оттенком удивления, давая тем самым понять, что ее застали врасплох. Это маловероятно, судя по ее нарядному туалету — великолепному домашнему платью из панбархата табачного цвета, очень модного в начале XVIII века как в мужском, так и в женском костюме. Его по-оперному широкие рукава, с намеком на некую мифологичность, отделаны по краю еле заметной вышивкой золотом и серебром, напоминающей мелкие арабески. Просторные нижние рукава из жемчужно-серого шелка украшены дорогими гипюровыми манжетами. Декольте глубоко, но в нужном месте заколото золотой с жемчугом брошью, которая является единственным украшением полнеющей кокетки, если не считать эгрета в жемчужной оправе в пудреных волосах. Прическу завершает миниатюрный цветочный букетик, видимо увядающий, для возрождения которого дама и собирает в парке новые цветы.



13

и претентай (pretintaille). Надо сказать, что отделка фалбалой и претентаем особенно большой успех имела в Германии, где сохранялась довольно долго.

Причудливыми были и головные уборы, в основе которых все еще сохраняется «фонтанж», достигающий колоссальных размеров — их называют «а ля кульбит» (à la culbutte). Это были громоздкие прически, с большим количеством лент, спускающихся полос кружева. Подобные сложные головные уборы (их носили и дети), просуществовали до 1713 года, и мода на них прошла только тогда, когда при французском дворе появилась жена английского посланника, герцогиня Шрусбери с гладкой прической и без головного убора (Leloir M. Histoire du costume. V. 9. P. 59).

Такой перегруженный пестрый костюм превращался в почти бесформенное нагромождение тканей. Неумеренное увлечение отделками,



14. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет дамы в костюме Венеры. Около 1700 г. Музей искусства, Сент-Луис

Ларжильер, непревзойденный мастер игры светотени на шелковых драпировках, на этот раз представляет нам неизвестную знатную даму, исполненную тщеславия. Жанр аллегорического портрета давал возможность использовать доселе невиданные (чаще всего театральные) костюмы. Об оперном происхождении этого наряда говорят асимметричные драпировки, допускавшиеся лишь на сцене, а также вырезанная неоклассическими язычками длинная баска корсажа, напоминавшая деталь древнегреческих доспехов. Нас и сегодня восхищает чистота жемчужно-серебряного тона брокара в сочетании с коралловыми шелковыми драпировками и насыщенным тоном панбархатного плаща, брошенного на барочное золоченое кресло. Стоящие на золотой консоли китайская фарфоровая ваза с цветами, фигурное зеркало и шкатулка с жемчугами подчеркивают рафинированность быта этого поистине «великого века» правления Людовика XIV.

14

15. Гиацинт Риго (1659—1743). Портрет маркизы д'Уссон де Боннак. 1706 г. Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

Маркиза д'Уссон де Боннак (род которой в настоящее время угас во Франции) позировала Риго в панбархатном домашнем платье цвета корицы. В начале XVIII века женские моды были под влиянием форм костюма «неглиже», что очень нравилось престарелому, но все еще любвеобильному Королю-Солнцу (Людовику XIV). «Неглиже» маркизы с открытыми «венгерскими рукавами» вышито серебряной нитью, под него надета нижняя рубашка, отделанная кружевом «пуан де Кольбер». Согласно традиции французского классицизма, маркиза также носит плащ из синего панбархата оттенка «версаль», подбитый золотым брокаром. На голове маркизы высокая прическа «фонтанж» с кружевной мантильей «а ля Ментенон».

15





16

16. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет супруги художника с сыном. 1712 г. Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Родившийся в Париже Никола де Ларжильер получил художественное образование во Фландрии, в Антверпене, в ателье художника Антуана Губо, где он учился с 12-летнего возраста. Именно в Антверпене, на родине Рубенса, Ларжильер познакомился с творчеством этого гения искусства барокко, которое оставило неизгладимый след в сердце юного художника, посвятившего этому искусству всю свою долгую жизнь (а прожил он 90 лет). Уехав затем в Лондон, молодой Никола де Ларжильер увлекся портретами Ван Дейка, великого мастера композиции в портретной живописи, бывшего ученика Рубенса. Именно под влиянием великих мастеров XVII века и выполнен портрет супруги художника с сыном, более домашний и интимный, чем другие картины Ларжильера. Платье «неглиже» мадам де Ларжильер выполнено из ценного шелка с цветочным рисунком типа «брока», глубоко декольтировано и отделано на груди кружевной присборенной вставкой и такими же манжетами. О любви Ларжильера к барочному героизму говорит декоративная отделка из тесьмы и жемчуга, диагонально украшающая грудь наподобии ремешка Дианы-охотницы. Весьма импозантный плащ из панбархата цвета чернослива, подбитый золотым брокаром с рисунком, драпирует, возможно, предусмотрительно, фигуру сидящей супруги. Ее спокойное и доброе лицо говорит о семейном благоденствии и о ее радости — детях. Сын очень знаменитого при дворе художника одет подобно наследнику престола. Волосики ребенка завиты и напудрены, а его костюмчик — целая сюита из кружева и шелка. Обращает на себя внимание обильный грим мальчика — накрашенные губы и нарумяненные щеки. Маленькой ручкой он поправляет цветок в прическе мамы, которая выполнена в стиле причесок «фонтанж» с небольшой драгоценной диадемой из довольно крупных жемчужин, венчающей голову этой очаровательной дамы. Рядом с матерью и сыном, удобно расположившимися на мягких, обтянутых пурпурным «дамá» (дамаском) подушках широкого канапе, пристроилась маленькая комнатная собачка, порода которой была в моде в конце XVII века.

искажавшими его форму, характерно для этого времени.

1715—1750 годы

Мужской костюм. Композиционное решение костюма этого периода складывается под влиянием нового стиля — рококо, сменившего парадное барокко и монументальный классицизм времен Людовика XIV. Созданный в период становления стиля, силуэт мужского костюма имеет большое сходство с силуэтом женской одежды и сохраняется почти без изменений до середины столетия. Это время прекрасно представлено в картинах и рисунках Антуана Ватто, Пикара Леклерка, Никола де Ларжильера и многих других художников.

Во внешнем облике дворянина исчезают черты мужественности, сохранявшиеся в какой-то мере в костюме XVII века. Мужской костюм 1720—1750-х годов как бы нивелирует все возрасты. Белый парик небольшого объема придает пикантную прелесть свежему молодому лицу, а широкое распространение белил и румян помогает и пожилым сохранять подобие юности (см. илл. 17, 18). Покрой жюстокора скрывает недостатки фигуры, некрасивая форма ног исправляется при помощи специальных накладок на икры. Каблуки и выработанная с детства пластичность придают походке легкость. Каждый старается быть молодым, иметь множество любовных приключений.



17

17. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет дворянина с орденом. 1725—1730 гг. Художественный музей, Марсель

Портрет работы Ларжильера представляет нам высокопоставленного французского дворянина в жюстокоре эпохи Регентства. Он сшит из панбархата малинового цвета с рукавами, заканчивающимися широкими обшлагами. Жюстокор отделан золотыми галунами и кисточками на манер гусарских. На груди приколот орден «Святого духа». Парчовая веста с длинными рукавами вышита золотым орнаментом в стиле эпохи Регентства. Замечательны кружевные отделки и жабо рубашки из венецианского гипюра «бурано». Длинный завитой напудренный парик с высоким тупеем — в стиле Людовика XIV. Обращает на себя внимание грим дворянина: насурьмленные брови, нарумяненные щеки и накрашенные губы.

18. Никола де Ларжильер (1656—1746). Вельможа в охотничьем костюме. Около 1730 г. Художественный музей, Баден-Баден



18

Французский аристократ написан Ларжильером тающим в лучах собственного величия. Для придворной охоты он оделся в роскошный охотничий костюм — словно для представления послов в Версальском дворце. Охотничий аби из жемчужно-серого тонкого сукна подбит лазоревым атласом, как и жилет-веста, и украшен серебряным позументом. Спинка подобных жилетов (часто встречающихся в музеях мира) делалась из сурового льняного полотна и сзади затягивалась завязками. Поверх кюлотов до колен натянуты шелковые «блошиного» цвета гетры с крагами, по бокам застегивающиеся на вышитые или металлические пуговицы (элемент, пришедший в охотничий костюм из военного). Батистовая рубашка светского охотника с жабо и манжетами, отделанными дорогим кружевом «малин», присборена у горловины. Парик из шерсти яка укорочен и заканчивается катоганом. Холеное, откормленное лицо молодого человека приукрашено по законам галантного века — напудрено, нарумянено, брови подведены, а губы подкрашены. Взгляд же его любимой охотничьей собаки гораздо живее и выразительнее взгляда ее самодовольного хозяина.



19

19. Мужская муфта из вышитого золотом бархата, Франция. 1720-е годы. Музей моды и костюма, Париж

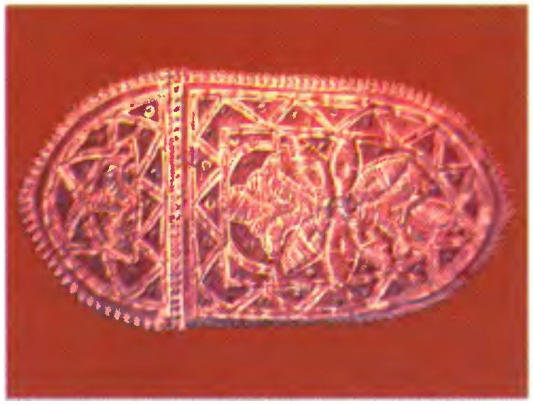
20. А. Ф. Депорте (1661—1743).
Портрет знатного охотника.
1730-е годы.
Музей охоты, Париж

Знатный охотник на портрете Депорте изображен в легком осеннем охотничьем жюстокоре лилового цвета, отделанном золотыми галунами и бронзовыми пуговицами на манер венгерских костюмов. Под жюстокор надета веста с длинным узким рукавом из шелка шафранового цвета, белая рубашка и галстук-лавальер. На ногах охотника — высокие суконные гетры на пуговицах, вошедшие в моду после холодной зимы 1729 года. На голове — пышно взбитый старомодный парик эпохи Людовика XIV.



20

21



21. Вышитый золотом очечник,
Франция. 1720-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж



22

22. Придворный аби из серебряного брокара, Франция. 1735—1740 гг. Музей моды и текстиля, Париж

Этот придворный аби эпохи Людовика XV сшит из брокара, характерного для французских мужских мод конца 1730-х — начала 1740-х годов. Лазоревый цвет с серебряным рисунком повторяет увеличенную сетку «рокайль» с вытканными в центре ромбов мотивами «раковин святого Якова» — символом паломников-католиков. Аби отчетливо передает характерный крой эпохи — закругленную в области локтя линию рукава, узкую спинку и глубокие плоеные складки по бокам, создающие линию модного силуэта. Выпуклые пуговицы сплошь вышиты серебряной битью и канителью, подобным же образом вышиты широкие петли не только спереди, но и на спине. Шелковая подкладка раскрывающегося аби и его больших обшлагов подобрана в тон всего наряда.

23



23. Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779). «Гувернантка». 1738 г. Национальная галерея Канады, Оттава

С теплотой и любовью написана Шарденом эта гувернантка. Она занята чисткой аби доверенного ей мальчика-лицеиста. На гувернантке слегка полинявшее шелковое платье по моде 1720-х годов из старого гардероба госпожи, льняной фартук, фишю и чепчик. Хороши модные узконосые туфли, возможно, тоже подарок хозяйки дома. На мальчике серое шанжановое аби и серые «школьные» гетры. Его волосы завиты и завязаны голубой лентой в катоган на манер обязательного в XVIII веке парика. Как всегда у Шардена, детали портрета многое говорят о занятиях героев: волан с ракеткой и карточный домик — игры ребенка, а рукоделие и вышивка — досуг гувернантки.



24

24. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Герцог Беррийский и граф де Прованс во младенчестве. 1750-е годы. Фрагмент. Музей искусств, Сан-Паулу

Мужской костюм этого периода по-прежнему состоит из трех основных частей: жюстокора, весты, кюлотов, но изменяется его силуэт, покрой и отделка. Длина жюстокора — его теперь называют аби «а ля франсез» (habit à la française) — не изменяется, но он плотнее облегает верхнюю часть фигуры, более четко подчеркивает талию и в боковых швах имеет по пять-шесть складок-фалд, продублированных толстым проклеенным полотном. В середине спины внизу делают разрез с фальшивой застежкой. Отделка почти отсутствует, не носят больше пышный эполет на правом плече. После «системы Лоу» был выпущен односторонний позумент «galon de système», который был значительно дешевле прежнего, двустороннего. Не носят также пояс-шарф, а широкую перевязь для шпаги заменяют узкой.

Очень интересным в костюме было распределение масс, создающих впечатление плавных переходов, — небольшой парик и небольшая треугольная шляпа, узкие плечи аби без воротника, широкие обшлага, заканчивающиеся на уровне бедер; им соответствует расширенный низ жюстокора. Затем нарастание масс в костюме резко обрывается. Плавность переходов, сопоставление широкого низа аби и ног в шелковых чулках и туфлях на широких, уже не таких высоких, но все еще красных каблуках, придают фигуре легкость, маскируя многие ее изъяны. Силуэт костюма принимает форму треугольника, и расхо-



25

25. Жак Андре Жозеф Авед (1702—1766). Портрет господина де Тьеля. 1739—1740 гг. Музей искусства, Кливленд

Высокопоставленный чиновник королевской администрации господин де Тьель в придворном аби «а ля франсез» из шелкового дамаска с богатейшей вышивкой золотом по мотивам гипюровых кружев. Занятый важными делами чиновник с суровым лицом и заносчивым видом — человек старого режима времен Людовика XIV. Он сидит на высоком кресле эпохи Короля-Солнца, его удлиненный парик к 1740-м годам совершенно вышел из моды. Натянутые на панталоны теплые чулки (в тон костюма) свидетельствуют, возможно, о болезни ног.



дящиеся спереди полы аби повторяют его. Определенность этих линий несколько смягчается небрежной манерой застегивать весту (на три пуговицы вниз от талии), кружевом жабо и манжетами рубашки, закрывающими кисти рук. Весту шьют с узкими рукавами, она имеет шнуровку на спине и фалды по бокам. Клапаны карманов аби располагают ниже талии и ниже карманов весты.

Придворные парадные костюмы отделывают вышивкой (полочки и карманы), а обшлага аби иногда делают из ткани весты. Галуны остаются только на военных мундирах да на ливреях лакеев. Муслиновый галстук заменяют черной тафтяной лентой.

26

26. Французская(?) школа XVIII века. Портрет мальчика. Около 1740 г. Художественный музей, Иркутск

Как часто бывает в отечественных собраниях, ни авторство, ни имя модели еще не установлены. Судя по всему, на полотне из иркутского музея изображен сын морского капитана на фоне залива и корабля. Десятилетний мальчик одет в бархатный аби терракотового цвета покроя 1740-х годов и муаровую весту с серебряным кружевным галуном и вышитыми пуговицами. Треуголка, жабо и парик с катоганом говорят о его аристократическом происхождении. Изображенная на картине агава в вазе указывает на возможное колониальное происхождение портрета.



27

27. Морис Квентин де ла Тур (1704—1788). Портрет господина Дюваля де л'Эпиной. 1740-е годы. Коллекция Гульбенкяна, Лиссабон

Просвещенный аристократ эпохи «опасных связей», советник и секретарь короля Людовика XV, Дюваль де л'Эпиной, изображен в домашней обстановке за работой в своем кабинете. Современники неоднократно отмечали виртуозность и мастерство художника, впервые выставившего этот портрет на Салоне в Париже в 1745 году.
Со скрупулезной тщательностью талантливый де ла Тур показывает нам весь костюм господина де л'Эпиноя. Его аби из жемчужно-серого муара «а ля антик» с исключительно крупными разводами отличает отсутствие декоративной отделки, свойственной в эпоху Людовика XV придворным и парадным французским мужским костюмам. Аби, кюлоты и жилет-веста составляют единый комплект из муаровой ткани, так называемый аби «а ля франсез». Широкие обшлага рукавов, заложенные плоеными складками фалды аби и крупные накладные клапаны карманов подчеркивают модный покрой 1740-х годов, отличительным свойством которого являются увеличенные детали и отсутствие воротника. Особое внимание следует обратить на обтянутые тем же муаром пуговицы, петли к которым, как всегда в эпоху рококо, в три раза превышают их по размерам. Жилет лазоревого цвета с широко расходящимися от талии книзу полочками подчеркивает общность мужского и женского силуэтов в те годы. Чулки натянуты поверх кюлотов — деталь, говорящая о домашней обстановке и совершенно немыслимая в придворном костюме. Белая рубашка из тонкого льна на завязках отделана манжетами из дорогого ручного кружева «аржантан». Кружевами украшен и галстук («кравat»), высоко охватывающий шею. Напудренный белый парик из шерсти яка по своему фасону несколько старомоден, что свидетельствует о высоком положении кавалера при дворе. Такие парики были более популярны в эпоху Регентства (1720-е годы). В руках у кавалера табакерка с нюхательным табаком (спасавшим от неприятных запахов в галантную эпоху), отделанная эмалевой росписью по золоту. Даже мебель рококо подчинена законам моды: широкое золоченое кресло вмещает большие женские панье или складки мужских аби, а его низкие подлокотники не мнут тугих складок шелка. Этот блистательный портрет издавна привлекал своим великолепием собирателей и ценителей прекрасного. В начале XX века он был в частной коллекции знаменитого создателя парижских мод эпохи «ар нуво» Жака Дусе, затем был куплен бароном Анри де Ротшильдом, после чего по завещанию был передан его последним владельцем, кавказским нефтяным магнатом Галустом Гульбенкяном в музей в Лиссабоне, носящий его имя.



Блистательный молодой французский аристократ граф де Водрей написан Друэ в зимнем аби возле карты своих владений. Аби из синего панбархата подбит серым кроликом и украшен шитыми золотом объемными бранденбургами на гусарский манер. Парчовый жилет-веста, расширенный книзу по моде 1750-х годов, также расшит золотой канителью и серебряными аппликациями. Манжеты и жабо рубашки сделаны из дорогого брюссельского кружева, а узкие кюлоты смело показывают дамам его стройные ноги в белоснежных, вероятно, зимних шерстяных чулках. Черная фетровая треуголка брошена в низкое кресло, крытое алым штофом, рядом со шляпой — теплые зимние замшевые перчатки с крагами. Возможно, граф позировал без парика, со своими собственными напудренными и завитыми на английский манер волосами. Прическа заканчивается катоганом с черным бархатным бантом, гармонирующим с отложным воротником. Аристократизм графа подчеркивают черные кожаные туфли с серебряными пряжками на красном каблуке. Такие каблуки вошли в обиход еще при Людовике XIV. Латы из вороненой стали и шпага подтверждают воинственность и древность рода де Водрей.

28

28. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет графа де Водрей в зимнем аби. Около 1750 г. Национальная галерея, Лондон

Время и события вносили свои интересные детали в установившуюся моду. Так, холодной зимой 1729 года все щеголи стали носить высокие суконные гетры с застежкой на мелкие пуговицы (см. илл. 20). В последующее время они сохранились в охотничьем костюме. Их можно увидеть, например, на гобеленах Удри «Охота Людовика XV».

В это время салоны во Франции играли несравненно бóльшую роль, чем в XVII веке. Особенным успехом в светских салонах пользовался Вольтер (1694—1778). Авторитет

Вольтера был настолько велик, что после опубликования его «Философских писем» в 1733 году возникает почти повальное увлечение всем английским. Сказывается это и на костюме — начинают чаще носить суконные одежды, в большую моду входит редингот, известный нам еще по XVII веку.

Гамма цветов мужского костюма этого периода — от темно-красного до светло-коричневого, желтого, золотистого различных оттенков. Распространенными тканями были шелковые гладкие и с тканым рисунком: брокар, тафта, бархат, пан-бархат, гро-де-тур, гро-де-напль, а также сукно, камелот.

Женский костюм. Новый костюм, воплотивший идеалы своего времени, появился в 1718 году. Мы снова встречаемся с использованием каркаса, но теперь на его основе создается динамичный костюм, очень выразительный по силуэту, построенный на эффектных контрастах, свойственных художественному стилю рококо. Каркасная основа обыгрывается новыми приемами, новым использованием ткани. Крупные обобщенные формы костюма — свободного платья на широком панье — противопоставляются низкому декольте, сильно обнажавшему грудь и шею, и скромной прическе из слегка напудренных волос, прикрытых небольшой кружевной наколкой. Ни одна часть фигуры в этом платье не акцентируется, поэтому все внимание невольно сосредоточивается на лице, шее, руках, казавшихся тон-



29

29. Антуан Ватто (1684—1721). Портрет дамы в турецком костюме. Около 1717 г. Институт искусств, Чикаго

Долгие годы этот портрет, называемый «Мечтательница», приписывался кисти Никола Ланкре (1690—1743). Теперь картина переатрибутирована в пользу Ватто. Историки склонны видеть в этом камерном полотне портрет актрисы Десмаре. Очевидно, что костюм мечтательницы навеян восточной экзотикой. На сидящей в парке даме — достаточно узкая юбка из бархата цвета хурмы и болеро с коротким рукавом, отороченным куньим мехом, из-под которого видны рукава нижнего полосатого корсажа. Пояс-кушак и колпак в виде тюрбана воспринимаются как отголоски константинопольских мод начала XVIII века.



30

30. Гиацинт Риго (1659—1743). Портрет герцогини Орлеанской, принцессы Палатинской. Около 1720 г. Художественный музей, Женева

Титул принцессы Палатинской происходит от Палатината, области в Германии (именуемой по-немецки Пфальцем). Расположенная на Рейне на севере от Эльзаса, эта область издавна привлекала французов и в 1688 году была завоевана и опустошена войсками Людовика XIV. Главный город Палатината Хайдельберг, знаменитый своим замком эпохи Возрождения, был предан огню и с тех пор так и не восстановлен окончательно. В эпоху Людовика XIV титул принцессы Палатинской носила уроженка тех мест, принцесса Шарлотта-Елизавета (1652—1722), не блиставшая красотой, но умная и наблюдательная женщина. Выйдя замуж за брата Короля-Солнца, она получила ополнительный титул герцогини Орлеанской, стала близка Версальскому двору. Герцогиня оставила после себя замечательную книгу воспоминаний о вкусах и нравах при дворе Людовика XIV. Мать регента Франции, Филиппа Орлеанского, она изображена придворным портретистом достаточно беспощадно. Находящаяся уже в преклонном возрасте и не отличающаяся стройностью принцесса, затягиваясь с помощью весьма громоздкого корсета, пытается создать себе некое подобие талии. Драгоценная ткань ее туалета — разновидность брокара — имеет характерный для эпохи Регентства рисунок в крупные цветочные букеты. Стан и плечи покрыты королевской мантией Орлеанского дома из синего панбархата с золотыми французскими лилиями на горностаевой подбивке, на талии укреплены на редкость крупные жемчужины. Принцесса кокетливо драпирует плечо черной вуалевой косынкой, возможно, в знак траура по Людовику XIV. Ее и без пудры седые волосы уложены по моде начала XVIII века и являются как бы зеркальным отражением ее тройного подбородка, лестницей спускающегося до самой груди.

кими и хрупкими среди кружевных оборок. Слегка обозначенная спереди талия (чаще всего цельнокроеного платья) на спинке исчезала в широких складках свободно падающей массы ткани, переходящей в шлейф. Подвижная, полная трепетных светотеней, эта масса ткани составляла яркий контраст с юбкой почти без складок и в то же время смягчала впечатление от ее чрезмерной ширины. Юбка свободно лежала на панье, и когда для удобства в ходьбе ее слегка



31

31. Алексис Симон Белль (1674—1734). Портрет Элеоноры Евгении де Бетиси и ее брата. 1720 г. Дворец, Версаль

Отметим, как удивительно тонко гармонирует расцветка попугая с гаммой роскошного штофного платья с очень туго затянутым корсажем. В той же гамме подобраны и цветы, украшающие пудреную прическу 12-летней девочки. Это придворное детское платье дополнено вышитым кисейным фартуком. Стоящий рядом с девочкой брат тоже в платье (так, впрочем, одевали всех мальчиков в состоятельных и знатных семьях вплоть до начала XX века). Темное муаровое платье мальчика украшено серебряным галуном и сильно декольтировано. Но из-за прически и шапочки с эгретом и страусовым пером костюм этот не производит такого же безукоризненно женственного впечатления, как платье сестры. Скорее, в нем видна героика оперного костюма, столь популярного при Версальском дворе.

32. Ж. Ф. де Труа (1679—1752). «Предупреждение гувернантки». 1723 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Дама в утреннем платье «волант», выслушивающая объяснение в пылкой любви пришедшего в парк молодого кавалера, неприятно удивлена сообщением гувернантки о внезапном возвращении мужа. Модный костюм кавалера выполнен в традициях рококо — синяя вышитая веста, терракотовые аби и кюлоты, а также в тон к ним чулки. Платье гувернантки, вероятно, из старого гардероба кокетливой дамы.

32





33

33. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет красавицы в маскарадном костюме. 1725—1730 гг. Музей Беркшир, Питсфилд

Нам не известно имя этой загадочной, но знающей себе цену красавицы, отправляющейся на придворный маскарад в домино из черной тафты. Ее взгляд самоуверен, а рот чувственен, черная полумаска из папье-маше, очевидно, недолго будет прикрывать ее своеобразные черты. Корсаж платья из серебряной парчи с золотым рисунком отделан округлыми лопастями «а ля антик». Юбка в складку на панье скроена из тафты цвета «бедра испуганной нимфы» (бледно-розового). Домино изящно дополняют три шелковых банта кораллового цвета в тон декоративной шнуровки корсажа. Волосы напудрены и украшены подвеской из грушевидной жемчужины и букетиком живых маргариток. Белая пудра в волосах контрастирует с молодящим ярким гримом чаровницы — насурьмленными бровями, нарумяненными щеками и накрашенными губами.

34. Панно, вышитое шелком и шерстью по льну, Франция. Около 1725 г. Музей искусств, Индианаполис

34





35

35. Жан-Батист Патер (1695—1736). «Сцена в ванной». 1730-е годы. Институт искусств, Детройт

Редкое по своему сюжету полотно Патера дает нам наглядное представление о гигиене в век Просвещения. Долгие годы во Франции принятие ванн считалось занятием крайне нездоровым, даже вредным. Лишь в эпоху Людовика XV, когда начались археологические раскопки в Помпеях и Геркулануме, возвращается интерес к античности, вводятся в обиход некоторые ее атрибуты, в частности, древнеримские ванны. Ванны тогда изготавливались в Италии и Франции, чаще всего из цинка. Поражает великолепием своего убранства большая ванная комната с мраморными пилястрами и золочеными медальонами. Принятие ванн было событием даже во дворце прогрессивной аристократки. В утреннем туалете участвуют шесть служанок, одетых в шелковые платья (очевидно, из старого гардероба хозяйки дома), но более простого покроя и отделки. Принимая ванну, аристократка не разрушает свою напудренную и украшенную прическу. О макияже готова позаботиться камеристка в шанжановом платье кошенилевого цвета, стоящая у туалетного столика с зеркальцем и шкатулкой красного китайского лака. Ни одна из служанок не пудрит прически, на это имели право только аристократы. Сидящая у ванны субретка в чепце и карако, очевидно, только что пришла с улицы и готова предложить хозяйке последние новинки парижской моды. А в окне видна голова одного из воздыхателей обнаженной. Подсматривать за долгим туалетом дам в XVIII в. было одним из эпикурейских наслаждений, за предоставление такой возможности камеристки, как правило, брали солидную мзду.

36. Никола Ланкре (1690—1743). «Утро». 1730-е годы. Национальная галерея, Лондон

Картина эта замечательным образом передает атмосферу нравов первых лет правления Людовика XV. Ранним утром светская дама принимает в своем будуаре аббата. За туалетным столом изображена служанка, готовящая утренний убор своей госпожи. Дама, сидя в открытом льняном пеньюаре и шелковой юбке кораллового цвета с цветочным рисунком наливает чай святому отцу, который вовсе не смущен откровенностью декольте ее «неглиже». Ланкре весьма тонко обрисовывает нам и возможный дальнейший ход событий: на чайном столике — четыре чашки, следовательно, обольстительница ждет еще двух поклонников.

36



приподнимали, то на ней появлялись легкие волнообразные складки, вносящие в костюм новый элемент динамики. Общей форме костюма соответствовали и рукава в форме пагоды — «а ля пагод» (à la pagode) — узкие вверху, они расширялись к локтю и заканчивались несколькими рядами пышных широких кружев. Иногда рукава имели широкие манжеты без кружев. Спереди по сгибу руки делали две-три складки. Эти рукава назывались «ан сабо» (en sabot).

Женский облик, создаваемый этим костюмом, был полон обаяния и едва уловимой интимности. Он был опоэтизирован в творчестве Антуана Ватто. Стараясь зафиксировать его характерные особенности, Ватто рисовал женщин в этом костюме в самых разнообразных позах, чаще всего со спины. Поэтому в XIX веке своеобразный покрой спинки женского платья 20—50-х годов XVIII века получил название «складки Ватто».

Платье новой формы имело два варианта: спинку, заложенную складками, прикрепляли к узкому лифу, или складки спинки продолжались спереди (см. илл. 37, 43). За ним сохранилось название «баттант» (battante — буквально «бьющийся, развевающийся»).

Увеличение объема женского костюма сказалось на характере декора тканей. Появились ткани с крупным раппортом. Но особенно большим и продолжительным успехом пользовались ткани в крупную полоску. Пересечение полос, их



37

37. Шарль Андре Ванлоо (1705—1765). Портрет дамы с дочерью. Около 1730 г. Музей изящных искусств, Каракас

Парадный портрет французской дамы с ребенком — дает нам представление о платье «сак» (или «баттант»). Оно выполнено из жемчужно-серого атласа, с подкладкой и нижней юбкой карминного цвета, вошедшего в большую моду еще в XVII веке. Из-под пышного платья дамы виднеются узконосые закрытые туфли из золотой парчи, модные в 1730-е годы. Ангелоподобный ребенок одет в шелковое платьице со «складками Ватто» и с короткими рукавами. На золотистых кудрях ребенка нет пудры, что заставляет задуматься — не сын ли это?



38

38. Жан Марк Натье (1685—1766).
Портрет принцессы Генриетты Французской в костюме весталки.
1730-е годы.
Институт искусств, Детройт

40



40. Веер в стиле «шинуазри», Франция.
1730-е годы.
Коллекция графини д'Алькантара, Замок Керьё, Франция

39



39. Брокар эпохи Регентства, Франция.
Около 1725 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Веер из собрания Йолы д'Алькантара, бельгийской графини испанского рода, представляет собой типичный пример увлечения китайским искусством в эпоху рококо. Стиль «шинуазри» принес в Европу не только моду на декоративные пагоды и скрипучие беседки в парках, но и рисовую пудру, чай, фарфор, фейерверки, а также моду на китайские рисунки с характерными сценками и мотивами восточного орнамента.

изломы в складках спинки и в боковых частях платья создавали ту асимметричность линий при общей уравновешенности композиций и объема, которая в это время начинает доминировать в стиле рококо.

Существует несколько предположений и анекдотов, объясняющих появление панье (panier — буквально «корзина») во французском женском костюме XVIII века. Считают, что эта конструкция получила свое название благодаря сходству с корзинами, в которых носили цыплят. Злые языки утверждали, что эта мода была придумана женщинами, стремившимися скрыть незаконную беременность. Есть мнение, что панье привезли во Францию из Англии, где эти платья были в моде до 1711 года. Предполагают также, что панье появились под влиянием французского театра. Может быть, каждая из версий имеет какие-то основания, но важным для понимания истории этого костюма является то, какие причины их вызвали к жизни, каковы были эстетические требования к женскому облику у современников, как это было связано с положением женщин, с развитием художественного стиля данного времени.

Панье получили довольно широкое распространение среди городского населения. Они имели различные размеры и формы: овальные — «панье-а-куд» (panier à coudes — панье с локотками); круглые — «а ля геридон» (à la guéridon — буквальный перевод «круглый столик на одной



41

41. Ж. Ф. де Труа (1679—1752). «Галантная сцена с браслетом». 1730-е годы. Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

Де Труа с особой любовью запечатлел сцену одевания дамы в интимном салоне рококо. В эпоху Людовика XV дворцы и замки Франции часто не имели комнат определенного назначения и, благодаря мелкой передвижной мебели, роль комнат менялась постоянно. Пример тому — изображенный на полотне будуар.

Госпожа, отправляющаяся на званый вечер, намеревается поразить всех своим шелковым карминного цвета платьем «сак» (или «баттант») со «складками Ватто» на широком «панье с локотками». Перед этого необычного туалета вышит серебряными нитями крупным рокайльным орнаментом. Сильно затянутый корсет с декоративной передней шнуровкой покрыт васильковым шелком, а цвет нижней юбки подобран в тон платья. Низкая прическа напудрена и украшена кружевной наколкой. Камеристка тоже в шелковом платье, но из ткани в полоску, по моде 1720-х годов, в традиционном фартуке и чепце. Молодой поклонник знатной дамы, на котором аби из серого бархата с золотым позументом и парик, помогает ей застегнуть новый браслет. А брошенное на наборный паркет смятое письмо навеки сохранит некую тайну...

42



42. Ж. Ф. де Труа (1679—1752). «Галантная сцена». 1734 г. Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

На полотне кисти де Труа изображена молодая дама в шелковом домашнем платье «волант» кораллового цвета, прикрепляющая ленту к эфесу шпаги своего поклонника. На ногах у дамы шелковые чулки и мюли, а на голове утренняя кружевная наколка. Ее кавалер в шелковом аби (из шанжана серого цвета), узком в талии и расходящемся книзу благодаря проклеенным складкам-фалдам. Кюлоты из той же ткани. Рокайльный жилет-веста цвета шафрана вышит шелковыми цветами, а нарядный аби — серебряной нитью. Характерны рубашка кавалера, белый парик с черным бантом, черный бант на шее и шелковые чулки. На полу — раскрытая коробка с лентами, кружевами и подвязками — модными новинками сезона 1734 года. Рядом с коробкой сидит камеристка или модистка в шелковом платье со «складками Ватто» из полосатой ткани, модной в 1720-е годы. Рукава «труа-кар» (три четверти) у локтя отделаны складками «ан сабо». На девушке льняной фартук, муслиновое фишю и наколка. Обращает на себя внимание отсутствие пудры на волосах девушки.

ножке») и т. д. Самые большие панье в форме купола носили только аристократки, а при дворе часто возникали споры из-за нарушения этикета. Обручи, из которых делали панье сначала были деревянные или железные, скрепленные проклеенной тканью, затем их стали делать из китового уса. Кроме панье, дамы носили еще и корсет, который сохранил свои прежние формы, только стал несколько короче.

В буржуазной среде вместо обручей чаще всего носили короткую юбку клеш на подкладке из волосяной ткани. Молоденькие девушки не носили панье. Им разрешали надевать небольшие панье, когда они достигали возраста невесты.

Любовь к комфорту создает и более удобную теплую женскую зимнюю одежду. Появляется длинная накидка мант (mante) с капюшоном и небольшим воротником-пелериной. Спереди до низа мант имел застежку. В боковых швах были расположены прорези для рук. Богатые дамы делали зимний мант на меховой подкладке. На протяжении всего XVIII века продолжали носить меховые муфты.

В летнее время носили мантиль (mantille) в форме длинной косынки. Мантиль или покрывала голову и концы ее завязывали на груди, или ее набрасывали на плечи, перекрещивали на груди и концы завязывали на спине.

После высоких головных уборов начала века появились совсем низкие и маленькие чепчики или капоры (их называли «корнет» — cornette).



43

43. Цветное шелковое платье со «складками Ватто» (вид со спины), Франция. 1730—1735 гг. Музей моды и текстиля, Париж

Это широкое прогулочное нарядное платье «волант» отделано по спинке характерными «складками Ватто». Название складок пошло от имени великого живописца эпохи Регентства Антуана Ватто — героини многих его полотен изображены в платьях с подобными складками. Такие объемные платья вошли в моду с 1715 года, в эпоху правления регента Филиппа Орлеанского (1715—1723), большого любителя женских прелестей. Это был период безудержного веселья и оргий после долгих лет пуританского благочестия, связанных со старостью и болезнями Людовика XIV. Широкие платья «волант» со «склад-

ками Ватто» помогали проказницам умело скрывать нежелательную беременность. Штофная ткань атласного переплетения необычайно ярка по сочетаниям. Ее крупный цветочный рисунок, как всегда в эпоху рококо, асимметричен и своими очертаниями более характерен для периода 1725—1735 годов. Основной же изумрудно-зеленый фон ткани наиболее соответствует расцветке листвы кустарников в боскетном французском парке, любимом месте встреч влюбленных.

44. Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779).
«За чаем». 1735 г.
Художественная галерея Хантериан, Глазго

В эпоху рококо тема чаепития — праздного времяпрепровождения, суесловия, плетения интриг, этого невинного грешка, сохранившегося со времен «шинуазри», часто занимала больших художников. Шарден, тонкий бытописатель мирной и добропорядочной жизни при Людовике XV, изобразил на своем камерном полотне даму в полосатом домашнем платье «волант», фасон которого относится скорее всего к концу 1720-х годов, хоть картина и датируется 1735 годом. В холодный день в плохо отапливаемом особняке Сен-Жерменского предместья Парижа мы видим даму за чашкой чая, которая накинула на плечи темную шелковую шаль на голубой подкладке. Ее прическа «барашком» напудрена рисовой пудрой и покрыта домашней кружевной наколкой. В домашних платьях кружевные ангажанты заменялись муслиновым рюшем. Обращает на себя внимание красный лаковый чайный столик (подражание китайской мебели).

44





45

45. Шелковая ткань Лионской мануфактуры по рисунку Жана Ревеля, Франция. 1735 г.
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Образец лионского шелка типа гро-де-напль 1730-х годов очень элегантен и графичен по композиции. Светло-голубой фон ткани выразительно преподносит искусно выполненный Жаном Ревелем цветочно-фруктовый рисунок, в котором асимметричным является центральный мотив — натюрморт в рокайльном стиле.

Они имели две длинные «паты» (pattes — буквальный перевод «лапы»), их делали из очень тонкого газа «марли» (marly) или из батиста. Светские дамы носили их только дома, горожанки среднего достатка — и в торжественных случаях.

Прически светских дам, несмотря на их относительную простоту, имели различные названия — «неженка» (dorlotte), «бабочка» (papillon), «двусмысленность» (équivoque).

Нежные оттенки цветов сохраняются и в этот период, но особенно распространенным был белый цвет. Светлый цвет одежды гармонировал с белыми чулками и светлой обувью. Шелковые чулки вышивали серебром и золотом, бумажные — шерстью.

Женская обувь была на высоких каблуках, ее отделывали вышивкой серебром и золотом, если она была парадная, или довольствовались пряжкой на подъеме, если она была обычной, повседневной.

Румяна и мушки по-прежнему остаются в моде. Для знатной женщины считалось совершенно непристойным появиться в обществе ненакрашенной. Белила употребляют для оживления бесцветной и пожелтевшей кожи, щеки румянят, черной краской подкрашивают веки и ресницы. Женские лица напоминают раскрашенный рисунок. Употребление белил и румян было необходимо по этикету, поэтому, когда Мария-Терезия Испанская приехала во Францию в качестве невесты дофина ненакрашенной, это вызвало смятение среди придворных.



46

46. Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779). «Утренний туалет». 1740 г. Национальный музей, Стокгольм

На портрете Шардена мать и дочь готовятся к утренней зимней прогулке. Мама одета в полосатое платье «полонез ретруссе» и в короткое черное домино, из-под капюшона которого виднеются кружева утреннего чепца. Хорошо видны канаусовая укороченная юбка, белые вязаные чулки и закрытые остроносые прогулочные туфли на французском каблуке. Пятилетняя дочка в розовом платье с панье, в голубой накидке и в утреннем чепчике. Мать и дочь берут на прогулку муфты из бархата с меховой оторочкой, так как рукава по моде рококо лишь прикрывали локти.

Для того, чтобы усилить эффект грима, женщины наклеивают на лицо мушки, придающие им кокетливый и задорный вид. Эти мушки, вошедшие в употребление еще при Людовике XIV, делались из черной тафты, смазанной клеем и вырезались в виде кружочков, полумесяцев, звездочек и других форм. Выезжая из дома, дамы не забывали захватить с собой коробочку с мушками. В крышку коробочки изнутри вставлялось небольшое зеркальце, благодаря которому можно было быстро приклеить отставшую мушку. (См. главу «Язык сентиментальных чувств».)

В это время носили сравнительно небольшое количество украшений: маленькие часы на цепочке и рюш из кружев вокруг шеи «турде-горж» (tour de gorge), или полоску меха «колье» (collier), летом — ленту и пр. Излюбленным украшением был букет искусственных цветов, который прикрепляли на груди. Мода на искусственные цветы возникла под влиянием оперы, где они были принадлежностью костюма галантных пастушек в балетных номерах. Искусственные цветы изготавливали и раньше, сначала в итальянских женских монастырях. Ими обычно декорировали церкви. В XVIII веке, когда они вошли в моду как декоративная часть туалета, первенство в их производстве перешло к французским мастерицам.

Костюм бужуазной дамы, не лишенный изящества, свойственного духу времени, в то же время был



47

47. Жан Батист Перроно (1715—1783). Портрет госпожи де Соркенвиль. 1749 г. Лувр, Париж

Виртуозный Перроно изобразил на этой пастели мадам де Соркенвиль в домашнем платье эпохи рококо. Выполненное из бежевого шелкового муара по всем канонам галантного столетия, оно поражает простотой отделки в сочетании с совершенством пропорций. Элегантно дополняют корсаж этого туалета голубые тафтяные банты и декоративная шнуровка «пьес д'эстома». Отметим, что принятые в 1740—1750-х годах кружева на ангажантах в данном случае заменены рюшами из плиссированного муслина. Черная бархотка без украшений лишь оттеняет цвет кожи модели.

48. Шарль Антуан Куапель (1694—1752). Портрет Шарлотты Филиппины де Шатр де Канж, маркизы де Ламюр. Конец 1740-х годов. Художественный музей Уорсестер, США

Маркиза де Ламюр представлена на портрете Куапеля в зимнем туалете по моде конца 1740-х годов. Относительная мягкость французских зим, особенно на юге Франции, позволяла модницам сохранять глубокие декольте даже в декабре. Блекло-розовое платье маркизы отделано спереди серебряной вставкой «пьес д'эстома» и бранденбургами с кисточками по моде польской шляхты — дань уважения Марии Лещинской (1703—1768; полька, супруга Людовика XV с 1725 года). Даже зимой во Франции носили платья с рукавами до локтя, утепляясь лишь длинными лайковыми перчатками и бархатными нарукавничками, подбитыми мехом куницы, заимствованными из немецкого костюма. Боа из того же меха лишь отчасти оберегает маркизу от нежелательной ангины. Великолепны чепец и ангажанты из брюссельского кружева, а также полуоткрытый расписной веер. В эпоху галантных отношений существовал тайный «язык вееров», которым любовники «переговаривались», подавая знаки изменением его положения: частично открывая или закрывая, поднося к ушам, сердцу, губам, глазам и так далее. Серьги маркизы де Ламюр из жемчужных капель, брошки бранденбургов и пуговицы нарукавников отделаны бриллиантами и кабошонами драгоценных камней. По-видимому, на картине маркиза выглядывает из окна кареты или портшеза.



48

49. Золотой маникюрный несессер, Франция. Около 1745—1755 гг. Национальный музей декоративных искусств, Мадрид

Постоянная забота о своей внешности вынуждала дам и кавалеров эпохи Людовика XV пользоваться подобными карманными несессерами. Этот образец выполнен из золота и богато украшен рокайльным орнаментом и барельефом богини в колеснице.



49



50

50. Жан Барбо (1718—1762). Портрет прогуливающегося кавалера. 1740—1750 гг. Музей изящных искусств, Орлеан

Прогуливающийся кавалер на портрете кисти Барбо представлен на фоне скорее итальянского, чем французского дворца. Его длинный красный бархатный плащ отделан золотыми позументами. Из-под плаща виден синий бархатный аби, также украшенный золотом. Великолепная белая рубашка, высокие черные ботфорты со шпорами, шпага и замечательная шляпа с белыми и красными страусовыми перьями, а также парик из шерсти яка дополняют облик светского героя середины прекрасного века, когда обольщения кончались дуэлями, а конные прогулки — новыми знакомствами.

образцом строгости, умеренности, в нем все гармонировало с хлопотливым, полным домашних забот образом жизни женщин этого круга. Изображение такой одежды мы видим на картинах Шардена сороковых годов.

Сходное иногда по покрою с аристократическим, платье буржуазной дамы (его носили на небольшом панье, а дома — на плотной нижней юбке) почти всегда имело закрытый ворот, украшенный фишю. В то же время в буржуазной среде сохранялся покрой, характерный для 1720-х годов. Это платье, а иногда только одну юбку, носили с казакином. Сверх казакина подвязывали фартук.

В течение XVIII века казакин стал самой распространенной женской одеждой мелкой буржуазии и городской бедноты. Женщины из этой среды никогда не ходили с непокрытой головой. Большой белый чепец с отогнутым бортом и остроконечным верхом оттенял чистое, без белил и румян лицо.

1750—1774 годы

Мужской костюм. Французская культура с середины XVIII века занимает главенствующее положение в Европе. Появляется ряд новых наук, в частности, археология, которая стала играть большую роль в развитии искусства, особенно

прикладного, в воспитании и формировании вкусов. С другой стороны, французское аристократическое общество и образованная часть буржуазии увлекаются творчеством и идеями Жан-Жака Руссо (1712—1778). Его призыв к естественности и простоте оказывает влияние на некоторые стороны быта, особенно на костюм.

Лишь придворный парадный костюм остается почти без изменения вплоть до 80-х годов, и на нем сохраняется вышивка золотом и серебром. Однако теперь он не является эталоном моды, как это было в предыдущие времена. Определенная консервативность и отставание от моды этого костюма является признаком того, что в XVIII веке королевский двор перестает быть единственным законодателем моды и что ее развитие пошло новым путем.

Насколько изменились вкус и понимание элегантности, можно судить по моде, возникшей как реакция на попытку французского министра финансов маркиза Э. де Силуэта (de Silhouette) сократить личные расходы короля и двора. В ответ на проведенные Э. де Силуэтом реформы аристократы создают новую моду: уменьшают до предела объемы аби, кюлоты делают без карманов, табакерки — без украшений, то есть «экономят» на всем. Таким образом, во второй половине XVIII века возникает новое, подчеркнуто изысканное решение костюма, наиболее полно отразившее стиль своего времени:



51

51. Мужские золотые часы с шатленами, Франция (эпоха Людовика XV). 1750—1760 гг. Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Шатлены часто делали из золота, серебра и украшали драгоценными камнями или эмалью. На них подвешивались карманные часы «луковицей», корпус которых выполнялся в технике чеканки и гравировался в стиле рококо. Представленные шатлены из собрания в Балтиморе отличают роскошь и нюансировка деталей — один из них со вставками из ляпис-лазурита, с ключиком для часов и с хрустальной печаткой владельца.

объемы мужского костюма почти не увеличиваются, и в аби не делают пышных боковых складок. С именем маркиза де Силуэта связано также слово «силуэт», которое возникло после появления карикатуры на маркиза в виде теневого профиля. Теневые портреты вошли в моду и получили название «силуэтов». Слово это вошло во все европейские языки.

Наряду с уменьшением объема изменяется и покрой костюма. Передние полы аби начинают делать настолько узкими, что застежка на них служит лишь украшением, рукава — более длинными и с менее широкими обшлагами. Нарядные аби из плотных шелковых тканей по борту и клапанам карманов отделывают вышивкой. Длина аби достигает только колен.

Узкие кюлоты закрывают колени и заканчиваются небольшой вышивкой с боковой застежкой на пряжку. Несколько изменяется и покрой кюлот. Теперь они имеют откидной перед как на современных матросских брюках.

В начале 50-х годов веста все еще имеет рукава, и ее, как и аби, украшают вышивкой. Затем, когда изменился покрой аби, весту стали делать без рукавов и значительно более короткой, со спинкой из полотна, прямой или полуприлегающей формы. В таком виде она получает название «жилет» (gilet). С этого же времени начинают носить туфли на низких каблуках.

Распорядок дня требует особого костюма для каждого случая. «Робде-шамбр» (robe de chambre — халат) и панталоны — часть утреннего костюма светских молодых людей — теперь становятся своеобразным предметом щегольства.

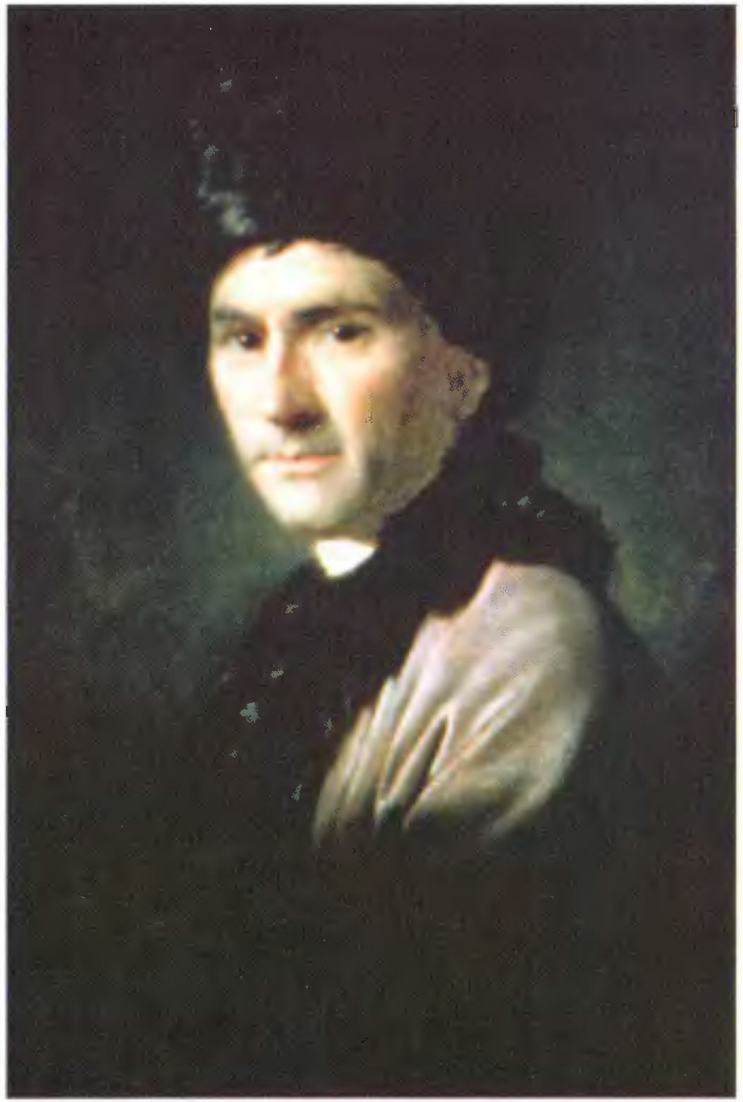
В середине XVIII века изменяется также костюм для охоты. Охотничий редингот (часто из зеленого сукна) имел почти прямой покрой, разрез на спинке, небольшой или покрывающий плечи воротник, боковые продольные

52



52. Золотая табакерка с эмалью и бриллиантами, Франция. 1758 г. Музей Тафт, Цинциннати

Эта миниатюрная (9 х 6 х 4 см) драгоценная табакерка — образец великолепного подарка эпохи рококо. Выполненная в Париже в 1758 году ювелирным мастером Жаном Дюкроле, она украшена эмалями работы художника-миниатюриста Николя Амеляна и крупными бриллиантами.



53

53. Алан Рамзай (1713—1784). Портрет Жан Жака Руссо. 1760-е годы. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Французский писатель и философ Жан Жак Руссо (1712—1778) родился в Женеве. После бурной молодости он стал профессиональным музыкантом и автором нескольких трактатов на социально-философские и педагогические темы, опубликованных в 1750—1760-е годы. Его взгляды на естество человека были воспринятыи сначала как утопия, а затем во многом повлияли на развитие искусства моды, в частности — детской. Отвергнутый церковью, он пережил тяжелую старость. Портрет написан в середине 1760-х годов шотландским художником Аланом Рамзаем по заказу Давида Хьюма, друга философа. Руссо изображен в суконной шубе, отделанной черным мехом, и в такой же шапке. Этот экзотичный костюм, сшитый под влиянием зимних мод Восточной Европы, вероятнее всего Польши, говорит об эксцентричности великого илосо а.

прорезные карманы и застежку, чаще всего двубортную, посередине переда. Длина его была ниже колен. Под охотничий редингот надевали двубортный жилет (иногда замшевый), подпоясанный кожаным поясом с подвесным кинжалом. Охотничий костюм носили с мягкими сапогами до середины икры, называвшимися «ботин» (bottine).

Головным убором в этот период была небольшая треуголка, которую чаще всего носили в руках. Но во время охоты голова была покрыта и, естественно, парик в этом случае был небольшого объема. Парики меняли в зависимости от времени и места, а иногда и настроения. Ассортимент париков был довольно большой, и каждый фасон имел название: «канцлер» (chancelier), «финансист» (financier) и пр.

Верхней одеждой в середине XVIII века стал редингот, но его носили главным образом зимой. Он полностью заменил плащ, который можно было видеть только на солдатах и у путешественников. Во время путешествий в этот период чаще всего стали использовать широкую одежду — рокелор (roquelaure) с большим воротником и застежкой на большое количество пуговиц. Для длительных путешествий в карете или дилижансе рокелор был наиболее комфортной одеждой.



54

54. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет мальчика в шляпе. 1760-е годы. Художественный музей, Колледж Смита, США

Франсуа Юбер Друэ написал этот портрет неизвестного пятилетнего мальчика в середине 1760-х годов. На ребенке светлый костюмчик из бархата цвета фасоли с клиновидной вставкой цвета шоколада, отделанной на груди шаровидными серебряными пуговицами. Высоко расположенный пояс предполагает, видимо, длинные панталончики, что, впрочем, было очень распространено в связи с реформами детского костюма под влиянием идей Жан Жака Руссо. Присборенный воротничок костюма напоминает фрезу эпохи Ренессанса. В целом костюмчик ребенка удобен для игр и движений. Об аристократическом происхождении мальчика говорят подвитые в букли волосы и особенно большая крытая тафтой шляпа с высоким страусовым плюмажем.

Эволюция форм мужского костюма также была связана с появлением элементов нового стиля. В XVIII веке костюм был чутким барометром, быстро реагирующим на все события экономической и культурной жизни. Увлечение античностью в связи с раскопками Помпеи сказалось и на костюме. В вышивках стали воспроизводить помпейские орнаменты, заимствовали отдельные элементы декора.

Дань моде заходила так далеко, что в названиях обязательно было слово «греческий», даже если к форме костюма или его атрибута это не имело никакого отношения. Так, например, анекдотически звучит название тупея на парике — «греческий тупей» (toupet grec), в форме которого нет и намека на античность.



55

55. Франсуа Буше (1703—1770). Портрет маркизы де Помпадур. 1756 г. Старая пинакотека, Мюнхен

Маркиза де Помпадур, фаворитка Людовика XV, была эталоном придворной элегантности и рокайльного вкуса. Настоящее имя маркизы было Жанна Антуанетта Пуассон. Она родилась в Париже 29 декабря 1721 года в семье скромного торговца и была в детстве отдана матерью на воспитание в монастырь урсулинок в Пуасси, вблизи Парижа, где была прозвана «Рейнеттой» («маленькой королевой»), что оказалось предсказанием ее будущего. Выйдя из монастыря, Жанна Антуанетта поселилась в Париже у своей матери вместе с младшим братом Абелем, будущим маркизом де Мариньи. Девушка получила весьма достойное по тем временам образование: умела рисовать, петь, танцевать, играть на арфе и ездить верхом. С юных лет она много читала, была знакома с Монтескье, Прево и Мариво.

Женский костюм. Развитие стиля рококо приводит к усложнению декора. Обилие мелких деталей и вместе с тем легкость и динамичность их рисунка, изящество форм, плавных и в то же время неопределенных по своим очертаниям — все эти характерные черты стиля отразились в женском костюме значительно ярче, чем в мужском. Искусство рококо в середине века достигает расцвета и оказывает большое влияние на производство предметов быта. Идея объединения производства предметов интерьера и изделий других отраслей художественной промышленности, выдвинутая и осуществленная Кольбером во второй половине XVII века, дала на-

В возрасте 20 лет она вышла замуж за Шарля Гийома д'Этиоля и заслуженно считалась одной из самых привлекательных парижанок. У Жанны Антуанетты было двое детей, из которых выжила лишь дочь Александрина. Благодаря связям мужа, своему уму и красоте, юная госпожа д'Этиоль вошла в круг французской аристократии. С королем Людовиком XV, любовь к которому ей предсказала гадалка еще в 9-летнем возрасте, она познакомилась на охоте возле своего дома. После смерти прежней фаворитки 34-летнего короля, госпожи де Шатору (в 1744 году), 23-летняя мадам д'Этиоль заняла ее место, которое сохранила до самой смерти (в 1764 году).

Франсуа Буше изобразил маркизу де Помпадур в возрасте 35 лет во всем блеске ее величия. Законодательница версальских мод своего времени, очаровательная маркиза удобно расположилась на мягкой козетке, дающей возможность авантажно представить прекрасное платье из синей тафты оттенка «севр». Это ярчайший пример платья «а ля франсез» с тугим лифом на корсете, рукавами до локтя, заканчивающимися ангажантами, глубоким декольте каре и распашной юбкой на панье, отделанной спереди по низу широкими присборенными воланами, усеянными мелкими розочками из накрахмаленного шелка. Следует отметить заметную асимметрию рококо не только в композиции этого портрета, но и в платье: банты из розового атласа с серым рисунком на «лестнице» («эшель») переда лифа смяты в порыве страстных наслаждений, расположенный у левого плеча букет цветов воздушен, а великолепные пенящиеся аржантанские кружева ангажантов на рукавах словно застыли в стремительном вихре неустанного движения, розовый шелковый «тур-де-горж» на шее отделан характерным бантиком «эсклаважем», маленькая напудренная головка маркизы убрана асимметрично разбросанными цветочками. Вызывают восхищение ее туфли, обтянутые розовым атласом и отделанные серебряным кружевом, так называемые мюли, без задника на французском каблучке с узким носком, приоткрывающие маленькие ножки в белых шелковых чулках до колен с подвязками. Мюли маркизы сделаны на манер китайской обуви XVIII века — малюсеньких туфелек жен мандаринов, и являются очевидной данью предрасположению ко всему китайскому в эпоху рококо. Заметим, что ее знаменитые драгоценности вовсе не фигурируют на этом портрете, что говорит о чувстве меры владелицы. Лишь два парных браслета из пяти ниток крупного жемчуга охватывают ее запястья. Известно, что маркиза была дружна с Вольтером и слыла изысканным библиофилом. На картине она изображена в своих версальских апартаментах. Под столиком «бонёр-дю-жур» лежит фолиант в красной коже с гербом маркизы (тремя башенками). А у ее ног — одна из любимых собачек, без которых в XVIII веке ни одна знатная дама не могла обойтись. (См. илл. 58, 61).



56

56. Вышитые женские шелковые туфли, Франция. 1760-е годы. Королевский музей искусства и истории, Брюссель

На шелковых туфлях для променадов на невысоком французском каблуке зеленого цвета (практичного для прогулок по газонам) шелковой гладью вышиты садовые розы и полевые цветы. Верх туфель дублирован лайковой подкладкой. На этой паре, к сожалению, не сохранились полагавшиеся здесь по фасону металлические прямоугольные или овальные пряжки.

стоящие плоды в XVIII веке. Эта идея заключалась в создании в 1662 году мастерских, названных по имени красильщиков Гобеленов (Gobelins), где первоначально изготавливались все предметы убранства для дворцов, а также ювелирные изделия. Предприниматели стали привлекать квалифицированных художников для создания образцов, которые гармонично следовали стилю рококо. В результате художественное качество предметов, в том числе и тканей, улучшилось.

В интерьер жилища, подчиненного теперь законам нового стиля, вписывается и современная одежда. Форма кресел, диванов, канапе была рассчитана на панье. Характер декора интерьера и драпировок женского костюма перекликался, а иногда и совпадал с украшениями отдельных предметов обстановки, драпировками портьер и т.д.

В изменениях костюма этого периода видно возвращение к ранее найденному силуэту (два треугольника), но получившему теперь новую трактовку, новые черты стиля.

В 1750-е годы исчезают большие панье. Основную роль здесь сыграла реформа театрального костюма, произведенная известным актером Кином. Он старался доказать, что греческие и римские героини не могли носить панье. Его поддержала актриса Клерон и появилась на сцене театра (Théâtre Français) без панье. Благодаря таланту и артистизму актрисы, новый костюм произвел такое впечатление, что при



57

57. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет французской аристократки с веером. 1750-е годы. Музей Беркшир, Питсфилд

На этом портрете запечатлена неизвестная красавица с чуть усталым взглядом, возможно, чья-то фаворитка. В руках она держит закрытый веер. Все детали ее нарядного туалета тщательно выписаны. Характерна вышитая отделка платья: декольте каре по сторонам обшито присборенными бульоне с кантом из золотого кружева; сходящиеся на шнипе корсажа, они тем самым создают иллюзию тончайшей талии, и без того туго затянутой в корсет. Необходимо отметить, что корсет не давал спине согнуться, поддерживая тем самым прямую осанку, особенно необходимую за столом во время званых ужинов. Обращает на себя внимание отделка платья синелью на проволочной основе, которая создает эффект выпуклых букетиков, чрезвычайно

характерный для эпохи рококо. «Тур-де-горж» дамы, плотно охватывающий тонкую шею, также отделан кружевом и синелью. Прическа ее завитых под «головку барашка» коротких напудренных волос убрана маленькими цветочками. В ушах бриллиантовые или хризолитовые серьги. (В середине XVIII века особенно распространились имитации бриллиантов, иногда из горного хрусталя с подкладкой из серебряной фольги.) Весь туалет, а также нарумяненное лицо создают эффект вечной молодости, такой желанной в XVIII веке.

дворе, а вслед за этим и в Париже, перестают носить панье. Но в 60-х годах оно опять возвращается, хотя главным образом в парадных, особенно придворных, платьях.

Теперь платье снова состоит из двух частей. На рубашку и каркасную основу — корсет с пластинами китового уса «кор-а-бален» (corps à baleine) и панье («локоточки») — надевали юбку и лиф, плотно облегавший корсет, сверх их — распашное платье, спинка которого сохраняла складки, но менее глубокие и немногочисленные. Они не падали единой массой до пола, а были подхвачены на уровне бедер полукругом и создавали буф, переходящий в драпировку, которая объединяла спинку с полочками ниже уровня линии талии. Полочки лифа верхнего платья спереди прикреплялись булавками к нижнему лифу, оставляя открытыми «пьес д'эстома» (pièces d'estomac). Низ юбки, края полочек и низ верхнего платья отделывали фалбалой, лиф украшали бантами и ими же у талии прикрепляли шатлен с часами. Таким образом, ясные простые формы и свободное направление движения ткани, свойственное костюму до 1750 года, сменяются более сложными объемами и беспокойным, раздробленным, обильным потоком складок, драпировок и сборок, покрывающих, подобно лепному орнаменту, поверхность платья 50—70-х годов. Всему этому отвечала и прическа — высокий парик или полупарик шиньон (chignon), состоявший из ряда буклей, соединенных с зачесанными кверху волосами. В торжественных случаях (на придворных балах или приемах) прическу украшали искусственными цветами или драгоценностями. Дома женщины носили небольшую кружевную наколку или чепчик.

В общем ансамбле костюма второй половины XVIII века прическа играет такую большую роль, что превращается в предмет своеобразного искусства, которому посвящаются даже специальные трактаты. Первый большой трактат «Искусство и прическа французских дам» написал и издал Легро (Le Gros. L'Art et la coiffure des dames françaises), где автор не только дает множество образцов причесок, но высказывает различные теоретические положения о композиции этих сложных сооружений. Большой известностью пользовался парикмахер мадам де Помпадур — Даже (Dagé). Легро и Даже самостоятельно занимались



58

58. Франсуа Буше (1703—1770). Портрет маркизы де Помпадур за туалетным столиком. 1758 г. Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж

«Самая очаровательная женщина Франции» — говорил о маркизе де Помпадур король Людовик XV, ее любовник и покровитель. Именно такой и пишет ее Франсуа Буше (высоко ценимый маркизой художник) на этом интимном овальном портрете конца 1750-х годов. Маркиза де Помпадур представлена за туалетным столиком во время утреннего макияжа. Мы видим лишь корсаж ее обольстительного платья с глубоким декольте, выгодно открывающим ее мраморную грудь. Холеные ручки маркизы застыли в самой рафинированной позе. Шелковый пеньюар, завязанный шелковым бантом кораллового цвета у шеи, обшит валансьенским кружевом. Отделке пеньюара гармонично вторят банты из лент на рукавах и вставке корсажа. Аккуратная напудренная прическа украшена живыми незабудками — скромное напоминание о постоянстве ее мыслей о возлюбленном короле. Фарфорово-бисквитное личико сильно напудрено и нарумянено, но 37-летняя чаровница продолжает свой туалет: в правой руке она держит золотую ко обочку с румянами, а левой наносит их

на лицо с помощью кисточки с золотой ручкой. Перед ней пудреница в стиле рококо из чистого золота и пуховка из лебяжьего пуха. Шелковая лента возле зеркала — королевского синего цвета — рядом с садовыми цветами нежных оттенков. Но, возможно, самое важное на портрете — профиль Людовика XV, изображенный на фермуаре жемчужного браслета в виде камеи, обрамленной изумрудами. Этот подарок короля маркизе де Помпадур сохранился до наших дней и находится в одной из частных коллекций Парижа.

59. Рисунок брокара, Франция. 1763 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Этот рисунок (эскиз) лионского брокара палевого фона с коралловой лентой, гирляндой цветов и асимметричным букетом является примером ткани с крупным раппортом в традициях шелков эпохи рококо.

59





60

60. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет маркизы д'Агиранд. 1759 г. Художественный музей, Кливленд

Элегантная красавица маркиза д'Агиранд представлена талантливым светским живописцем эпохи Людовика XV Франсуа Друэ сидящей за столиком с книгой. Ее нарядное платье для светских приемов, явно придуманное самой маркизой, сшито из белого атласа в шафрановую полоску с вытканными розовыми маргаритками. Особенно характерной является отделка вставки лифа «пьес д'эстома» — рюши из золотного кружева, украшенные маленькими букетиками из синели. Подобной же отделкой из синели, излюбленной в эпоху мадам де Помпадур, отделаны банты на рукавах и «тур-де-горж» на шее. Гармоничным добавлением к изысканному туалету является букетик садовых цветов в напудренной прическе красавицы-аристократки. Ее румяна умеренны, взгляд уверен, а три раскрытые лопасти расписного веера подают тайный знак тому, кому этот портрет первоначально предназначался.

производством париков, что вызвало возмущение среди членов «брадобреев-парикмахеров-банщиков-парильщиков» — корпорации, существовавшей с эпохи Возрождения. Борьба между этими конкурентами длилась несколько лет.

Несмотря на то, что в целом платья оставались объемными, сопоставление затянутой в корсаж и корсет верхней части фигуры и расширенной в бедрах до гротеска юбки, обилие отделки, кружев, мелких деталей делали женщину похожей на утонченную игрушку. Пудреные волосы, раскрашенные лица, обычай украшать шею лентой или сборчатым рюшем «тур-де-горж» — помогали скрывать возраст. Все казались одинаково молодыми. Совершенным образцом женщин этого типа была всесильная мадам де Помпадур. Ее вкусы оказали большое влияние на женскую одежду того времени, и, может быть, именно ей женский костюм был обязан новым характером отделки (см илл. 55, 58, 61).

Как реакция на усложнение парадного придворного костюма, в повседневной одежде возникает тяга к более простым формам. Это полнее отвечало образу жизни светских женщин, их новым запросам, обстановке их салонов.

Повседневный женский костюм не имел громоздких панье. Юбка поддерживалась волосяным чехлом со слегка расширенными боками, но спинка все еще сохраняла «складки Ватто». Большинство женщин в интимной домашней обста-

61. Франсуа Буше (1703—1770). Портрет маркизы де Помпадур. 1759 г. Собрание Уоллес, Лондон

Маркиза де Помпадур запечатлена художником во время прогулки в парке. Маркиза получила свой титул в 1745 году в качестве подарка от любившего ее Людовика XV, когда король купил специально для нее замок XV века в провинции Лимузен, принадлежавший ранее семье де Помпадур, последний мужской представитель которой умер, не оставив наследников. В 1752 году король специальным указом возвысил титул своей очаровательной фаворитки, возведя ее в ранг герцогини. На этом портрете маркизе де Помпадур 38 лет — женщина этого возраста считалась в те годы уже пожилой. Платье, сшитое в соответствии с ее вкусом, представляет собой изящное напоминание о надвигающейся осени. Выполненное из шелковой тафты, оно в целом повторяет крой платья на ее портрете из мюнхенской Старой пинакотеки (см. илл. 55). Как было принято в те годы, банты на «эшели» корсажа смяты, дорогие аржантанские кружева на ангажантах упруги, и в своих изгибах держат форму завитков рококо. Ее «тур-де-горж» из кружевных рюшей отделан жемчужинами, на запястьях парные браслеты из четырех рядов жемчуга. Таким же жемчугом убрана ее прическа, жемчужные серьги переливаются в ушах. Элегантный веер, необычайно маленький для этого времени, зажат в правой ручке. Фоном для портрета послужил парк одного из дворцов маркизы «Бельвю», недалеко от Медона. Дворец был построен в 1750 году и продан в 1757. Его строительство обошлось маркизе де Помпадур более 2 600 000 золотых ливров. Дворец был великолепно оформлен во вкусе маркизы (влиятельной покровительницы изящных искусств) полотнами Ванлоо, Буше, Верне. Изображенная на портрете статуя «Дружба и Любовь» работы скульптора Пигаля стояла в укромном уголке боскетного парка.



61

новке носили не платье, а юбку и лиф, сверх которого надевали карако (caraco), казакин (casaquin). Этот домашний костюм назывался «неглиже» (négligé — небрежный) и стал родоначальником стиля нарочитой, искусственной, кокетливой небрежности. Такого рода одеждой особенно увлекались в годы, предшествующие революции.

Среди женщин зрелого возраста возникает мода появляться на прогулках в платье «фурро» (fourreau), которое раньше носили только молоденькие девушки. Сверх платья для каждого дня девушки носили фартук, дома они часто надевали карако или казакин. «Фурро» были узкие (буквально — «футляр») платья без панье, с очень узким лифом, под который надевали корсет с металлическими пластинками. Против жестких корсетов с металлическими частями выступил Жан-Жак Руссо, поддержанный Бюффоном и Боннодом, автором трактата «Dégradation de l'espèce humaine par l'espèce humaine». («Люди как причина вырождения человеческого рода». У Кишра (Quicherat) эта работа озаглавлена иначе: «Dégradation de l'espèce humaine par les corps de baleines» — «Вырождение человеческого рода под влиянием корсетов». Quicherat. Histoire du costume. P. 569). В течение двадцати лет шла борьба между этими писателями и предпринимателями, изготовлявшими корсеты. Победа все же оставалась за первыми, и жесткий корсет «кор-а-бален» был заменен



62

62. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет мадемуазель Дорэ. Конец 1750-х годов. Музей изящных искусств Виргинии, Ричмонд

Мадемуазель Дорэ, вероятно, актриса и, возможно, дама полусвета (demi-mond). Она позирует Друэ в платье «пастушки», но с явной претензией на роскошь. Корсаж платья, край рукавов и перед юбки украшены мелкими, искусно сделанными шелковыми розочками с нераспустившимися бутонами (тщетный намек на невинность владелицы этого невероятного туалета). Дорогим украшениям мадемуазель Дорэ предпочла маленький золотой, украшенный эмалью медальон в форме сердечка на черной ленточке — видимо, залог чьей-то «вечной» любви. Напудренные волосы мадемуазель Дорэ уложены щипцами в прямые «грядки», а букетик цветов в руке уже начал увядать.

63. Никола Лепиесье (1735—1784).
Портрет Эмилии Верне в шляпке.
1769 г.
Музей Малого дворца, Париж

Французский портретист Никола Лепиесье пишет Эмилию Верне, девочку лет 12-ти в летнем туалете для прогулок. Корсаж ее платья из белого шелка с треугольным вырезом украшен фишю из шелкового газа с обшивкой рюшем. На ее напудренной головке плоская шляпка из белого шелка с газовой оборкой и бантом из органди. Колье из крупного жемчуга, возможно мамино, охватывает шею подростка.

63





64

64. Жозеф Сиффред Дюплесси (1725—1802).
Портрет госпожи Фререт-Дерикур
с болонкой. 1769 г.
Музей искусств Нельсон-Аткинс,
Канзас-Сити

Положив на колени любимую болонку, французская аристократка госпожа Фререт-Дерикур позирует портретисту Дюплесси. Она во французском платье из штофа цвета «роз-бювар» с белыми полосками и цветами, ставшими в рисунке 1760-х годов более мелкими. Ее бант у декольте одинок, ангажанты невероятно длинны и составлены из кусков кружев, что нельзя назвать верхом элегантности. Накидка с отороченным мехом капюшоном из охристого шелка с рисунком в мушки не сочетается с остальным нарядом. Волосы в прическе приподняты, напудрены и украшены кружевной наколкой. Два ряда жемчужного колье завязаны сзади на шее шелковым бантом. Взгляд мадам Фререт-Дерикур самодоволен. Видимо, она гордится собой и своим домом, хотя рисунок мраморного камина простоват и чем-то напоминает наемную квартиру.

бумазейным «корсе-де-базен» (corset de basin).

Несмотря на то, что установившаяся форма костюма сохранялась в течение длительного периода, это еще не значило, что костюм не испытывал влияния моды. Отдельные части костюма изменялись довольно часто, и по этим — даже частичным — изменениям можно судить об особых нюансах вкуса. Вот несколько примеров. Королева Мария Лещинская (1703—1768) любила кадриль — и появляются ленты «королевская кадриль» (quadrille de la reine). В 1768 году на Сене случился ледоход. Это редкое явление побуждает модисток создать чепчик «ледоход» (à la débacle). Когда Бомарше (1732—1799) обессмертил образ Марена, то появилась мода на экстравагантную прическу и головной убор «Qu'es aco» (провансальское произношение восклицания «Qu'est cela?» — «Что это?»).

Примеров можно привести множество, и каждый из них будет отражать дух времени, свидетельствовать об изменении элементов костюма под воздействием различных явлений и событий жизни: экономических, социальных, культурных и прочих.

Все, что происходило в это время в области моды, начинало вызывать все больший интерес со стороны философов и писателей. Известно остроумное высказывание Вольтера: «Существует богиня непостоянная, беспокойная, странная в своих вкусах, безумная в своих украшениях,



65

65. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Портрет принцессы Софи де Франс. 1760-е годы. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

Дочь Людовика XV, принцесса Софи де Франс, написана Друэ в домашнем платье, которое она, очевидно, носила в Большом Трианоне. Это платье типа «сак а ля франсез» выполнено из плотного шелка в широкую полоску, переплетенную гирляндами мелких садовых цветов. Подобный рисунок переходного периода очень часто встречается на французских портретах 1760-х годов. Впечатляющие ангажанты аржантанского кружева прикреплены к рукавам, отделанным декоративными отворотами «ан сабо». Редка и живописна отделка всего костюма, выполненная из мелких шелковых цветков, имитирующих живые, и подобранных в цвет гирлянд на ткани платья. Таким образом отделана не только «пьес д'эстома», но и «тур-де-горж» и края пол распашного платья. Украшение пудреной прически вторит отделке всего туалета.

которая появляется, возвращается и рождается во все времена; Протей был ее отец, и ее имя Мода». Монтескье («Дух законов») связал моду с влиянием климата на общество, Руссо считал все явления моды нарушением закона естественного существования людей и порождением распущенности дворянства («Эмиль», «Новая Элоиза»).

Появление несколько более короткой одежды делает обувь предметом особого кокетства. Каблук принимает вычурно-изогнутую форму, и начинают носить туфли без задни-



67

67. Французская школа XVIII века.
Портрет дамы в чепце.
1750—1760 гг.
Коллекция А. Васильева, Париж

Дворянка эпохи Людовика XV изображена в домашнем платье в стиле рококо из шанжановой сиреневой тафты. Оно просто, но характерно своей незамысловатой отделкой. На голове у молодой дамы домашний чепец, прикрывающий пудреные волосы, а на шее черная бархотка.

66



66. Женский корсет эпохи Людовика XV,
Франция. 1760-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Этот женский корсет для холодного времени года принадлежал, очевидно, простой горожанке и носился зимой. Он выполнен из льняного небеленого полотна на бумазейной подкладке. Близко подогнанные одна к другой пластины китового уса простеганы между подкладкой и верхней тканью. Шнуровка подобных тугих корсетов, называемых «кор-а-бален», находилась на спине.

68

ков — мюли (mules), которые создают впечатление маленькой ноги.

Изменения женского костюма в 1750—1774 годы почти не коснулись верхней одежды, но из-за высокой прически мант стали носить с головным убором «монт-о-сьель» (monte-au-ciel — ведущий в небо) на проволочном каркасе.

Новое пластическое решение костюма этого периода стало возможным благодаря появлению новых видов тафты, тонкого атласа, брокателя. Для легких летних домашних или каждодневных платьев предпочитали индийские хлопчатобумажные с набивным рисунком или льняные ткани. Изменился и характер рисунка. Сильно уменьшается его раппорт, и композицию с центральным крупным пятном (цветок или букет) сменяют свободно разбросанные по фону небольшие букеты, а затем асимметричные волнообразные линии — гирлянды цветов, ленты или кружева и даже полосы меха (горностая или соболя), перевитые лентами или кружевами с небольшими букетами цветов, создающие иллюзию объемного изображения. Для женской одежды этих лет характерны неопределенные полутона, главным образом светлые, но более разнообразные, чем в мужском костюме: желтые, голубые, розовые и зеленоватые различных оттенков.



68. Жан Батист Перроно (1715—1783). Портрет госпожи Легри. 1760-е годы. Национальная галерея, Лондон

Эта светящаяся своими тонами пастель Перроно говорит нам о переменах во французских женских модах в 1760-е годы, происходивших не без влияния новой фаворитки короля — графини Дю Барри. Зимний домашний туалет госпожи Легри прост и женственен. Лиф платья из атласа цвета старой розы отделан у декольте каре лишь единственным бантом и кружевной обшивкой. На плечах домашний шелковый казакин лазоревого цвета с капюшоном, отороченным лебяжьим пухом. Как это принято во Франции до сих пор, цвет казакина подобран к цвету глаз дамы. Напудренная прическа взбита и расширена по моде второй половины 60-х годов XVIII века, а скромная нить жемчуга усиливает наше впечатление от этого со вкусом подобранного наряда.

1774—1783 годы

Мужской костюм. В конце царствования Людовика XV экономическое положение страны было особенно тяжелым.

В этот предреволюционный период французская аристократия, стараясь отвлечь себя от житейских забот, бросается из одной крайности в другую. Увлечение философией у людей «очень хорошего тона» сменилось модой на «поверхностного человека», одетого нарочито модно и говорящего о своей праздности, с такой важностью, с какой говорят о полезной работе. Вместе с тем возникает тип «изящных мужчин», блестяще описанных Луи-Себастьяном Мерсье: «Изящный не душится амброй; его фигура не принимает в продолжение одной секунды несколько различных поз; его ум не испаряется в комплиментах, расточаемых до изнеможения; его фатовство носит спокойный, рассчитанный, изученный характер. Он предпочитает заменять ответ улыбкой... Его визиты продолжаются не более четверти часа. Он уже не говорит, что он друг герцогов, любовник герцогинь и непременный участник всех ужинов. Он говорит об уединении, в котором он якобы пребывает, о своих занятиях химией, о скуке, которую он испытывает в высшем свете. Чаще же всего он предоставляет говорить другим. Чуть заметная усмешка мелькает на его губах; слушая вас, он хранит мечтательный вид...». (Л.-С. Мерсье.



69

69. Жозеф Сиффред Дюплесси (1725—1802). Мужской портрет. 1779—1782 гг. Музей Почетного Легиона, Сан-Франциско

Накануне Великой французской революции 1789 года даже парижские изысканные франты были вынуждены признать себя побежденными и согласиться носить обуженный костюм английского делового человека. Таким мы видим неизвестного аристократа на портрете работы Дюплесси. Утянутый в черный шелковый костюм господин с пером в руке, очевидно, очень занят делами. Бюро его стильно и изящно, а его облик напоминает нам нотариуса или аббата. Лишь широкий пудреный парик эпохи Марии-Антуанетты говорит нам об устойчивости мод эпохи абсолютизма во Франции.

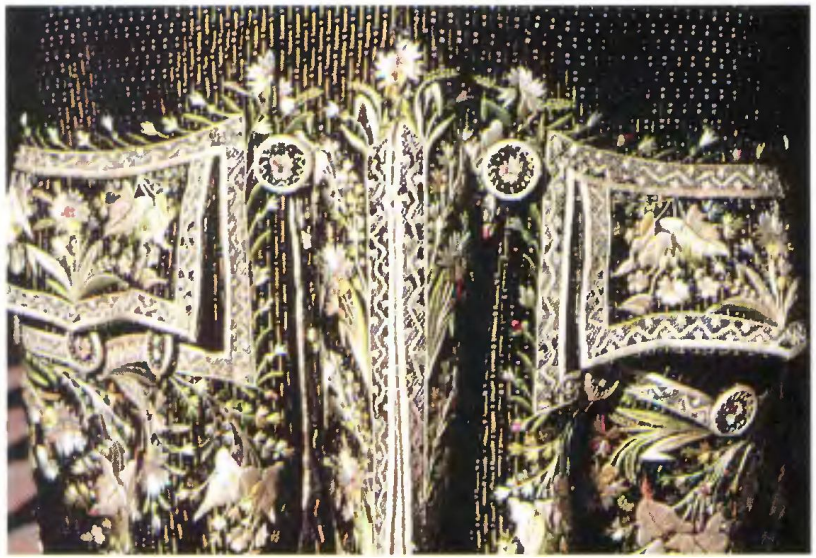
Картины Парижа. Т. I. с. 362. М.—Л., Academia, 1935). Из приведенного отрывка можно сделать заключение, что мода как выражение изменчивости вкусов в XVIII веке захватывает даже внутренний мир человека.

В предреволюционный период смена мод и изменения мужского костюма происходят в таком же торопливом ритме, в каком жил весь Париж в целом. Однако все нарастающие признаки грядущих революционных событий не уменьшали страсти аристократов к роскоши.

Всеобщее увлечение античностью ясно проявляется в новом характере мебели и декора интерьеров. Жизнь дворян теперь протекает главным образом в особняках, а не в королевском дворце. В связи с этим возникает необходимость и потребность сделать свой дом более уютным, утонченно-комфортным. В это время изобретают вращающиеся камины, спускающиеся и поднимающиеся полы, таинственные скрытые комнаты, мебель с «секретами», зеркала на особом стержне, которые можно было повернуть при помощи потайной кнопки, и т.п.

Новые тенденции в мужском костюме особенно ясно проявились в покрое фрака, заимствованного из английского костюма. В нем мужская фигура выглядела еще более узкой, почти хрупкой. Отличительной особенностью фрака был не только покрой и отсутствие карманов, но и то, что его всегда носили без шпаги. Он имел небольшой отложной воротник и узкие рукава.

В этом костюме уже исчезают элементы официальности, присущие аби, и последнее напоминание о рыцарях — предках французских дворян — шпага. Появление фрака, так же как и панталон, было провозвестником нового типа «гражданского» мужского костюма.



70

70. Вышивка спинки бархатного аби, Франция. 1780-е годы. Фрагмент. Государственный исторический музей, Сантьяго

Аби из шелковой ткани репсовой выделки уникальной французской работы 1780-х годов из южноамериканского собрания отделан изысканной вышивкой с мотивами полевых цветов.



71

71. Вышитый мужской жилет эпохи Людовика XVI. Около 1780 г. Фрагмент. Государственный исторический музей, Сантьяго

Рисунок этого вышитого французского жилета особенно характерен для начала 1780-х годов.

Утонченность вкусов аристократии особенно проявляется в отделке. Основным видом отделки мужского костюма были кружева и пуговицы, украшавшие жилет, аби или фрак. Затраты на кружева или пуговицы иногда равнялись небольшому состоянию. Изобилие разнообразных по рисунку и плотности кружев, производимых во Франции, порождает моду носить кружева по сезонам: плотные — зимой, самые тонкие — летом. Нарушение этого неписаного правила считалось признаком дурного тона.

Костюмы отличались и характерной гаммой цветов тканей — предпочитались нежные оттенки коричневого, желтого и зеленого. В их названиях сказывалась фривольность придворных нравов XVIII века: цвет «парижской грязи» (boue de Paris), «кака-дофин» (caca-dauphine), «испачканный навозом» (merdoie) и др. Кроме шелковых, шерстяных, полотняных французских и привозных (восточных и колониальных) тканей, для летней одежды были распространены материи «мушете» (крапчатый, пестрый). Из них обычно делали фрак или аби, в то время как жилет и кюлоты были однотонные. Нужно сказать, что три основные части мужского костюма (аби или фрак с узкими полами, жилет и кюлоты) в это время чаще всего делали из одной ткани. Жилет по краям украшали полоской вышивки или индийской лентой. Воротник у фрака был стояче-отложной, а у аби — узкая стойка.

Характерной чертой французского мужского костюма второй половины XVIII века была его космополитичность. Даже кратковременное увлечение костюмами других народов вносило новые элементы во французский костюм. Так возникла мода на дорогие пуговицы. Она появилась тогда, когда в Англии в целях поощрения производства металлических пуговиц запрещалось носить какие-либо другие. И французские аристократы стали заказывать чеканные, скульптурные, эмалевые пуговицы, а некоторые щеголи украшали свой аби маленькими миниатюрными картинками, оправленными в металл. Граф д'Артуа (будущий Карл X) в качестве пуговиц использовал маленькие часы в драгоценной оправе.

В конце 1770-х годов украшением мужского костюма кроме пуговиц были по-прежнему и многочисленные шатлены с брелоками, которые вошли в моду в начале правления Людовика XV. Носить их в это время было принято спускавшимися из-под жилета по обе стороны кюлотов. Модные кавалеры и франты о своем приближении извещали переливчатым звоном — настолько распространенным было увлечение шатленами с брелоками.

В конце 70-х годов прическа мужчин стала очень простой. Из волос больше не делают никаких сооружений: высокие прически, казавшиеся теперь старомодными, совершенно исчезают.

Обувь, этот своеобразный показатель моды, стала строгой — плоские туфли с небольшой пряжкой и низким каблуком.

Космополитичность мужского костюма особенно ярко проявилась в названиях головных уборов, которых стало значительно больше в связи с появлением более простых париков. После 1776 года наиболее распространенной становится шляпа «а ля Сюис» (à la Suisse — швейцарского фасона). Ее узкие спереди и слегка отогнутые книзу поля с боков были широкими и круто загнутыми кверху. Англоманы предпочитали «жокей» (jockey) — маленькую круглую низкую шляпу с небольшими полями и «англоман» (anglomane). Кроме того, были распространены еще голландская шляпа и «а ля квакер» (à la quaker). Обе эти круглые шляпы имели широкие поля.

Женский костюм. В то время как мужской костюм в 1774—1783 гг. становился все более узким, женская одежда вновь увеличивается в объеме.

Стилистическое решение женского костюма вступает в новую фазу. Принципы живописности, лежавшие в основе стиля рококо, уже не подчиняют себе полностью форму и объем костюма. Они сохраняются лишь в некоторых видах одежды, а в основном направлении можно, скорее, наблюдать черты вырождения стиля, что раньше всего сказалось в нарушении установившихся соотношений объемов. Первой стала изменяться прическа. Она превратилась в сложное соору-

жение из искусственных волос (парики), лент, перьев, драгоценностей, ткани, искусственных цветов, плодов и даже отдельных предметов — чучел птиц, небольших статуэток и т.д.

Сначала сложные парики в придворных кругах носили с платьями еще прежних объемов, но вскоре (1776—1778) костюм приобрел четкий контур. Панье видоизменяется — расширяется в боковых частях. Теперь панье имеет две формы: жесткую, угловатую, или эллипсоидную. Расширение юбки, в свою очередь, вызвало изменение лифа.



72

72. Дамские аксессуары эпохи Людовика XVI: табакерка, пудреница и несессер, Франция. 1770—1780 гг. Музей декоративного искусства, Сантьяго

Рафинированность и изящество мелочей быта эпохи Марии-Антуанетты безграничны. Каждый предмет — не только сентиментальное воспоминание о чьем-то подарке, но и настоящее произведение неоклассического искусства.



73

73. Французское платье. 1770-е годы. Институт костюма, Нью-Йорк

Бальное французское платье в полоску с цветочным рисунком на панье с отделкой бульоне — пример конструкции платья переходного периода от стиля рококо к модам эпохи Марии-Антуанетты. Об англомании говорят полоски, а графичность силуэта и отделок — о веяниях неоклассицизма.

Понятие женственности того времени требовало не только сохранения изысканного изящества, столь ценимого в предшествующий период, но и выявления его новых, более острых и более выразительных черт. Поэтому несколько опускают линию талии, спереди низ лифа заканчивают острым длинным шнипом, декольте делают продолговатым, значительно обнажая грудь и шею, форме лифа спереди придают красивый изгиб. Таким образом, костюм создает впечатление удлиненного, изящного по линиям и пластичного торса, казавшегося особенно хрупким от сопоставления с широкой до гротеска юбкой. (См. илл. 73).

Было несколько вариантов платья на больших панье, но все они имели четкий силуэт — нововведение, отрицавшее основные художественные принципы рококо. Влияние стиля рококо сказывалось лишь в отделке, по-прежнему состоявшей из фалбалы, кружев, к которым теперь прибавились гирлянды искусственных цветов и пуфы из газа, а также в разработке поверхности юбки. Но во всем этом теперь не было того живописного единства формы и материала, какое являлось характерной чертой периода расцвета рококо. В отделке, несмотря на сложный рисунок, уже появляется некоторая графичность.

Платья на больших панье были парадными. По этикету французского двора такие платья, но со шлейфом, были для женщин обязательной формой. Цвет и отделка придворной одежды выбирались по желанию и занимаемому положению. Красный цвет, например, имели право носить только пожилые знатные женщины (Vigée-Lebrun L. Souvenir. Paris, 1835. V. 1. P. 36). Представлялись же ко двору только в черных платьях, отделанных белыми кружевами (Genlis S. Dictionnaire des étiquettes. Paris, 1818; E. et J. Goncourt. La femme au dix-huitième siècle. 1887. P. 255).



74

74. Золотые эмалированные карманные несессеры, Франция. 1774—1780 гг. Музей Коньяк-Же, Париж

Эти карманные несессеры из уникального собрания Коньяк-Же в Париже представляют собой яркие образцы декоративного искусства эпохи Людовика XVI. Они выполнены из золота с эмалью и расписаны характерными сюжетами той поры: на одном из них с надписью «Сувенир» — силуэт мужчины у статуи Купидона в парке. На другом с надписью «Дружески» — гризайльный рисунок, изображающий трех танцующих граций. В таких дорогих несессерах хранились пластинки слоновой кости «карне-де-баль» для записи имен претендентов на менуэт, а также карандашик, щипчики, иголка, ножичек и другие «совершенно необходимые» дамам и кавалерам вещички.

Новые панье были еще более неудобными, чем старые, но изобретательные предприниматели поспешили снабдить их шарнирами, которые позволяли уменьшать их объемы, когда дамы проходили в дверь или садились в карету.

Помимо парадного костюма существовала самая разнообразная одежда для различного времени дня. Поздно начинавшееся утро — в аристократических кругах оно называлось «молодость дня» (la jeunesse de la journée) — дамы встречали в костюме «неглиже». Это были всевозможные специальные разновидности платьев «полонез» (polonaise) — от парадного, а в 80-х годах даже придворного, до самого интимного «полонез а сэн увер» (polonaise à sein ouvert — полонез с низким декольте), или «полонез а ля либерте» (polonaise à la liberté), которое состояло всего лишь из юбки с подобранным шлейфом от полонеза, и назвалось «полуполонез».

Небрежность, интимность проникают и в повседневный костюм, вносят в него своеобразный оттенок. В костюме «неглиже», более скромном, чем домашний, появлялись на прогулке, мотивируя это дурным настроением или плохим самочувствием.

Стремление к интимности сказалось и в интерьере жилых комнат. Даже в театрах предпочтение отдают небольшим ложам, из которых можно спокойно рассматривать окружающих через вделанный в веер маленький лорнет.

Влияние взглядов буржуа было ощутимо и в светских салонах, что сказалось на моде, следовательно, и на женском костюме. Правда, все это носило прихотливо-легкомысленный характер и скорее походило на капризы вкуса, чем на глубокие изменения в мировосприятии. Таким капризом вкуса был новый вид женского будничного костюма для



75

75. Гравюра «Убор «а ля Бель Пуль», Россия. 1775 г. Коллекция А. Васильева, Париж

выхода на улицу по делам или для визитов. За его основу было взято «платье, подобранное в карманы» (la robe rettroussée dans les poches) со «складками Ватто», которое носили в мелкобуржуазной среде.

Но все-таки самым распространенным было платье «полонез» в многочисленных вариантах. Как уже было сказано, некоторые его разновидности были парадными, их можно увидеть на рисунках Жана Моро Младшего «В вестибюле оперы», «Партия в вист». Другие, более простые и скромные (по тканям), надевались в более интимной обстановке.

«Полонез» состоял из юбки и лифа, сверх которых надевалось распашное платье с почти прямыми полами (ailes — крылья) и неотрезной спинкой из трех частей (queue — хвост). В местах соединения полочек и спинки продергивали шнурки, от чего получались горизонтальные сборки, переходящие в полукруглые драпировки. Носили «полонез» и без драпировок, тогда он назывался «ан фрак» (en frac — подобный фраку). Если же полы покрывали большую часть юбки спереди, это был «полонез с крыльями» (polonaise aux ailes).

Композиция «полонеза» и «платья, подобранного в карманы», была всецело под влиянием стиля рококо. Сравнение их с парадным платьем «роб а ля франсез» (robe à la française) показывает, насколько было еще жизненным это искусство и какой силой традиции обладали



76

76. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графини Дю Барри. 1781 г. Музей искусств, Филадельфия

Последняя из фавориток Людовика XV, графиня Дю Барри (1743—1793), настоящее имя которой было Жанна Бекю, написана в платье «неглиже», ею же самой и введенном в моду. В то время дамы принимали могущественных покровителей «запросто», в утренних дезабилье из шелков светлых тонов. Графиня Дю Барри одной из первых стала принимать турецкие ванны и пользоваться услугами молодых массажистов. На голове расточительной фаворитки (владелицы восхитительного дворца в Лувсьенне) простая соломенная шляпа «а ля бержер» (пастушка), перья которой подобраны в тон ее невинных голубых глаз. Дю Барри была гильотинирована в эпоху Конвента по доносу лакея, негритенка Замора.
См. илл. 77.



77

77. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графини Дю Барри. 1782 г. Художественная галерея Коркоран, Вашингтон

Дю Барри позировала Виже-Лебрен в возрасте 39 лет, уже после смерти ее главного покровителя Людовика XV. Ее летнее платье по английской моде с признаками стиля «а ля Ван Дейк», популярного среди англоманов, сшито из жемчужно-серого атласа и покрыто газовым чехлом. Рукава и воротник — подражание моделям эпохи барокко. На голове венок Флоры с перьями, лицо явно нарумянено.

сложившиеся в XVIII веке эстетические требования к женскому облику.

Формы женских платьев этого периода не требовали новых фактур тканей. По-прежнему были в моде тонкие шелка, индийские и другие хлопчатобумажные ткани и французские льняные полотна. Но ряд изменений в прикладном искусстве, появление прямых геометрических линий, простота декора сказались и на характере рисунка тканей. В расположении рисунка теперь избегали сложных запутанных линий и перегруженных форм. Чаще всего рисунок состоял из нескольких полос и небольших тонко прорисованных букетов цветов или отдельных цветочков.

Даже в королевском дворце и дворцах принцев крови распространяется увлечение интимной обстановкой, появляется стремление проводить вечера в тесном кругу друзей. Пышные приемы скорее становятся обязанностью, чем развлечением или праздником. Вечера заполняются теперь интимными ужинами, их иногда обставляют, как теперь в кафе или ресторане, — на нескольких столиках, светские дамы играют роль слуг и вводят в моду нарядные фартуки. *Следует заметить, что фартук (передник) женщины изначально был внешним знаком того, что эта женщина неприкосновенна для постороннего мужчины (Б. Адлер. «Возникновение одежды». СПб, 1903 г.). Наряду с чисто утилитарной функцией у простолюдинок, в XVII и XVIII веках фартук у арис-*



78

78. Д. Ю. Вертмюллер (1751—1811). Королева Мария-Антуанетта с детьми. 1785 г. Национальный музей, Стокгольм

Жертва собственной страсти к моде, королева Мария-Антуанетта изображена Вертмюллером на прогулке в Версальском парке с детьми: герцогиней Ангулемской (см. илл. 285) и дофином. Ее упрощенное по английской моде платье «а ля летьер» (молочница) сшито по эскизу личной портнихи королевы, знаменитой Роз Бертен (1744-1813), талантливой модистки из Амьена, родившейся в бедной семье и, благодаря своему таланту, достигшей вершин славы. Бертен имела солидное ателье с двадцатью портнихами на улице Ришелье в Париже и одевала помимо королевы шевалье д'Эона и графиню Дю Барри.

Платье Марии-Антуанетты из тафты шоколадного цвета с треном украшено декоративной вставкой в виде фартука молочницы. Оно изготовлено для сельских забав королевы в «Швейцарской деревне» вблизи Малого Трианона в Версале. Декольте корсажа отделано вставной «крестьянской» шемизеткой с двойной бертой (оборкой из газа с кружевом). У талии королевы — два шатлена с брелоками. Над прической явно поработал Леонар — главный конкурент Роз Бертен. Он создал королеве низкую прическу без шиньона, так как после родов от постоянного использования постишей у нее стали выпадать волосы. Прическа завершается полосатым тюрбаном с перьями «пуф а ля рэн», который заколот булавкой с крупным бриллиантом в золотой оправе. На запястьях Марии-Антуанетты — жемчужные браслеты, на пальцах — кольца с крупными солитерами, видны также туфли на каблуке, обтянутые шелком в тон платья. Принцесса и наследник престола одеты по новой моде под влиянием идей Жан Жака Руссо. На девочке английское платье-рубашка из шелка цвета незабудок с чехлом из батиста в мушки и с завышенной талией, подчеркнутой лентой, а на наследнике — комбинезон из сиреневой тафты с длинными панталончиками, не только удобными для ребенка, но и предвосхитившими своим фасоном длинные мужские брюки начала XIX века.

тократок становится знаком особого кокетства, принадлежностью костюма, приковывающей к себе взгляды мужчин. (Прим. науч. ред).

Другое увлечение — домашние спектакли — было весьма продолжительным и являлось одной из существенных особенностей культуры XVIII века. Для таких спектаклей специально писались пьесы, придумывались декорации и костюмы, что не могло не отразиться на вкусах законодателей моды. В аристократический костюм 80-х годов проникают черты театральности. Становятся непомерно большими прически, и сложные женские головные уборы напоминают объемные декорации.

В конце 70-х — начале 80-х годов возникает новая волна увлечения идеями Руссо; создается «язык чувств», полный условностей. Новые увлечения получают отражение и в костюме. Теперь больше носят одежды типа «неглиже» из простых и легких тканей. С другой стороны, «язык чувств» проявляется в названиях причесок и головных уборов. Нужно сказать, что никогда раньше не было такого разнообразия женских причесок, в том числе самых экстравагантных, самых нелепых и самых сложных. В их названиях отразилась вся гамма настроений, событий и интересов тогдашнего общества, вся чуткость и подвижность моды 70—80-х годов XVIII века.

Именно это время выдвинуло человека, обладавшего от природы тонким воображением, специфическим талантом остро воспринимать

современность и сумевшего лучше, чем кто-либо, выразить вкусы своей эпохи, ее своеобразие в такой области, как прическа. Это был знаменитый Леонар, парикмахер Марии-Антуанетты, прозванный Боляром (Beaulard). (См. илл. 77, 78). Он был создателем причесок, представлявших единое целое с головным убором, с такими характерными названиями: «взрыв чувствительности» (le pouf au sentiment), «тайна» (le mystère), «сладострастная» (la voluptueuse). В его творчестве мы найдем и отклики на успехи в технике, на международные события — прическа с моделью знаменитого фрегата «la Belle Poule» (ля Бель Пуль — «прекрасная наседка», см. илл. 75).



79

79. Женский корсаж полосатого шелка, Франция. 1780-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

80



80. Шелковая туфелька эпохи Людовика XVI. 1774—1789 гг. Музей моды и текстиля, Париж

Эта туфелька с заостренным носком покрыта шелком с пикейным рисунком и отделана большим бантом цвета корицы. Глубоко поставленный каблучок обтянут белой лайкой, как и внутренняя часть туфельки. Ее модель, особенно отделка у выреза, говорит о более строгом и уравновешенном стиле периода царствования Людовика XVI.

Неудобство высоких причесок, мешавших женщинам сидеть в карете или портшезе, было учтено Боляром. Он придумал легкий стальной механизм (его вставляли в парик), с помощью которого можно было сделать прическу низкой, а затем, нажав на клапан, — снова высокой.

Шляпы последней четверти XVIII века были скорее украшением, чем защитой головы от непогоды или солнца. Но в 70-х годах на волне заимствований английских мод во Франции появляется шляпа из соломки с широкими полями. Украсив ее лентами, придав полям кокетливый изгиб, француженки стали носить ее как дополнение к прическе. В ней появлялись в театре, на прогулке и даже в салоне (см. илл. 76). В случае непогоды голову покрывали капором на складном каркасе «калеш» (calèche — коляска с откидным верхом).

Это было время увлечения чрезвычайно высокими каблуками, и женщины уже не могли ходить без опоры. Мода на высокие каблуки порождает моду на высокие трости — один из атрибутов балетного пасторального костюма.

Кроме Боляра, истинным создателем мод в период 1774—1789 годов была мадемуазель Бертен (Bertin, 1744—1813), предприимчивая модистка, сумевшая ловко использовать легкомысленный характер королевы Марии-Антуанетты, желания которой были для нее отправной точкой в создании женской моды (см. илл. 78). Роз Бертен



81

81. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графа де Водрей. 1784 г. Музей изящных искусств Виргинии, Ричмонд

Граф де Водрей (1724—1802) занимал высокий пост в королевском ведомстве при Людовике XVI. Он изображен в придворном аби и в жилете из шелковой ткани шоколадного цвета, вышитой золотом. Аби обужен в соответствии с требованиями экономической реформы того времени так, что не застегивается спереди. Судя по фактуре подкладки, аби простеган на пуху и, очевидно, служил одеждой для холодной погоды. Черные кюлоты, фетровая треуголка, жабо, чулки, парик и шпага — необходимые аксессуары придворной жизни. Еще одна немаловажная деталь: граф — кавалер ордена «Святого духа».

обладала живым чувством современности не только как художник, но и как предприниматель. Организованное ею предприятие явилось прообразом знаменитых французских Модных домов.

1783—1789 годы

Мужской костюм. В это время в дворянской среде под влиянием энциклопедистов вновь возникает стремление подражать англичанам. Сказывается это и в костюме. Именно в этот период в Париже возникает некоторое единообразие в одежде различных сословий городского населения. Внешне костюмы дворянина и мелкого буржуа стали очень похожи — тот и другой появляются на улице в одежде из толстого сукна, в обуви на толстой подошве, иногда с простой палкой в руках. Для дворянина это была всего лишь модная «игра в демократию», но в результате возникшее единообразие костюма стало признаком разрушения сословных различий.

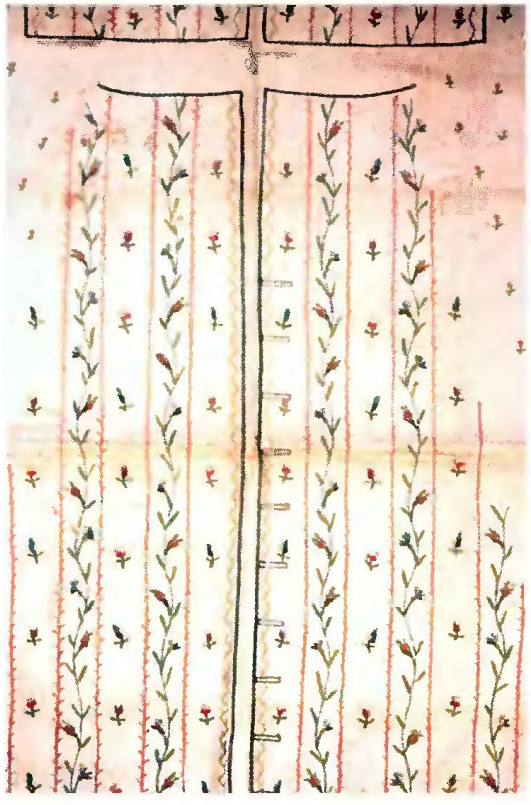
Наиболее распространенной мужской одеждой становится фрак, при этом фрак английского образца. Теперь он имеет несколько разновидностей для самых разных случаев. Французский фрак от английского отличался тем, что спереди его полочки не сходились и книзу были слегка скошены. Аби остается только как придворная одежда для особо торжественных случаев. Однако, несмотря на английские влияния, новый французский костюм с его подчеркнуто небольшими объемами, вычурно изогнутыми линиями силуэта (покрой рукавов, например, не давал возможности держать руку прямо, она должна была быть всегда округленной в локте) не имел элегантной английской простоты. Этот костюм придавал мужчине жеманно-субтильный театрализованный вид, делая его похожим скорее на фарфоровую статуэтку, чем на живого человека.

Узкий фрак с высоким стоячим воротником и застежкой на крупные пуговицы, узкие кюлоты, закрывавшие колени, довольно короткий, высоко застегнутый жилет, пышное кружевное двустороннее короткое жабо и высокий белый галстук, завязанный спереди большим бантом, подпирающим подбородок, сильно взбитый по бокам парик и узкие плоские туфли — таков характерный облик французского модника 80-х годов.

Господствующая гамма цветов для такого костюма была светлой: цвет зеленого яблока различных оттенков, светло-желтый, получивший название «хвост серны» и т. п.

Широкое распространение получили полосатые ткани, которые в мужской одежде использовались только для фраков и иногда для жилетов, в то время как кюлоты делали из одноцветной ткани.

Жилеты чаще всего носили цвета слоновой кости, вышитые цветным шелком. Рисунок вышивки сначала состоял из отдельных букетов и бор-



82

82. Вышитая ткань для мужского жилета, Франция. Конец 1780 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Эта вышитая ткань (хлопчатобумажный сатин) так и осталась нераскроенной из-за революции 1789 года, упразднившей дворянские привилегии в одежде, в частности, вышитые жилеты. Все мужские жилеты, впрочем, как и аби, сначала вышивались по эскизу, а затем кроились. Такие отрезы вышитой ткани назывались «жиле а ля диспозисьон».

83. Мужской шелковый вышитый золотом бумажник, Франция.
1780-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Этот муаровый мужской бумажник 1780-х годов принадлежал французскому маркизу, о чем свидетельствует вышитый на нем герб и корона с инициалами. Орнаментальный стиль, в частности, ленточные гирлянды, характерны для последних лет старого режима.

83



дюра или гирлянд и узкого бордюра. Затем возникла мода вышивать исторические сюжеты, персонажей басен Лафонтена, приключения Дон-Кихота (здесь сказывается влияние известных гобеленов) и, наконец, сцены из модных театральных пьес.

Большой простотой отличался костюм для верховой езды. Это был первый вид спортивной одежды. Теперь он состоял из двубортного редингота или фрака из сукна, кюлотов из замши, плотно облегавших ноги, на которых не должно было быть ни одной складки, узких высоких сапог с облегающими икры большими отворотами из рыжей кожи (они покрывали колени и спускались до икр), а также круглой шляпы с полями. Первым, кто ввел в моду замшевые кюлоты, был граф д'Артуа. По свидетельству историков, четыре лакея натягивали на него и снимали эти узкие кюлоты.

Во второй половине 80-х годов костюм для верховой езды стали носить как обычный городской, называя его «неглиже» (в значении «небрежный»). В качестве повседневного его не всегда носили с замшевыми кюлотами, чаще их заменяли суконными.

В рединготе «а ля левит» (redingote à la lévite — редингот, имеющий длину до половины икры) уже не было нескольких больших воротников, как в 70-е годы. Двубортную более широкую верхнюю одежду с двумя или тремя воротниками, покрывавшими плечи, называли по-английски каррик (carriek).

В конце 80-х годов в качестве

84. Жан Клод Нажеон (1753—1832). Групповой портрет семьи французских аристократов накануне Великой французской революции 1789 г. Музей изящных искусств, Спрингфилд

Групповой портрет французской дворянской семьи накануне революции очень интересен разнообразием представленных на нем мод. На картине изображена сидящая на канапе мать пятерых детей, напротив — супруг в кресле, а за матерью семейства стоят ее родители. Отец семейства, видимо, деловой человек. Он в пестром утреннем шлафроке без кравата, жилета и аби, на нем даже туфли домашние, но с красными «дворянскими» каблуками. Парик, также как и парики его сыновей, причесаны по моде 1780-х годов. Дедушка, человек старой формации, носит аби и парик фасона 1740-х годов. Мать семейства в светлом шелковом домашнем платье по английской моде без панье и, очевидно, с узкой нижней юбкой. Поверх платья надето шелковое «неглиже» с оторочкой из меха куницы. Декольте закрыто «вздутым» фишю. Обе дочери — в модных английских шелковых платьях с корсетами. Стоящая в центре девочка лет пятнадцати носит платье «полонез» фасона «ан фрак» из тафты цвета зефира (бледно-розовый) с юбкой цвета скарабея. Младшая дочь, словно кукла, одета в платье цвета морской волны с короткими рукавами, предвещающими будущие моды. Прически матери и дочерей модны и напудрены. Их бабушка причесана по моде 1760-х годов, ее конический шиньон убран под домашний чепец «дормёз». Интересен костюм младшего из сыновей, сидящего на коленях матери. Он в шелковом длинном комбинезоне желтого цвета и в небесно-голубой курточке с коротким рукавом.



84

повседневной одежды появляются и суконные фраки. По английскому образцу их делали двубортными. Пышные вычурные парики носили главным образом с нарядным фраком. В остальных случаях предпочитали более простые прически. Молодые люди в это время увлекаются прическами из собственных волос.

Наше представление об основных видах французского светского костюма XVIII века было бы неполным без описания костюма аббата, характерной фигуры того времени. Аббатами во Франции сначала назывались настоятели монастырей. Но в XVI веке, когда по заключенному между папой Львом X и королем Франциском I конкордату значительно увеличились возможности получения доходов с аббатств, титул этот приобретает несколько иное значение. Стремление к легкому обогащению побудило многих молодых людей (чаще всего это были младшие члены дворянских фамилий) посвятить себя духовному званию, чтобы при случае получить заветную синекуру. В XVI столетии аббатами уже назывались все молодые люди духовного звания, даже те, кто не имел священнического сана. Аббат — друг светских женщин и завсегдатай салонов — многократно был описан в сатирическом духе писателями XVIII века. Его полусветский костюм имел черты стиля эпохи. Костюм этот мало изменялся на протяжении времени, и при всем своеобразном изяществе линий светской одежды XVIII века сохранил некоторые детали одежды начала XVII века. Костюм аббата состоял из «сутанели» (soutanelle — соответствует слову «подрясник» в русском языке) с узкими рукавами, часто без карманов и пуговиц, застегнутой у подбородка небольшим белым воротником «раба» (rabat) или из аби без вышивки и отделки, небольшого плаща с маленьким отложным воротником, черных чулок, черных туфель «а ля д'Артуа» (à la d'Artois) с большими пряжками. Весь костюм был черного или лилового цвета. На многих рисунках Жана Моро Младшего и других художников XVIII века аббаты представлены участниками всевозможных светских сцен.

Рост буржуазного сословия в XVIII веке, его значение в развитии французской культуры не могло не сказаться на формировании городского костюма буржуа. Облик крупных коммерсантов и финансистов отличается строгостью и деловитостью, что говорит о значительном английском влиянии.

Хранителями же нравов, обычаев и вкусов, выработанных поколениями, была средняя и мелкая буржуазия. Их костюм редко бывал действительно модным. Бережливость, свойственная французам среднего и небольшого достатка, делала их костюм, в особенности аби, старомодным. В то время как на протяжении всего XVIII века (до 90-х гг.) у аристократов были в моде светлые и яркие цвета, средние буржуа выбирали себе ткани темных практичных оттенков — толстое сукно или плотные полушерстяные для зимы,



85

85. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет дамы с письмом. 1784 г. Музей искусств, Толидо

Эта дама принадлежит, безусловно, к высшему версальскому обществу. На ней закрытое осеннее платье из шанжана шафранового цвета с длинными английскими рукавами. Декольте корсажа отделано плиссированным рюшем, на плечи накинута тафтяная накидка с отделкой из черного кружева, вероятнее всего, в знак траура по дальнему родственнику. Ее «мушкетерская» шляпа с крашеными страусовыми перьями тоже обтянута шанжаном голубиного цвета, волосы завиты щипцами и напудрены «а ля рэн» (как у королевы). Цвет платья — и это характерно для французов — подобран к цвету глаз модели. На мизинце кольцо с крупным изумрудом.

хлопчатобумажные или плотные льняные ткани для лета.

Что касается людей малосостоятельных, то они чаще всего носили черную одежду. Это дисгармонировало с общей идеей праздничности в одеждах и было нетипично для цветовой гаммы XVIII века. Мерсье в «Картинах Парижа» посвящает «черному платью» целую главу, рассказывая нам в ней о жизни бедных представителей интеллигенции, мелких чиновников, которые вынуждены были приобретать поношенное платье у старьевщиков. Самые бедные покупали потрепанную одежду со споротыми галунами отставных военных, чиновников или лекарей и т.д., авантюристы — дворянское вышитое платье.

Характерной особенностью французской жизни XVIII века было то, что военный костюм не оказывал заметного влияния на развитие гражданской одежды (за исключением короткого периода Великой французской революции). Это вытекало из всего образа жизни первого сословия Франции и было закономерным для галантного века явлением. История развития военного костюма начиная с XVIII века — огромная самостоятельная тема, выходящая за пределы данной работы.

Женский костюм. В последнее пятилетие перед Великой французской революцией женский костюм, как и мужской, находился под влиянием

Англии. В 70-е, а особенно в 80-е годы стало заметным его упрощение. Мерсье в «Картинах Парижа» дает меткую характеристику женским костюмам, указывая на то, что все вычурное: «...исчезло, за исключением несоразмерно высоких причесок, нелепость которых смягчается вкусом и изяществом. В общем женщины в настоящее время одеты лучше, чем когда-либо; их наряды соединяют в себе легкость, пристойность и грацию. Платья из легких материй обновляются чаще, чем те, на которых блестело серебро и золото; они подражают... оттенкам цветов различных времен года» (Т. 1, с. 134).

Но английские моды с их специфической изысканной простотой во Франции были переделаны на свой лад. В них был внесен элемент большей кокетливости и чувственности, свойственный французскому женскому костюму XVIII века в целом. Если мы сравним женские портреты 80-х годов Рейнолдса и Гейнсборо и французские портреты, рисунки или гравюры этого же времени, то наглядно убедимся в этом. Во французском костюме мы увидим более вычурную линию силуэта: спинка лифа закончена длинным острым углом, который, как и пышная юбка с небольшим шлейфом, поддерживается «фо-кю» (faux-cul). Сравнительно с английским, французский лиф имел более тонкую талию и очень «вздутое» спереди фишю, доходившее до подбородка. Исчезает многочисленная отделка — фалбала, гирлянды,



86

86. Льняной пеньюар «пудромант», Франция. 1780-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

В эпоху пудреных дамских высоких причесок подобные пеньюары из белого льна были просто необходимы. Ими закрывали платья от пудры, а с помощью прорези в капюшоне, его опускали также и на лицо, чтобы не испортить грим.

пуфы и т.п. Короткие рукава заменяют длинными, узкими. Спокойные линии, гладкие ткани теперь доминируют в костюме. Все еще тонкую талию иногда опоясывают шарфом или носят свободный левит с широким мягким поясом. Снова входят в моду полосатые без дополнительного рисунка ткани, но полосы становятся значительно у́же, чем в 20—50-х годах. Те части женского костюма, которые были основой «неглиже» — карако, казакин и пр., — приобретают более строгую форму. Их носят теперь как элегантный повседневный костюм. Больше того, появляется ряд их разновидностей — «пьерро» (pierrot), «морская куртка» (veste à la marinière). Так постепенно создавалась комбинация основных частей женской одежды — жакет и юбка, — завоевавшая популярность в XIX—XX веках.

Одной из главных особенностей женского костюма во Франции в это время было подражание мужской одежде. Как будто исчерпав в женском костюме все возможные приемы обольщения, француженки стремятся придать себе пикантность другим путем. Они начинают носить редингот с двубортной застежкой и большими отворотами, а на голове — громоздкое сооружение — шляпу. Пытаются даже приспособить фрак к женской фигуре, а самым модным было появляться на охоте в мужском костюме — рединготе и замшевых кюлотах, по примеру Марии-Антуанетты.

На протяжении 80-х годов



87

87. «Галерея мод», Париж. Послеобеденное платье. 1780—1787 гг. Институт костюма, Нью-Йорк

Модная иллюстрация, в отличие от бытового или парадного портрета, никогда не дает нам точного представления о модах в тот или иной исторический период, но наглядно представляет тенденции их развития. На раскрашенной французской модной гравюре изображена «маленькая хозяюшка» из Пале-Рояля, одетая в платье «а ля мусульманка». Этот прогулочный туалет с характерным для 1780-х годов силуэтом переда лифа «голубиная грудка» выполнен по идее иллюстратора из шелка шафранового цвета, очень модного в то время. Обратите внимание на взбитую прическу и каскад (очевидно, накладных) локонов, а также на пуф в виде грандиозного вычурного чепца. В ушах у «хозяюшки» «рабские кольца» необычно большого размера.

женские моды менялись часто, и каждый последующий год отличался от предыдущего. Большое влияние на моду оказал театр. Так, например, в 1785 году постановка пьесы «Женитьба Фигаро» принесла Бомарше славу, и сейчас же появился наряд «déshabillé à la Suzanne» («оголенная на манер Сюзанны») и платье «как у графини» (à la comtesse). А в 1786 году была особенно большая волна увлечения всем английским, и в 1787 году носят преимущественно шляпы, а не чепчики (bonnets). В 1788 году женские платья становятся совсем простыми, и даже торжественный придворный традиционный наряд в 1789 году, накануне революции, заменяют «платьем на английский манер» (robe à l'anglaise).

Вместе с платьем изменяется и прическа. Она все еще сохраняет большие размеры, но теперь пышное облако взбитых волос окружает лицо, придавая ему оттенок романтичности. Исчезает и обычай украшать прическу драгоценностями, страусовыми перьями и т.п. Ленты и муслин — основные материалы для головных уборов. Во второй половине 80-х годов перестают пудрить волосы, возвращаясь к натуральному цвету (вскоре, правда, начинают покрывать их золотистой, рыжей или каштановой пудрой, в подражание Марии-Антуанетте). Исчезают и румяна, лицу стараются придать томную бледность, покрывая его ровным слоем белой пудры. Высокий изогнутый каблук теперь



88

88. Антуан Вестье (1740—1824). Портрет аристократки с букетом васильков у корсажа. 1780-е годы. Художественный музей Брукс, Мемфис

Мечтательный образ молодой французской дворянки представлен на полотне кисти Вестье. Девушка одета в платье для прогулок с длинными рукавами и пуговицами на корсаже, поверх которого завязана крест-накрест мантиль из белого муслина с букетом сельских васильков. Пышная, объемная прическа из высоко зачесанных волос, модная в 1780-е годы, сзади украшена полосатой вуалью на манер турецких драпировок.



89

89. Шелковая муфта с вышитым медальоном, Франция. 1780-е годы. Королевский музей искусства и истории, Брюссель

Зимняя шелковая муфта с вышитым гладью пасторальным медальоном характерна для французской женской моды предреволюционного времени. Неоклассический стиль Людовика XVI виден в изысканном рисунке бантика и в форме медальона, расшитого пайетками.

90. Дамские аксессуары эпохи Марии-Антуанетты. 1780-е годы. Музей Коньяк-Же, Париж

На иллюстрации — золотой, отделанный эмалью несессер с маникюрными ножничками, флакон для духов ювелирной работы в виде пистолета, а также карманные часы в форме мандолины с часовым механизмом работы швейцарца Каламе.

90



91. Декоративная подвязка. Бриллианты, топазы, серебро, Франция. XVIII в. Национальный музей декоративного искусства, Мадрид

91



к 91 илл.

Эта драгоценная подвязка для чулок отличается роскошной ювелирной работой во вкусе Марии-Антуанетты. В XVIII веке женские подвязки чаще всего делались из шелка и вышивались кокетливыми галантными девизами.

заменяют совсем низким, и походка у женщин становится естественной.

Так почти все, что считалось красивым на протяжении XVIII века, отрицается в женском костюме конца 80-х годов. В обществе уже формируются те новые эталоны моды, которые, видоизменяясь в последующий период, и определят женский облик новой эпохи.

Следует отметить, что мода на аксессуары: разного вида драгоценности, веера, табакерки, коробочки для мушек, румян и пудры, перчатки, носовые платки, зонтики и пр. — на протяжении XVIII века менялась чаще, чем основные формы костюма. Все аксессуары костюма и туалетные мелочи XVIII века были настолько разнообразны и многочисленны, что могут служить темами специальных исследований.

Парижские моды распространялись по всей Европе с помощью только что появившихся журналов мод и, как прежде, специальных полностью одетых манекенов — кукол Большой и Малой Пандоры. Мерсье пишет о них дважды и указывает, что сначала их отправляют в Лондон, а затем оттуда в другие страны — «от Петербурга до Константинополя». Последнее очень ценное замечание дает нам представление о масштабах международной торговли модными товарами в XVIII веке и о влиянии французских мод на Востоке.

Характеризуя костюм последнего периода французского абсолютизма, нельзя обойти молчанием и детскую одежду. До этого времени детский



92

92. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет аристократки, одетой по турецкой моде. Около 1789 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Появление в Европе в 1780-х годах турецких диванов, бань и т.п. свидетельствовало об огромном интересе европейцев к стилю жизни в Оттоманской империи. Неизвестная французская аристократка изображена сидящей на канапе, облокотившись на турецкие подушки. Ее домашнее платье-рубашка из белой тафты покрыто чехлом из муслина в золотые горохи — мусульманский рисунок, пришедший в Европу через Испанию. Бархатное карако цвета кофейной гущи застегивается на константинопольский манер лишь на верхнюю пуговицу. На талии пояс с овальной пряжкой из веджвудского бисквита в золотой оправе. На голове соблазнительной красавицы левантийский тюрбан из шелкового шарфа с отделкой из фальшивой косы. Серьги в виде колец с крупными жемчужинами также восточного происхождения.

костюм по своей форме являлся копией взрослого и отличался всего лишь аксессуарами (нагрудник, фартук, головной убор). Только с распространением новых идей о воспитании, выдвинутых Руссо, совершается первая попытка создать собственно детский костюм, соответствующий особенностям возраста. Именно в детском костюме впервые появились свободные прямые брюки, которые затем, после Французской революции, стали основным видом одежды в европейском мужском костюме. Менее громоздкой стала и одежда девочек, хотя пока, как и позже в XIX веке, в отдельные периоды, она напоминает костюм взрослой женщины.

У девушек аристократического происхождения появляются новые формы одежды — лиф, облегающий, но не затягивающий фигуру, поддерживающий грудь, свободная, не слишком широкая круглая юбка без каких-либо каркасов. Костюм имел сходство с модными платьями женщин-аристократок, но отличался большей простотой силуэта. Наиболее консервативными в отношении одежды можно считать пожилых женщин из среднего и мелкобуржуазного сословия. Ткани в этой среде использовались более дешевые и грубые. Отличительной деталью костюма этих женщин был белый чепец новой формы и фартук, с которым женщины расставались только в праздничные дни.

Горничные, модистки, портнихи старались не отставать от моды, что дало повод Мерсье сказать: «Вече-



93

93. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет Марии Габриель де Грамон, герцогини де Кадерус. 1789 г. Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

Герцогиня де Кадерус, также как и сама королева, была увлечена игрой в «сельскую жизнь». Она позирует в черном бархатном корсаже с рукавами, привязанными бантиками, копирующем элементы крестьянского итальянского костюма, в красной юбке, присборенной на поясе, белой блузке и простой летней шляпке «бержер» из итальянской соломки. Небрежно убранные волосы юной герцогини покрыты вуалевым шарфом. Портрет, написанный в год революции, — одно из последних свидетельств беззаботной жизни аристократов накануне великих потрясений.

ром герцогиня и горничная выглядят одинаково одетыми».

Увеличение населения городов, особенно Парижа, развитие промышленности и ремесел, появление ряда новых отраслей, связанных с изготовлением модных предметов, а также увеличение количества мелких торговцев-разносчиков — все это привело к возникновению большого разнообразия видов костюмов в XVIII веке. Это явление было характерно не только для Парижа. Подобную картину можно было увидеть и в других крупных европейских городах. Разнообразие человеческих типов и костюмов привлекало внимание художников, чутких к восприятию современной жизни. В XVIII веке ценными были две серии эстампов Ф. Буше (1735) «Cris de Paris» (буквальный перевод «Крики Парижа» — полные жизни этюды с натуры), работа с таким же названием скульптора Э. Бушардона (40-е гг.) и «Парижские типы» художников Минара и Леклерка.

Сравнивая женские типы серий «Крики Парижа» с изображениями костюмов парижской бедноты конца XVII века можно сделать вывод, что женские костюмы в этой среде к середине XVIII века мало изменились. Рубашка с рукавами, корсаж, юбка, казакин и фартук остаются его основными частями, в их покрой вносятся лишь самые незначительные изменения — форма манжет или воротника, длина юбки. Но головные уборы чаще всего уже новые. Наряду с традиционными французскими чепцами, встречавшимися еще на картинах Ленена, появляются и небольшие, оканчивающиеся маленькой оборкой, несколько напоминающие чепчики богатых дам. Пополнение городского населения за счет деревни, где традиции в костюме сохранялись гораздо дольше, обусловливало устойчивость форм костюма городского населения. Даже те горожанки, которые имели к 80-м годам состояние, все еще носили свой традиционный полукрестьянский-полугородской повседневный костюм. Но в праздник, когда они получали право посещать королевский дворец, по словам Мерсье, они являлись туда в дорогих костюмах и украшениях из драгоценных камней. Другой причиной устойчивости костюма городской бедноты было конечно, и отсутствие средств. Если в эту среду и попадали модные, но уже сильно поношенные вещи, то только через старьевщиков, услугами которых пользовались и представительницы мелкой буржуазии. Роскошные обноски, купленные по случаю (чепчики маркиз, юбки графинь и т. п.), надевались в сочетании со старыми обычными одеждами.

Судьба мужского и женского костюма XVIII века не была одинаковой. В то время как мужской костюм по ряду причин, о которых будет сказано в последующих главах, стал только достоянием истории, женский (особенно созданный в XVIII веке), оказывал большое и разностороннее влияние на развитие моды на протяжении всего XIX века. Отголоски этого влияния ощущаются иногда и в настоящее время.

1789—1799 годы. Эпоха Великой французской революции и Директории

Революционные события, охватившие Францию в период с 1789—1799 годы, сметали все феодальные учреждения, привилегии и обычаи. Идеи свободы, равенства и братства воодушевляли французский народ.

Буржуазные отношения, так же как и революционные идеи зрели в

94. Пьер Поль Прюдон (1758—1823). Портрет господина де Гассикура. 1791 г. Музей Жакмар-Андре, Париж

Господин де Гассикур на портрете Прюдона — пример английской элегантности во Франции в эпоху революции. Удалившись из столицы в деревню, он предается радостям сельской жизни. Прюдон пишет де Гассикура в костюме для верховой езды — в черном шерстяном фраке с золотыми пуговицами и с высоким бархатным воротником кораллового цвета, шерстяных обтягивающих кюлотах и в жилете охристого цвета с синей каймой. Костюм дополняют сапоги, перчатки, хлыстик, шляпа «а ля Генрих IV» и муслиновый платок, повязанный на шею.

94



феодальной Франции XVIII века не одно десятилетие и влияли на жизнь общества задолго до свершения революции. В частности, в русле этих тенденций шло и изменение вкуса и, как следствие, постепенное упрощение костюма, которое прослеживается в начале 80-х годов. Заметим, что в период с 1789 по 1792 год во Франции не происходило резкой смены общих форм костюма. Однако, начиная с момента взятия Бастилии и появления трехцветной кокарды, одежда французов стала отражать все оттенки политической борьбы: отношений между революционерами и их противниками, аристократами и буржуазией, буржуазией и простым народом в городах, особенно в Париже. На формообразование костюма эпохи Великой французской революции влияли не только революционно-патриотические идеи (в частности, патриотическое движение женщин), но и изменившаяся роль армии в жизни республики, состояние экономики, а также возникший интерес к античным идеалам.



95

95. Жан Луи Ланевиль (1748—1826). Портрет господина Барер де Везак в эпоху революции. 1792 г. Кунстхалле, Бремен

Революционер Барер де Везак написан Ланевилем в черном суконном левите, в красном двубортном жилете, в кюлотах с баварской застежкой и с цветным галстуком (по моде тех лет), оканчивающимся бантом золотистого оттенка. Такие галстуки стали носить в революционную эпоху.

Мужской костюм. Первой деталью, отличающей революционный костюм, была трехцветная кокарда. Новый объединяющий символ был необходим революционно настроенным людям. Это выразил журналист Камилл Демулен, выступивший на стихийном митинге в начале революции со словами: «Нам осталось только одно средство —

отправиться в армию и принять кокарду, чтобы нас по ней узнавали. Какой цвет хотите вы? Зеленый, цвет надежды, или синий, «цинцинатус», под которым защищалась революция в Америке?» (Quicherat. Histoire du costume en France. P. 622.) Сорвав лист распустившегося платана, он прикрепил его к своей шляпе. Но вскоре выяснилось, что зеленый цвет — цвет редингота графа д'Артуа (брата короля), и комитет избирателей, заседавший в городской ратуше, постановил носить кокарду красного и синего цветов — цветов герба Парижа. После взятия Бастилии Лафайет предложил прибавить к ним белый цвет, как знак примирения с королем. Таким образом, три цвета кокарды: красный, синий и белый — сделались цветами национального знамени новой Франции. Кокарда распространилась по всей Франции, а значение белого цвета в ней было быстро забыто.

До революции те или другие (родовые) цвета присваивали себе только привилегированные лица: короли, принцы крови, богатые аристократы. Эти цвета переходили из поколения в поколение. Теперь впервые нация, весь народ своей властью утвердил определенное сочетание цветов как символ Революции и французской нации.

Со свойственной французам экспансивностью они вводят национальные цвета в быт — выпускают

96



96. Жан Луи Ланевиль (1748—1826). Портрет Жана де Бри. 1790-е годы. Художественный музей университета Индианы, Блумингтон

Замечательный портретист эпохи Французской революции Ланевиль написал Жана де Бри в костюме, характерном для одержимых революционными идеями господ. Его наряд сшит не без американского влияния — суконный синий редингот с большими позолоченными пуговицами и двубортный жилет алого цвета с фигурной застежкой «лесенкой». Типична его рубашка с плиссированным жабо и мягким воротником, черный траурный лавальер с бантом, подстриженные волосы и особенно две золотые серьги в ушах под названием «рабские кольца».

трехцветные ленты, ткани, чулки, перчатки, сочетают их по-разному в костюме и даже в украшениях. Вообще символика цвета, как мы увидим ниже, была отличительной особенностью костюма эпохи Великой французской революции.

После первых революционных событий 1789 года эмигрировала значительная часть богатых аристократов. Естественно, уменьшилось производство дорогих костюмов и украшений в стране, а революционные настроения большинства заставили имущие слои населения одеваться как можно проще. Но до 1792 года старые, типично дворянские виды одежды встречались иногда и в Париже.

Первое, что было отвергнуто из старого костюма в 1789 году, — это пудреные парики (из-за недостатка муки в стране). Отсутствие пудры на волосах считалось проявлением патриотизма, и вскоре многие французы, особенно молодые, стали довольствоваться вместо париков прической из своих собственных волос (Сен-Жюст, Камилл Демулен, Барер и другие). Пудреные парики были сохранены только в армии.

Всеобщее увлечение национальными цветами и революционное настроение рождают многочисленные подражания военному костюму — синие аби с белыми отворотами, высокие, по военному образцу, гетры и трехцветная кокарда на шляпе. Однако этот «военизированный» костюм не являлся всеобщим а выделял лишь ту часть буржуазии и дворянства, которая поддерживала революционеров. Основные же массы городского населения, восприняв новую кокарду как символ революции и как обязательную часть своего костюма, вынуждены были довольствоваться своей обычной одеждой.

Но уже в 1790 году, когда была провозглашена конституционная монархия, появились значительные различия между костюмами революционеров и их противников. Революционеры стали носить специальный костюм, в котором еще больше проявлялось стремление к простоте, отражалась деловитость, характерная для буржуазии в период развертывания революционных событий. Костюм состоял из суконного фрака с узким «хвостом» и лацканами, открывавшими жилет, цветного галстука с большим бантом и кружевами, кюлотов «наездника» из кашемира или другой шерстяной ткани, сапог с отворотами или туфель без каблуков и высокой круглой шляпы «бурдалу» (bourdalou), украшенной шнуром и кокардой. Кюлоты застегивались розеткой сбоку, поверх чулок, а чулки были украшены продольными полосами, чаще всего национальных цветов. Полосатыми были и перчатки. В руках носили толстую трость. Описанный наряд напоминает костюм для верховой езды, который носили до революции.

Иным был в этот период костюм контрреволюционера. Те, кому не удалось эмигрировать, не только



97

97. Жан Луи Ланевиль (1748—1826).
Портрет господина Руапс де Сюржерэ.
1792 г.
Музей искусств Жослина, США

На портрете кисти Ланевиля замечательно представлен костюм революционера — шерстяной редингот кофейного цвета с высоким «революционным» воротником и с застежкой на два ряда золоченых пуговиц. Красный двубортный жилет соответствует вкусам той тревожной эпохи. Коротко подстриженная челка «а ля Марат» говорит о времени, когда дворянские привилегии в костюме уже отошли в прошлое.

своими тайными действиями, но и костюмом подчеркивали протест против революции. Они облеклись в траур, то есть стали носить черную одежду в знак того, что рухнула их опора — неограниченная королевская власть. Однако, нарастание революционных настроений заставило аристократов отказаться от слишком демонстративного черного цвета. Так, в 1791 году они уже носят, например, зеленый аби с розовым воротником, жилет из базэна (бумазеи) с рисунком из лилий, белый галстук и белую кокарду, сохраняют пряжку на туфлях (в то время как революционеры носят только шнурки).

К 1792 году революционеры уже не довольствуются символикой трех национальных цветов. Возникает потребность в героическом образе революционера-патриота, героесимволе, костюм которого соединил бы в себе различные элементы народной одежды. Новый костюм настолько отвечал эстетическим вкусам своего времени и жизненным условиям нового общества, что определил одно из направлений развития форм европейского костюма вплоть до наших дней. Состоял он из короткой куртки — «карманьолки» (carmagnole), широко распространенной среди моряков (мода на такие куртки появилась вместе с «Марсельезой», которую пел отряд волонтеров из Марселя при входе в Париж в 1792 г.), длинных матросских панталон, красного фригийского колпака с национальной кокардой, рубашки без жабо, свободно повязанного галстука-шарфа. Люди, которые предпочитали длинные панталоны, получили от реакционеров презрительную кличку «санкюлоты» (sans-culottes — бескюлотники). Один из вариантов этого костюма послужил Л. Буали эскизом для картины «Знаменосец на гражданском празднике». Костюм этот был настолько удобен, что стал весьма популярен.

На основе одежды санкюлотов возник ряд официальных или полуофициальных форм костюма должностных и общественных лиц, как, например, членов революционного комитета или их помощников. Даже полувоенный костюм тюремного надзирателя стал походить на одежду санкюлота.

Распространение длинных панталон повлекло за собой появление бретелей-подтяжек вместо пояса, которые с этого времени вошли в европейский костюм.

В холодное зимнее время революционеры носили верхнюю одежду, напоминавшую упелянд, из толстого коричневого или серого сукна с воротником и отворотами из красного плюша.

Патриотические настроения иногда создавали и кратковременную моду. Так, в 1793 году в связи с необходимостью содержать большую армию были реквизированы по всей стране частные сапожные мастерские, и появляется мода на деревянную народную обувь сабо.

Отмена многих сословных обычаев, введение права на развод, простота в обращении (единствен-



98

98. Орас Верне (1789–1863).
Костюм «анкруаябль». 1800-е годы.
Коллекция графини де Богурдон, Париж

Любительница прекрасного, графиня Жаклин де Богурдон, урожденная графиня де Кальверак, собирала коллекцию старинных модных иллюстраций. На приведенной здесь раскрашенной гравюре — малоизвестный рисунок популярного в начале XIX-го века живописца Ораса Верне. На ней изображен «анкруаябль» — модник конца XVIII — начала XIX веков, из монархически настроенной части «золотой» французской молодежи, одетый в «невероятный» редингот со стальными пуговицами, полосатый жилет с поднятым воротником и узкие лосины из замши или лайки. Его аксессуары эксцентричны и занятны: зеленые лайковые перчатки, монокль и шляпа «боливар».

ная форма обращения ко всем — «гражданин», «гражданка») находят отражение в быту, сближают, объединяют людей («братские ужины», секции, клубы). В то же время возникает стремление насладиться полученными правами. Каждый мог вести себя свободно и во многом проявлять свой вкус, прежде всего в костюме. Многие мужчины изобретают для себя одежду, используя революционную символику и некоторые элементы античного костюма. Одним из примеров можно назвать короткую стрижку — подражание античным героям Древней Греции и Рима (à la Caracalla).

Хаос, царящий во вкусах, вызывает некоторую тревогу у Конвента, и он предлагает художнику Жаку Луи Давиду (1748—1825) сделать проекты национального костюма, «удобного в работе и гибкого по линиям» (propre au travail et obéissant à la ligne). Проекты Давида были приняты Конвентом, но носить эти костюмы, кроме учеников художника, никто не захотел. Неудача Давида является ярким примером того, как костюм, не отвечающий запросам современности и созданный не на основе изучения реальной жизни, оказывается невостребованным.

На протяжении всего периода террора и диктатуры якобинцев (1793—1794) мужской французский костюм остается таким же разнообразным. Но отличительной особенностью моды этого времени было увлечение военными деталями (гетры, сапоги) — своеобразная дань восхищения военными успехами революционной армии. Одной из наиболее популярных одежд был редингот. Многочисленные гравюры этого времени свидетельствуют, что в данный период сохраняются и старые виды костюма. Интересно отметить, что Дантон, Робеспьер и многие члены Конвента продолжали носить парики и скромные костюмы начала революции.

С другой стороны, среди непомерно разбогатевшей и уже тяготившейся революционными взглядами и традициями буржуазии, постепенно появляется стремление противопоставить себя революционно настроенным массам. Выразителями этих настроений была молодежь, практически почти не получившая образование в период революционных событий, но располагавшая средствами своих родителей — чаще всего выходцев из мелких рыночных торговцев. Усвоив язык, вкусы и манеры своей среды, они в эпоху Директории много времени тратили на создание своего «стиля» жизни, своей особой манеры одеваться, своего жаргона. Манера одеваться, свойственная этой молодежи, доходила до карикатурности, вызывала насмешки. Сначала их прозвали «щеголи» (muscadins), а затем, когда страсть к экстравагантности превратила их костюм в сплошную нелепость, за ними утвердилось название «анкруябль» — «невероятные» (incroyables). Под таким названием они и сохранились в истории благодаря талантливым рисункам Ораса Верне (см. илл. 98).

К этому кругу примкнула и эмигрантская молодежь, начавшая возвращаться после свержения якобинской диктатуры. Костюмом она демонстративно подчеркивала свою неприязнь к революционным традициям и неприятие простоты в одежде. Воротники времен Конвента у этих молодых людей превратились в такие высокие, что закрывали почти половину головы. Волосы зачесывали наперед, закручивали в космы, заплетали с боков по тонкой косичке, которые подкалывали на затылке, — эта прическа называлась «собачьи уши». Жилет, какой носили члены Конвента, у «невероятных» был так короток, что доходил только до середины груди. Все пропорции костюма нарочито искажались, делали фигуру безобразной, полосатые ткани использовались главным образом в поперечном направлении. В ушах многие из них носили серьги — крупные золотые кольца, увлекались также и драгоценностями в античном стиле (см. илл. 100).

99





100

100. Французская школа XVIII века. Миниатюрный портрет мальчика. 1790-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Эпатирующие постреволюционные моды времен «анкруаябль» отражены на этом детском портрете. Мальчик из хорошей семьи одет в короткий желтый жилет в полоску и куцый фрак с высоко поднятым воротником. Муслиновая рубашка с глубоким вырезом, отделанным рюшем, «рабское кольцо» в ухе и вызывающе модная прическа дополняют его наряд.

99. Пуговицы революционера, Франция. 1792—1793 гг. Коллекция Л. Уильямс, Париж

Набор из пяти крупных пуговиц с редингота или левита революционера — настоящий раритет. Они выполнены в технике росписи по стеклу. На каждой пуговице изображены символы или даты революционных свершений.

В 1795 году среди «невероятных» возникла мода на прическу с бритым затылком «а ля виктим» (à la victime) — «в подражание жертве» — в память жертв Конвента, кончивших жизнь на эшафоте; в том же году ее сменили светлые парики, что тоже являлось своеобразным протестом против короткой стрижки революционного времени. Таким образом, эта часть молодежи всем своим видом и поведением демонстрировала отрицательное отношение ко всему революционному, что было достаточно убедительно для современников, но мало повлияло на дальнейшее развитие костюма.

Крайняя бедность большинства городского населения Франции приводит к тому, что повседневные рабочие костюмы на протяжении революционного периода и Директории мало изменялись. На некоторых гравюрах того времени рабочие изображены в одежде, состоявшей из коротких кюлотов, рубашки и куртки. В праздничном костюме встречаются и длинные панталоны.

Официальный костюм эпохи революции также отличался простотой. Его обязательной принадлежностью был красный фригийский колпак — символ свободы, который носили и члены коммуны, и городская полиция.

В эпоху Директории, когда к власти приходит крупная буржуазия, появляются дорогие, шитые золотом костюмы для должностных и выборных лиц. Высшие судебные власти сохраняют длинную одежду, поверх которой надевают плащ, драпировавший фигуру складками на манер античных.

Костюм контрреволюционеров был также своеобразен и имел местные особенности и специальные эмблемы. Знаком борьбы было сердце с красным крестом на белом овале.

Женский костюм. Лозунг «Свобода, равенство и братство» воспринимался французскими женщинами как призыв к борьбе за их собственные гражданские права, а вера в осуществление этого поддерживала революционный пыл в сердцах большинства женщин третьего сословия. Активность парижанок создала могучую волну женского революционного движения во всей Франции.

Различие в материальном положении и уровне культуры у активных участниц революции привели к большому разнообразию женского костюма в этот период. И хотя в основе своей он продолжал оставаться таким, каким был в 1789 году, в него было внесено значительно больше изменений, чем в мужской. Прежде всего окончательно отказались от тех небольших подкладок «фо-кю», которые носили еще в 1789 году. Теперь юбка ниспадала прямыми складками, сзади их было больше, и они увеличивали объем, что сохраняло сходство со старым силуэтом. Но лиф платья спереди уже не имел вычурной изогнутой линии, он стал более простым. Поверх лифа



101

101. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет мадам де ла Катр. 1789 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Мадам де ла Катр позирует в год революции. На ней батистовое платье в белые мушки фасона «а ля американ» — так назывались п остые светлые летние платья с длинными рукавами, напоминавшие наряды жаркой Луизианы. Юбка платья отделана сзади драпировками из той же ткани наподобие «полонеза». На плечах фишю из муслина. Соломенная шляпа «бержер» и пояс платья отделаны темными шелковыми лентами, вероятно, в знак революционного траура.

платья с узкими длинными рукавами до запястья надевали фишю, которое свободно покрывало плечи. Таковы были силуэт и соотношения объемов в женском французском костюме вплоть до 1796 года. В пределах этого силуэта было много разновидностей фасонов.

Множество официальных праздников, возникших в революционное время, всегда отмечалось торжественными процессиями с участием девушек, одетых в белые платья.

Напряженная внутренняя обстановка, воинственные настроения еще больше увеличивали среди женщин стремление к подражанию мужскому костюму, и костюм «национальный редингот» (redingote nationale), синего цвета с красным кантом становится одной из самых модных одежд.

Национальные цвета стали широко использоваться и в отделке костюмов: ими украшали края фишю, отделывали низ платья трехцветной каймой, делали полосатые ткани трех цветов, комбинировали в платье три цвета, например — белое фишю и юбка, полосатый редингот (красные и синие полосы) и т.д. Особенно яркими были головные уборы, украшенные трехцветными кокардами и лентами, — от высокой шляпы с небольшими полями и страусовыми перьями, окрашенными в национальные цвета до чепца «а ля Шарлотта Корде» (à la Charlotte Corday, см. илл. 102).

Следует отметить, что реформи-



102

102. Аделаида Лабиль-Гийранд (1749—1807). Портрет графини де Жанлис. Начало 1790-х годов. Сотбис, Нью-Йорк

Графиня де Жанлис (1746—1831), эмигрировавшая после Французской революции в Англию, известна как наполеоновская шпионка при английском дворе. Художница Лабиль-Гийранд пишет графиню в начале 1790-х годов в закрытом «американском» верхнем платье с отделкой из блондового рюша и фишю в духе мод революционного времени. Ее пудреные волосы прикрыты чепцом из шелковых лент «а ля Шарлотта Корде». Зеленые кожаные перчатки с красной вышивкой вовсе не являются диссонансом в наряде — они подобраны в тон нижнего, домашнего платья, рукава которого виднеются у запястий.

103. Антуан Жан Гро (1771—1835).
Портрет госпожи Пастер. Около 1790 г.
Лувр, Париж

Госпожа Пастер изображена бароном Гро в платье, распространенном в постреволюционную эпоху, — белое, перкалевое, американского фасона, напоминающего по покрою рубашку с характерным поясом «а ля виктим» («в подражание жертве») из широкой хлопчатобумажной тесьмы с кистями на концах. Пояс завязан вокруг плеч и завышенной талии таким образом, что напоминает веревки, какими связывали жертву перед казнью на гильотине. Интересны украшения госпожи Пастер — золотые шпильки в пучке в виде «стрел Амура» и небольшой эллипсоидной формы эмалированный медальон на тонких цепочках. Превосходные волосы молодой женщины распущены сзади по плечам (что в революционную эпоху считалось республиканским либерализмом), а спереди заплетены в косички и уложены вокруг ушей, наподобие «изабо», вошедшей в моду лишь в 1840-е годы.

103



рование костюма не повлекло радикальных изменений формы причесок — они оставались громоздкими вплоть до 1796 года. Чаще всего они состояли из пышно взбитых волос и крупных, свободно падающих завитков.

Сохранение во время революции основных черт женского костюма дореволюционного периода говорит о том, что эстетические идеалы третьего сословия стали складываться еще в феодальном обществе. Развиваясь на протяжении всего революционного периода, они дали новое образное решение костюма только в эпоху Директории. Та часть женщин, которая воспринимала революцию как борьбу за народные права, естественно, не могла довольствоваться кокетливым костюмом «а ля Конституция» (à la Constitution) или «неглиже» «а ля патриот» (à la patriote), ни даже «национальным рединготом» (redingote nationale). Активное участие в революционных событиях исключало возможность носить такой костюм. Одна из участниц взятия Бастилии, знаменитая Теруань де Мерикур, прозванная «амазонкой», появляется в короткой двубортной куртке без корсета, под которой надета нижняя рубашка, в укороченной свободной юбке и в высоких башмаках на шнурках. Ее распущенные, свободно падающие волосы покрыты фетровой шляпой в стиле Генриха IV (à la Henri IV) с национальной кокардой и страусовыми перьями. Тонкую талию неустрашимой «амазонки» стягивает



104

104. Франсуа-Андре Венсан (1746—1816). Портрет девицы Дюпле за клавесином. Около 1790 г. Коллекция Гульбенкяна, Лиссабон

Девица Дюпле одета по американской моде начала 1790-х годов, характерной для эпохи борьбы за независимость Северных Штатов Америки. Эта француженка — пример щеголих эпохи Великой французской революции. Платье Дюпле с длинным рукавом сшито из хлопчатобумажной ткани в полоску. Закрытый корсаж опоясан двумя фишю — белым батистовым и цвета яичного желтка из тафты. Грудь патриотки украшает шемизетка со стоячим воротником и плиссированным мужским жабо. Обращают на себя внимание взбитые завитые волосы и кольцо в ухе в стиле «рабыни».

пояс-шарф, за который она засовывает два пистолета; на узкой перевязи висит шпага. Дюлор писал о ней: «Красивая, темноволосая, среднего роста, с живым и смелым выражением лица» (Dulaure. Esquisses historiques des principaux événements de la Révolution Française). Этот новый, невиданный облик вызвал волну подражаний. Сохранились гравюры, изображающие французских патриоток в подобном костюме, иногда с фригийским колпаком, — обобщенный образ революционерки, отвечавший идеалам революции.

Французская революция не принесла женщинам каких-либо значительных прав, если не считать введение права на развод. Мечта о женском равноправии оказалась неосуществимой, и новый образ, отражавший надежды и стремления только тех женщин, которые наиболее глубоко понимали ущемление своих прав и интересов, не получил дальнейшего развития, не повлиял на внешний облик женщины постреволюционного периода.

Другие активные участницы революции — женщины предместий, вошедшие в историю под названием «вязальщицы» (tricoteuses), —





105

105. Пудреница с миниатюрой в золотой оправе, Франция. 1790-е годы. Музей Лазаро Галдиано, Мадрид

В сентиментально-поэтическую эпоху, каким был конец XVIII века, для проявления любви и дружбы требовались «вещественные доказательства». Было принято дарить и присылать почтой подарки. Как правило, их выбирали или специально создавали для того, кому они предназначались. Такими подарками часто были миниатюрные портреты, без которых жизнь XVIII века и первой половины XIX века была просто немыслима. Появление дагерротипов, а затем и фотографий, привело искусство миниатюрного портрета в упадок, но оно оставило нам очаровательные, волнующие и по сей день, образцы подлинного совершенства. Пудреница с миниатюрой из частного мадридского музея — прекрасный пример подобного подарка-сувенира («souvenir» в переводе с французского означает «воспоминание»).

106

106. Шелковые женские туфли, Франция. Около 1790 г. Королевский музей искусства и истории, Брюссель

были одеты очень просто. Основу костюма «вязальщиц» составляли укороченная юбка, куртка или казакин. На их принадлежность к революционному движению указывала новая символика: «вязальщицы» охотно носили полосатые трехцветные юбки, трехцветные кокарды, предпочитали ткани национальных цветов. Их костюм во многом напоминал костюм Теруань де Мерикур и ее последовательниц, хотя, по свидетельству историков, отличался большей элегантностью. Подражание образу Теруань было кратковременным, но по силе воздействия на современниц было весьма ощутимым и характеризовало эпоху.

Экономическая блокада, предпринятая рядом европейских государств в отношении революционной Франции, тяжело отразилась на ее промышленном развитии, а прекращение производства предметов роскоши, в том числе и шелка, сильно сократило количество и ассортимент тканей. Поэтому «полотна Жуи», дешевые и красивые, стали любимыми тканями для шитья одежды. Их рисунки, создаваемые квалифицированными художниками, умело сочетали национальные цвета и революционные эмблемы. Наряду с тканями Жуи — хлопчатобумажными, льняными и полульняными — были популярны и одноцветные.

После взятия Бастилии появляется мода на украшения из камней разрушенной крепости. Их вставляли в кольца, браслеты и булавки для одежды. Некоторые модницы украшали эти камни бриллиантами в виде девизов «Свобода», «Равенство» («Liberté», «Egalité» и др.) или монограмм. После уничтожения якобинской диктатуры и победы буржуазии все «нувориши» (nouveaux riches — новые богачи) стремились насладиться жизнью и расстаться со стесняющими их обычаями революционных лет. Постепенно начинает возрождаться производство предметов роскоши, возрастает интерес к декоративной стороне античного искусства. Пафос революционной экстравагантности эпохи Директории (1795—1799) постепенно сменяется новым представлением об эстетическом идеале, в основе которого — возврат к античности. Выражалось это, в частности, во введении античных декоративных элементов в быт. И если в первое время французы стремятся лишь точно воспроизвести этрусские или помпейские росписи и делают мебель из лимонного дерева, то уже в конце 90-х годов можно говорить о наличии некоего идейно-художественного и стилевого единства, которое легло в основу формирования нового стиля Империи (ампир).

Влияние классицизма распространилось и на женский костюм. Существенно меняются эстетические вкусы людей конца XVIII века. Возникает новое понимание женской красоты — естественные, прекрасные формы и линии тела становятся предметом поклонения. Француженки стремятся походить



107

107. Антуан Вестье (1740—1824). Портрет госпожи де Саретт. 1791 г. Музей искусств, Феникс

Музицирующая мадам де Саретт написана Вестье в платье по моде революционных лет. Оно сшито из черного шелка в синюю полоску и прóсто донельзя. Единственным его украшением являются модное в год революции муслиновое фишю и атласный пояс розового цвета. Поддержанные «греческой» лентой волосы любительницы музыки припудрены, что говорит, видимо, о тоске по лучшим временам.

108. Деревянная пудреница, Франция. 1790-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Эта деревянная, расписанная под черепаху, французская пудреница сделана уже после революции. Следуя неоклассическому канону и подражая старинным камеям, на ней пером нарисовали графичный портрет хозяйки в профиль. Дама на миниатюре изображена в темном простом платье «а ля американ». Декольте закрыто белым фишю, приподнятым в стиле «голубиная грудка». Обращает на себя внимание прическа переходного времени: локоны довольно коротко подстрижены спереди, а сзади заканчиваются длинными прядями. В ушах — «кольца рабыни».

108



на античные статуи, воспроизводят в своем костюме ритмы драпировок античных одежд. Впервые в истории европейского костюма пластическая взаимосвязь тела и одежды проявляется с такой убедительностью.

Теперь предпочитают гладкие, белые, тонкие ткани для платья и более плотные, падающие глубокими складками шали, заменившие гиматии, паллы и другие верхние античные одежды. Считая, что рубашка мешает образованию красивых линий, модницы отказываются от нее, так же и от корсета (с этого времени появляется нижняя узкая женская рубашка без рукавов, которая определила развитие форм женского белья вплоть до нашего времени). В таких «античных» костюмах изображали женщин художники времен Директории, такими их описывали современники (Duc de Broglie. Souvenirs. Paris, 1863). Одни, как мадам Рекамье, любили скромные мягкие белые ткани, оттенявшие совершенство форм, белизну кожи; другие, как мадам Тальен, увлекались драгоценностями, украшавшими их простой костюм. Так, в 1798 году, на вечере у Барраса она была «в муслиновом платье, падавшем длинными и широкими складками вокруг, по модели туники на греческой статуе. Рукава были скреплены застежками из античных камей; на плечах и поясе также были камеи. На одной руке был золотой с эмалью браслет в виде змеи, голова которой была сделана из изумруда» (Mémoires de la duchese d'Abrantès. Paris, s.a.). Мадам Тальен, испанка по национальности, по словам современников «самая красивая, самая обольстительная женщина своего времени» (Souvenirs d'Emigration par la marquise de Lage de Volude. Paris, s.a.), широко использовала силу своего обаяния. Авантюристка аристократического происхождения, она сумела создать себе положение и разбогатеть в эпоху Директории. Ее личные вкусы часто порождали кратковременную моду. Она была создательницей причесок «а ля Титус» (à la Titus) и «а ля Каракалла» (à la Caracalla). Это были первые короткие стрижки. Она же ввела в моду белый парик, эффектно оттенявший ее красивые черные глаза.

Нужно сказать, что в период Директории молодые женщины, приближенные к избранному кругу политических деятелей, становятся законодательницами мод. Период террора оставил у них самые мрачные воспоминания. Они стремятся подчеркнуть свое отличие от общепринятого облика «патриотки-революционерки», утрируя модный силуэт и детали костюма. Эти женщины были настолько экстравагантны, что в историю они вошли как «мервейёз» (merveilleuses — щеголихи, см. илл. 104). К их числу принадлежали Тальен и будущая императрица Франции Жозефина Богарне (первая жена Наполеона I). Они ввели в моду прозрачные платья без чехла, надеваемые на обнаженное тело или поверх бледно-розового шелкового трико.



109

109. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графини Марии Терезии Букуа. 1793 г. Институт искусств, Миннеаполис

Графиня Мария Терезия Букуа написана Виже-Лебрен на фоне, вероятно, Альпийских гор. Она в весеннем платье для прогулок из шанжана цвета сливы и с кашемировой шалью вермийонового цвета на плечах. Художница изображает аристократку уже после революции, очевидно, в изгнании. Кровавый оттенок шали в эпоху террора был определенным знаком в одежде аристократов, которым удалось выжить, и символизировал кровь гильотинированных членов их семейств. Белая шемизетка с кружевным воротником в сборку закрывает декольте графини и «взбита» по фасону «голубиная грудка». Турецкий тюрбан на голове достаточно прост, а прическа вне стиля свидетельствует о явном недостатке в эмиграции столичных парикмахеров.

Моды, создаваемые новыми знаменитостями, воплощались искусными парижскими портнихами, остававшимися в Париже или возвратившимися из эмиграции. Большую роль в создании нового женского облика сыграл художник Луи Давид и его школа. По их рисункам, пропагандировавшим античные идеалы, шили наиболее известные портнихи: Нанси («греческие моды») — для молодых; Рембо («римские моды») — для женщин зрелого возраста. Их изобретательность не знала предела, и, по словам бытописателя этой эпохи Энриона, мода менялась каждые две недели (Henrion. Encore un Tableau de Paris. Paris, s. a.). В стране в это время шел бурный процесс становления стиля классицизма, охватившего все виды искусства и все стороны быта. Возродившееся производство предметов роскоши, особенно мебели и других предметов интерьера, начинает интенсивно развиваться. Новый интерьер уже не имеет атмосферы интимности и неги рококо. Плавные, простые линии и зеркально полированные поверхности дорогих пород дерева в сочетании с тонкочеканной золоченой накладной бронзой или отдельными золочеными деталями придают мебели торжественно-холодный вид. Ее пропорции были несколько тяжеловесны, словно подчеркивали прочность положения нового общества. Впервые в Европе в художественной композиции интерьера учитывались специфические свойства материала,

110. Роза Дюкрё (1761—1802).
Портрет графини Дианы де Ланжерон.
1795 г.
Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

Графиня Диана де Ланжерон, урожденная мадемуазель де ла Вопальер, была первой женой генерала от инфантерии Александра Федоровича де Ланжерона (1763—1831), служившего во французском войске. Участник битвы при Измаиле и один из основателей Одессы, он эмигрировал в Россию после Французской революции. В дальнейшем род графов де Ланжерон обрусел, но после революции 1917 года семья вернулась во Францию, где живет до сих пор. Графиня Диана изображена в домашнем перкалевом «американском» платье, особенно модном в эпоху Французской революции и террора. Следуя моде своего времени, предполагавшей внешнее заимствование форм драпированной одежды времен демократической Древней Греции, графиня носит белую кашемировую шаль с каймой, завязывая ее вокруг талии, что придает ее облику сходство с античной мраморной статуей. Отметим изящную простоту этого наряда, претендующего на скромность и отличающегося отсутствием дорогих отделок. Ненапудренные волосы графини завиты и взбиты, как у всех дам «комильфо» в те годы, и перевязаны голубой лентой, тоже на античный манер. Антураж графини де Ланжерон на портрете указывает на ее художественно-интеллектуальные наклонности — это арфа, книги, рукопись и весьма неплохая, хоть и незатейливая, мебель из массивного красного дерева в стиле Директории.



110

например, игра текстуры дерева. Конструктивность, материальность и целесообразность подчеркиваются четкими ритмичными плавными линиями, целостностью красивых форм, способных вызвать эстетическое наслаждение. Французы не только изготовляют предметы интерьера, но и издают в этот период множество их проектов. Проекты французских мастеров выписывались всеми странами, что в результате привело к широкому распространению художественных идей классицизма по всей Европе.

Черты классицизма мы найдем и в женском костюме, переставшем быть точным воспроизведением античного. Легкие пропорции костюма, роднившие его с архитектурой того времени, контрастировали с солидной прочностью окружающих предметов. И это новое стилистическое единство женского костюма и интерьера становится поводом вводить изображение костюма в рисунки проектов мебели, настолько гармонично они дополняли друг друга.

Женский костюм нового силуэта сначала был достоянием лишь небольшого круга модниц, появлявшихся в довольно демократичной обстановке на гуляньях в летних садах или на публичных зимних балах. В результате новая мода стала быстро распространяться, прельщая молодых женщин красотой своих певучих линий и ясностью пропорций (см. илл. 110, 112, 113). Простота покроя делала доступной эту моду большинству городских девушек. Глубокое декольте, форма короткого лифа и прямой силуэт юбки были рассчитаны на юную тонкую фигуру.

С другой стороны, новая мода сумела создать художественную форму костюма и для женщин зрелого возраста. Линия талии в костюме была высокой, но лиф делали в этом случае немного длиннее, юбку — не такой узкой, а главное, стремясь придать женщинам вид римских матрон, широко использовали шали, в изобилии привозимые во Францию с Востока и из Англии во второй половине 90-х годов. Кроме того, платья для женщин среднего возраста делали из более плотных, тяжелых тканей, в то время как для молодых использовали тонкие и прозрачные материи. Следует заметить, что верхняя одежда конца 90-х годов недостаточно защищала от холода. В моду вошли рединготы, хотя и отороченные мехом, но с короткими рукавами. Увлечение легкими нарядами, по свидетельству известного доктора того времени Дезесара (Desessart), приводило к простудам, от которых многие девушки умирали.

Узкие прямые платья, особенно из тонких тканей, не допускали внутренних карманов, и поэтому вошли в моду дамские сумочки для туалетных мелочей. Сначала их делали по образцу полевой офицерской сумки «сабреташ» (фр. sabretache — в буквальном переводе с немецкого «saebeltasche» «карман для сабли») и подвешивали сбоку на

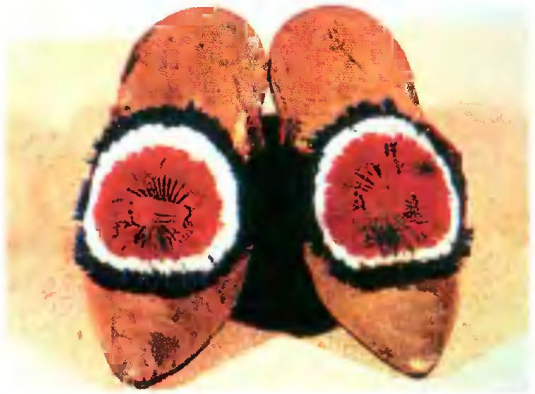
специальной перевязи, затем — в виде корзиночки или мешочка. Они получили название «ретикюль» (réticule) — от латинского слова «reticulum» — плетеная сетка. В насмешку над модницами эти сумки прозвали «ридикюль» (ridicule — смешной). И слово «ридикюль» для обозначения дамской сумки вошло в обиход в XIX веке во всех европейских странах.

В костюме конца 90-х годов вновь сказывается влияние Англии, но не такое существенное, как в 80-х. Француженки не меняют силуэта, пропорций, основных линий костюма, но заимствуют из Англии маленькую короткую курточку — «spencer», введенную там в моду лордом Спенсером, слывшим большим оригиналом, — и еще ряд незначительных деталей. Появление короткой куртки связано с известным анекдотом о том, что лорд Спенсер задремал у камина в ресторане и прожег фалды фрака. Обнаружив это, находчивый лорд немедленно отрезал их до талии и в таком виде ушел из ресторана. Лондонские денди восприняли это как новую моду и сейчас же стали подражать ей. Мужчинам стали подражать женщины. А в XIX в. короткий, облегающий фигуру жакет стали называть «спенсером».

Для того, чтобы создать впечатление длинной шеи, а это было непременным условием моды времен Директории, делали высокие прически с греческим узлом. В этот же период, как уже было сказано, появилась мода на короткую стрижку — прически «а ля Титус».

Среди головных домашних уборов, сохранявших прическу или скрывавших папильотки, было много различных повязок в подражание античным, но в самом конце века они превращаются в чепчики менее классические, но более миловидные.

111



111. Шелковые мюли с революционными кокардами, Франция. 1792 г. Музей обуви, Романс

Эти мюли революционной поры с кокардами (бантами в виде розеток), повторяющими цвета французского флага, являются сейчас музейной редкостью, но в 1790-е годы революционными символами отделывалось множество аксессуаров женского и мужского туалета. Особенно часто использовались национальные цвета Французской республики.

Нарядные, бальные головные уборы были очень разнообразны. Они служили украшением, и их часто делали из золота и драгоценных камней в виде обручей, жестких сеток, диадем. Молодые девушки украшали голову лентой или бархоткой, поддерживающей мелкие завитки.

Головные уборы для улицы менялись часто. То под влиянием военной формы их делали похожими на шлем, то с отогнутым козырьком, или же вводили в обиход пышную повязку со страусовыми перьями. Разнообразие головных уборов удивляло иностранцев, и один из путешественников написал по этому поводу: «Парижанке нужно иметь триста шестьдесят пять головных уборов, столько же пар обуви, шестьсот платьев и двенадцать рубашек». (Kotzebue. Souvenir de Paris, s. a. Цит. по кн.: Lacroix P. (bibliophile Jacob). Directoire, Consulat et Empire. Paris, 1885. P. 83).

Стиль женского костюма времен Директории требовал обуви на низком каблуке. В период увлечения античными одеждами была мода на котурны, но их надевали на босые ноги только для прогулок пешком. Открытые плоские вышитые туфли светлых тонов были бальной обувью. Они имели шнуровку из лент, оплетавших ногу крест-накрест до середины икры. Обычной повседневной обувью были такие же туфли, но без вышивки. Чулки носили белые, с вышитыми стрелками. Некоторые модницы предпочитали шелковые чулки телесного цвета.

Украшения из камней Бастилии сменили драгоценностями. Увлечение античностью сделало особенно модными камеи на твердых камнях (агат, сердолик) и на раковинах. В связи с этим в Италии стало широко развиваться их изготовление. Во Франции многие художники создавали подделки под античные камеи, их носили и мужчины, и женщины. Камеи вставляли в кольца, украшали ими золотые или серебряные ожерелья, носили как медальоны. В конце 90-х годов стали появляться украшения с драгоценными камнями, что дало повод Мерсье написать: «Ювелирные лавки опять многочисленны, как будто бы не было ни нищеты, ни разорения» (Mercier. Nouveau Paris. Paris, 1797). Украшения, делавшиеся по эскизам учеников из школы Давида, хорошо гармонировали с костюмом.

В последние годы XVIII века в городах, особенно в столице, новый костюм почти полностью вытеснил старый, который все еще

112. Жан Батист Дезориа (1758—1832). Портрет Элизабет Дюнойе. 1797 г. Художественный институт, Чикаго

Мечтательная француженка, мадам Элизабет Дюнойе полностью покорилась модам эпохи Директории. На ней мягкое шерстяное платье-рубашка «греческого покроя» с высокой, почти ампирной талией. Белый цвет ткани, а также стул красного дерева эпохи Директории напоминают известные античные образцы. Волосы мадам Дюнойе подстрижены и завиты «а ля Нинон» и обхвачены красной ленточкой «а ля виктим».



112

сохранялся в мелкобуржуазной среде у людей старшего поколения. Различные социальные группы вносили в новый тип костюма черты, присущие специфике их бытового уклада. Это своеобразие заключалось и в ином качестве тканей, в более практичной их расцветке, и в том, что девушки, например, из соображений удобства носили более короткие платья, часто закрывали шею и декольте фишю, особенно на улице. Замужние женщины продолжали покрывать голову чепчиком. Корсаж платья был несколько длиннее у женщин старше тридцати лет. В будни, в домашней обстановке они всегда носили фартук.

Заметим, что в это время городской французский костюм не был единым по стилю. Возвратившиеся эмигранты сохранили старую одежду или, в лучшем случае, были одеты по английской моде, не обладавшей грациозностью моды французской. Вскоре это различие сгладилось, и начало нового века стало началом нового крупного этапа в истории европейского костюма.

113. Франсуа Жерар (1770—1837). Портрет графини де Морель-Ванде с дочерью. 1799 г. Музей Почетного Легиона, Сан-Франциско

На портрете кисти Франсуа Жерара и мать, и дочь — жертвы новой моды эпохи Директории. Графиня де Морель-Ванде, урожденная Мари-Рене-Элизабет Шоппэн д'Арнувиль (1763—1835), запечатлена в возрасте 36 лет в шелковом платье шафранового цвета с широкой юбкой и в коротком светлом спенсере, отороченном мехом (дань английскому вкусу и эксцентризму). Она была дочерью президента Монетного двора и супругой графа-парламентария, коллекционера живописи и библиофила. Ее 17-летняя дочь Сесиль-Луиза — в белом кашемировом платье с коротким лифом и рукавчиками-фонариками. У дочери прическа «греческий узел», а у матери — подобие тюрбана. Обратите внимание на плоские, из красного сафьяна, туфли дочки.



113



114

114. Тюлевый веер, расшитый пайетками, Франция. Конец XVIII века. Коллекция графини д'Алькантара, Замок Керьё, Франция

Прозрачный тюлевый веер, расшитый пайетками, типичен для эпохи Директории.

АНГЛИЙСКИЙ КОСТЮМ XVIII ВЕКА





История Англии в XVIII веке проходит под знаком промышленного переворота, подготовленного развитием экономики страны предшествующего периода. Технический прогресс способствовал расширению производства шерстяных, затем шелковых и хлопчатобумажных тканей высокого качества, что оказало непосредственное влияние на английский костюм. Но образование форм костюма, его стилистическое решение зависело от более сложных процессов. На протяжении XVII—XVIII веков в английской культуре шла борьба между консервативно-феодальным и прогрессивно-буржуазным течениями. Под воздействием этой борьбы складывались эстетические идеалы английского общества, формировавшие внешний облик англичан.

Костюм в Англии XVIII века более восьмидесяти лет отличался от общеевропейского или французского лишь отдельными деталями и более длительной устойчивостью некоторых форм. Только в последние пятнадцать лет XVIII столетия в английском костюме побеждают национальные черты и создается своеобразный «английский стиль» (зародившийся еще в XVII веке), который становится образцом для всей Европы. Поэтому мы будем рассматривать лишь наиболее яркие, специфические национальные моменты преломления европейской моды в первой половине XVIII века и становления нового стиля костюма во второй.

Шарль д'Агар (1669—1723). Портрет сэра Джона Харпура, 4-го баронета. 1710-е годы. Собрание аббатства Кэлк, Англия



115

115. Английская школа XVIII века. Курильщики с арапчонком. 1708 г. Йельский центр британского искусства, США

На этой, слегка наивной, картине изображено четверо знатных англичан: господин Йейл, 2-ой герцог Девонширский, лорд Кавендиш и господин Танста. На террасе загородного дома, сидя за геридоном, они курят голландские фаянсовые трубки и пьют красное французское вино, которое им подливает из кожаной фляжки стоящий рядом лакей-арапчонок. Все четверо — в весткоутах (жюстокорах) похожего покроя, но сшитых из бархата различных цветов. Весты у всех кавалеров подобраны в тон жюстокоров или их отделок, а цвет чулок представлен от белого (что было обычным для того времени) до красного (что является данью английскому эксцентризму). Отметим также разницу в цвете париков — от рыжих до седых. Арапчонок одет в ливрею, цвет и отделка которой варьировалась в зависимости от титула хозяина. На заднем плане картины мы видим группу играющих в парке детей в костюмах по «взрослому канону».

Важным обстоятельством в развитии городского костюма в Англии XVIII века явилось то, что он был по преимуществу гражданским. Королевский двор перестает к этому времени играть первую роль в стране, и моды создаются аристократией, а затем и буржуазией.

Мужской костюм. Стремление к простоте характеризовало английский костюм еще со времени революции 1640 года. Покрой английского весткоута (аби) в начале века был сходен с французским жюстокором, но его силуэт был значительно проще (см. илл. 115). В начале века англичане не прокладывали боковые фалды проклеенным полотном, поэтому мужская фигура не имела той изогнутой вычурной линии, характерной для костюма придворных Короля-Солнца и его преемников. Кроме того, большинство англичан предпочитали суконную одежду, которая была дешевле и практичнее.

Наряду с весткоутом, обычной праздничной и каждодневной одеждой того времени, в Англии часто носили костюм для верховой езды — редингот (см. илл. 121). Его предпочитали деловые люди. Рубашки с таким костюмом носили более простые, с неширокими кружевными манжетами. Для верховой езды надевали сапоги, но как часть городского костюма они вошли в быт только в 80-х годах XVIII века.

В течение длительного перио-



116

116. Шарль д'Агар (1669—1723). Портрет сэра Джона Харпура, 4-го баронета. 1710-е годы. Собрание аббатства Кэлк, Англия

На этой картине мы видим, насколько англичане раньше французов сумели ввести домашнюю простоту в свои аристократические моды. Сэр Джон позирует французскому живописцу без аби в весте цвета хурмы с длинным рукавом, как это было принято в начале XVIII века. Примечательно также отсутствие декоративных отделок и дорогих кружев.



117

117. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет сэра Роберта Трошмортона. 1710-е годы. Поместье Когтон Корт, Англия

Талант Ларжильера-живописца замечательно передан в игре синих и голубых тонов этого портрета. Родовитый англичанин позировал виртуозному и дорогому художнику в стальных доспехах лишь для того, чтобы подчеркнуть древность и знатность своего рода (с появлением огнестрельного оружия металлические доспехи потеряли свое первоначальное назначение). Великолепен панбархатный аби сэра Роберта, вышитый на манжетах и спереди рельефным золотым шитьем. Обращает на себя внимание укороченный парик из шерсти яка во вкусе последних лет правления Людовика XIV.

118. Тома Хилл (1661—1734).
Портрет Гартона Орме за спинетом.
1708 г.
Музей Холбурн, Бат

Английский мальчик-музыкант знатного рода написан за старинными спинетом, судя по работе — XVII века. На мальчике шелковый весткоут (аби) с широкими рукавами, заканчивающимися большими обшлагами. Очень характерны для этого периода широкие клапаны низко расположенных карманов и отделка пуговицами из серебряной тесьмы. Аксессуары копируют костюм взрослого: чулки поверх кюлотов, туфли на красном каблуке (элемент придворной французской моды второй половины XVII века, перекочевавший в английский костюм) и шпага (атрибут форменного костюма аристократа в Англии вплоть до середины XVIII века). Галстук мальчика завязан довольно свободно, и лишь его детская прическа (без парика, слегка подвитые собственные волосы) указывает на юный возраст модели.

118





119

119. Розальба Каррьера (1675—1757). Портрет Френсиса Витхеда. Начало 1730-х годов. Замок Вайн, Англия

Заказать, будучи в Венеции, пастельный портрет у знаменитой Розальбы Каррьера было вопросом престижа каждого знатного путешественника начала XVIII века. Благодаря необычайному таланту и тесным семейным связям с художественным миром Венеции, Каррьера была вхожа в самые просвещенные и рафинированные круги общества своего времени. Лучшие дома Европы открывали перед ней свои двери, и там она создавала свои бесценные пастели. На представленном портрете английский аристократ Витхед несколько манерен и женственен в своем облачении. Его аби из синего шелка оттенка «севр» украшен аппликацией из золотого шнура, выложенного рокайльными завитками. Некоторое излишество этих украшений на эполетах, по пройме рукава и по рукавному шву создают впечатление перенасыщенности, излишней, бьющей в глаза роскоши. Весь облик господина: полурасстегнутая веста из белого муара с золотым шитьем, обязательная треуголка, отсутствие парика на слишком приглаженных и даже ненапудренных волосах, слегка подведенные брови, а также порочный взгляд — все говорит о том, что он был не склонен соблюдать общепринятые нормы поведения и, возможно, ночные встречи с ним как на мосту Риальто в Венеции, так и в лондонском Вест-Энде, могли быть небезопасны.

да — до 60-х годов — весткоут сохраняет широкие и высокие отложные обшлага с прорезными петлями по краю. Для того, чтобы они держали форму, их пристегивали к рукаву. В 30—40-х годах у парадной одежды обшлага украшали вышивкой.

К 40-м годам в английский мужской костюм проникает французское влияние — элементы стиля рококо. В весткоуте начинают подчеркивать талию, и его фалды получают вид женской юбочки на панье. Их не только делают на жесткой прокладке с пластинами китового уса, но по низу еще прикрепляют проволоку. Вместо гладких шерстяных тканей темных цветов используются шелковые с тканными золотыми и серебряными нитями узорами. Англичане начинают увлекаться трудоемкой и дорогой вышивкой как на вестах, так и на весткоутах (см. илл. 119). Эта мода продержалась до конца 50-х годов XVIII века.

В Англии в этот период увлекаются париками. Здесь их начали носить значительно позже, чем во Франции, — лишь со второй половины XVII века (Laver J., English Costume of the Eighteenth Century. London, 1931. P. 22). Они стоили очень дорого, и только богатые люди могли позволить себе иметь пышный парик. Чем беднее был человек, тем скромнее был у него парик. Английские парики имели специфическую форму — сзади были гладкие, разделенные на три части, а внизу завитые.

По мере того, как развивалась деловая промышленно-коммерческая жизнь в стране, происходил процесс упрощения мужского костюма. Период подражания французам вновь сменяется стремлением к простоте: исчезают парики, кружевные галстуки, их заменяют узкой черной лентой «отшельник», скрепленной спереди драгоценной булавкой, весткоуты делают главным образом из сукна.

120. Ж. Б. Ванлоо (1684—1745).
Портрет лорда Джона Хервея. 1741 г.
Замок Икворт, Англия

Лорд Хервей представлен в форменном аби с традиционной сумкой лорда-канцлера на коленях, вышитой рельефным государственным гербом Великобритании.

120





121

121. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Уильям, 5-ый лорд Байрон. 1748—1750 гг. Аббатство Ньюстед, Музей Ноттингем, Англия

Обыкновенно этот портрет датируется 1749 годом. На нем изображен дедушка великого английского поэта Байрона. Морской капитан, он плавал от Чили до Гвинеи и даже опубликовал книгу о своих морских приключениях. Мы видим его в новом английском спортивном костюме — темно-зеленом шерстяном спортивно-охотничьем рединготе с отложным бархатным воротником и укороченном красном жилете. Короткая, слегка подвитая щипцами прическа без парика и пудры, демонстрирует стремление морского путешественника к простоте и удобству в чисто английском духе, а треуголка «а ля Кевенхуллер», темные тона костюма и простота пуговиц лишь подчеркивают его обыденность. Стремление англичан к более комфортной, изысканно-простой одежде, было отмечено романистом Френсисом Ковентри, опубликовавшим в 1751 году книгу «Маленький Помпей». Герой сего произведения покупает себе «всевозможные рединготы для верховой езды, шляпу Кевенхуллер, сапоги жокея и кучерский хлыстик».



122

122. Френсис Хайман (1708—1776). Портрет английского джентльмена. 1750-е годы. Музей искусства, Сент-Луис

Английский живописец и портретист Френсис Хайман написал неизвестного английского джентльмена на фоне природы, очевидно, в его собственном поместье недалеко от берега моря. Весткоут из сукна карминного цвета на черной шелковой подкладке отделан серебряными гал нами наподобие гусарских бранденбургов, что было модно в середине XVIII века. Жилет джентльмена из белого атласа сшит по моде 1745—1750-х годов. Чулки натянуты по-домашнему поверх кюлотов, а черные туфли просты и удобны. Парик из шерсти яка уложен буклями. Треугольная фетровая черная шляпа с заостренным передним углом, называвшимся в Англии «кок Кевенхуллера», в то время была особенно распространена среди любителей спо та и отставных военных.

Интересно отметить, что в 70-х годах среди аристократов появляется, с запозданием на десять лет, мода на парики с яйцеобразным тупеем, известными во Франции под названием «греческий тупей». Но высокий тупей в Англии сочетался с новым покроем весткоута, который, как и во Франции аби, теряет пышные фалды, становится узким, имеет стоячий воротник. Веста превращается в жилет, кружева на рубашке почти исчезают.

Вместе с тем изменяется и покрой фраков, которые делают с такими короткими фалдами, что они походят на куртки. Их носят с короткими жилетами. Эта мода возникла под влиянием группы аристократической молодежи, стремившейся выделиться, превратившей заботу о своей внешности, о своем костюме в своеобразный культ.

Высокие прически были последним отзвуком влияния французского рококо. Окончательно побеждает близкий англичанам классицизм с его рациональной основой. В 80-х годах элементы женственности в мужском костюме исчезают. Весткоут становится только парадной одеждой. В повседневной одежде его заменяет фрак, к нему надевают вместо сапог туфли. Фрак 80-х годов XVIII века имел высокий стоячий воротник, но его покрой в основных чертах сохранился вплоть до настоящего времени. Исчезновение париков или уменьшение их размеров изменяет форму головного убора. Вместо треуголки теперь носят шляпу с полями и высокой



123

123. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Портрет адмирала лорда Амсона. 1750-е годы. Поместье Шагборо, Англия

124. Помпео Батони (1708—1787). Портрет Уильяма Фермора. 1758 г. Музей изящных искусств, Хьюстон

Изменения английского мужского костюма в середине XVIII века были неразрывно связаны с типично английской страстью к путешествиям из любопытства. Начиная с 1750-х годов, молодые английские дворяне стали особенно часто совершать свои традиционные «большие прогулки» по Европе. Одним из излюбленных конечных пунктов была красавица Италия, где полным ходом в это в емя шли раскопки древнеримских



124

городов. Так как путешествия эти (в сопровождении одного или двух верных лакеев) совершались в каретах, то и одежда должна была этому соответствовать: быть менее маркой, более удобной для сидения. И в то время, когда французские маркизы, как павлины, расширяли себе фижмообразные полы аби, англичане-путешественники держались более прямого силуэта. Практически все мало-мальски уважающие себя британские аристократы, прибыв в Рим, стремились заказать свой портрет знаменитому художнику Помпео Батони. Непревзойденный мастер римской портретной живописи середины XVIII века, отец 12 детей, Помпео Батони написал несколько дюжин портретов элегантных англичан, заплативших большие деньги за увековечивание своей личности. На данном портрете изображен Уильям Фермор, один из путешественников, одетый в венецианскую бархатную шубу вермийонового цвета, подбитую куньим мехом. Прямая осанка, деловое или рекомендательное письмо в руках, отсутствие не только парика, но и пудры на лице — все это говорит о переменах, которым подвергся внешний облик англичан в те годы. Подобные портреты заказывались как сувениры и отправлялись с дороги с оказией или почтой родственникам путешественника.



125

125. Томас Гейнсборо (1727—1788).
Портрет виконта Хемпдена.
1760-е годы.
Институт искусств Кларк,
Вильямстаун, США

126. Джошуа Рейнолдс (1723—1792).
Портрет Джорджа Селвина с мопсом.
1766 г.
Коллекция графа Росбери, Поместье
Далмени, Англия

Джордж Аугустус Селвин (1719—1791), которого Рейнолдс писал несколько раз, был светским франтом, заядлым холостяком и блестящим карточным игроком, проведшим свою не совсем праведную жизнь, в Англии и во Франции. Младший сын влиятельных родителей при дворе Георга II, он был исключен из Оксфорда за неблагопристойное поведение, склонность к которому сохранил на всю жизнь. На этом портрете Джордж Селвин изображен в зимнем бархатном шлафроке малинового цвета с меховой опушкой, в английском жилете, обшитом золотым галуном, без парика — волосы припудрены и уложены в локоны над ушами. Его любимый мопс (мода на которых особенно распространилась благодаря их китайскому происхождению в эпоху увлечения «шинуазри») преданно охраняет своего бледного элегантного хозяина.

126



127. Помпео Батони (1708—1787). Портрет Самсона Гидеона и его наставника Басти. 1767 г. Национальная галерея Виктории, Мельбурн



127

Полотно Батони выполнено в Риме в 1767 году и несет на себе отпечаток неоклассических перемен, ворвавшихся как свежий ветер в надушенную атмосферу рококо. В кресле сидит молодой английский дворянин Гидеон. Он только что получил от возлюбленной письмо с миниатюрным портретом. Его костюм из синего шелка оттенка «виндзор» отделан серебряным, достаточно скромным галуном. Итальянец Басти — наставник (тютор) Самсона Гидеона — аристократ, вероятно, из обедневшего древнего рода. Его карминного цвета аби и кюлоты (совершенно итальянские по цветовой гамме) отделаны золотым позументом, а жилет цвета резеды гармонирует со всем костюмом. На кавалерах — парики из шерсти яка, но причесаны они по-разному; сзади, впрочем, оба заканчиваются одинаковыми бантами из черного атласа. Их туфли, как всегда у знати, на красных каблуках и отделаны золотыми и серебряными пряжками. Дорогая шпага, треуголка и черная лента на шее дополняют яркий облик наставника-итальянца, которому поручено сопровождать англичанина во время «гран-тура» — большого познавательного путешествия по Италии. Фоном портрета является Римская Кампанья с развалинами античного храма и колонна с парапетом, а стоящий на столе бюст Афины символизирует победу нарождающегося неоклассицизма, сменившего эпоху рококо.



128

128. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет Ричарда Нассау де Зиллерстейна. 1770-е годы. Институт искусств, Детройт

Знатный англичанин Ричард Нассау де Зиллерстейн, изображен со своей верной охотничьей собакой на фоне собственного английского полудикого парка. Он одет в почти современный костюм-тройку. Покрой кюлот, жилета и редингота типичны для 70-х годов XVIII века, а простота линий, отсутствие какой бы то ни было лишней отделки подчеркивают строгость и лаконичность английского стиля.

129. Мужской парчовый вышитый жилет, Англия. 1765—1770 гг. Музей костюма, Бат

Хранящийся в великолепном Музее костюма в Бате мужской парчовый жилет приталенного силуэта очень узок, что типично для конца 1760-х — начала 1770-х годов. Он отделан шелковой вышивкой в мелкую розочку и аппликацией из раскрашенной серебряной фольги.

129





130

130. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет композитора Томаса Линлея Младшего. Около 1771 г. Картинная галерея Далвич, Лондон

Друг Моцарта, английский композитор и музыкант Томас Линлей Младший, происходил из известной музыкальной семьи города Бата в Англии. Гейнсборо написал его в бархатном рединготе вермийонового цвета с обтяжными пуговицами, в рубашке с жабо и высоким лавальером, с треуголкой под мышкой и в парике из шерсти яка.

131. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет виконта Джеймса Майтланда. Около 1780 г. Университетский музей искусства, Стэндфорд

Англичанин виконт Майтланд беспокойно-задумчивым взглядом смотрит вдаль. Его юное лицо отмечено печатью тревог, которые не способны скрыть ни румяна, ни помада виконта. Прославленный Гейнсборо изобразил виконта в дорожном костюме английского образца — черном шерстяном аби с очень крупными позолоченными пуговицами и в двубортном шелковом жилете золотистого оттенка. Виконт не носит парика — его светлые волосы, прикрывающие уши, лишь слегка напудрены и уложены в локоны, которые, впрочем, дорогой слегка растрепались.

131





132

132. Уильям Уильямс (1727—1791).
Портрет Стефана Кроссфильда.
Около 1775 г.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Мужчины XVIII века мало занимались физическими упражнениями. Одним из дозволенных и почитаемых спортивных занятий в ту эпоху был волан или как его позднее стали называть бадминтон. На портрете работы наивного американского живописца Уильяма Уильямса изображен помещик и спортсмен Стефан Кроссфильд. Одетый в зеленый, полуспортивный-полуохотничий вестkоут с большими пуговицами по моде предреволюционных лет, он держит в руках волан и ракетку. Его повязанный не по моде черный галстук указывает на консе вативность этого пуританина.

133. Генри Уальтон (1746—1813).
«За чаем». 1775—1780 гг.
Музей искусств, Толидо, США

Английский джентльмен запечатлен за чайным столом в своем загородном доме. Он, вероятно, недавно вернулся с прогулки верхом. На нем спортивный серый суконный редингот, узкие кюлоты и сапоги для верховой езды. Газета в его руках, собака у ног и чехлы на стульях подчеркивают камерность и интимную непосредственность этого редкого бытового портрета.

134. Джозеф Райт из Дерби
(1734—1797).
Портрет сэра Бутсби в лесу. 1781 г
Галерея Тейт, Лондон

Английский провинциальный костюм, своей простотой напоминающий французский костюм предреволюционной эпохи, хорошо виден на портрете сэра Брука Бутсби, прилегшего на опушке леса с книгой своего друга философа Жан Жака Руссо. Романтичный литератор одет в плотно облегающий костюм из шелкового репса цвета пыли. Он состоит из двубортного фрака, такого же жилета и коротких кюлотов. Широкополая шляпа «а ля квакер», лайковые перчатки и черные туфли с пряжками «а ля д'Артуа» подчеркивают простоту и элегантность облика.

133



134



тульей — прообраз цилиндра XIX века.

Французская революция, как известно, вызвала в передовых кругах Англии сочувствие, длившееся, однако, лишь до эпохи террора. Эти пять лет в истории европейского костюма сыграли большую и знаменательную роль.

Революционная Франция воспринимала многое от английской одежды, в то же время англичане заимствовали отдельные детали французского костюма: носили полосатые жилеты и чулки, стригли волосы. Почти полностью исчезли парики. Они остались только как атрибуты должностного костюма (судейские, адвокатские, членов муниципалитета и др.).

Но у английских фраков, имевших двубортную застежку, не было таких высоких воротников, как у французских, так же как в Англии не носили шейных платков-галстуков таких грандиозных размеров, как было принято среди щеголей времен Директории. В конце 90-х годов на короткое время в моду вошли черные фраки. Лишь некоторые из аристократов — как, например, лорд Скеффингтон, один из законодателей мод среди молодежи, — были склонны к экстравагантности в костюме. Однако это не делало погоды, и победа осталась за практичным, соответствующим образу жизни нового делового человека английским костюмом из сукна. С конца 90-х годов XVIII века Англия становится законодательницей мужских европейских



135

135. Томас Гейнсборо (1727—1788). Мальчик в розовом. 1782 г. Поместье Ваддесдон, Англия

Еще не читая рыцарских романов начала XIX века, англичане, как всегда опережая ход событий, уже в конце XVIII века прибегли к ретроспекции в костюме. Для детей была избрана манера одеваться «а ля Ван Дейк» — костюм с белым кружевным воротником в сочетании с прической, перефразирующей стрижку эпохи барокко. Моде было угодно сохранить в общих чертах подобный детский костюм вплоть до первой мировой войны, сделав его из экст авагантного — т адиционным.



136

136. Джозеф Райт из Дерби (1734—1797). Портрет господина Томаса Гисборна с супругой. 1786 г.
Йельский центр британского искусства, США

Чета Гисборнов представлена английским художником на лоне природы. В теплый сентябрьский день супруга художника-любителя сопровождает его на пленэрные этюды. Сам Томас Гисборн одет во все черное, словно аббат, по английской моде 1780-х годов. Рядом с ним лежит черная фетровая шляпа с высокой тульей. Его супруга в простом шелковом платье оттенка зеленого яблока без панье и, возможно, без нижней юбки. На плечах темная муслиновая шаль в золотую полоску в стиле турецких шарфов. Супруги без париков и пудры, что говорит о большой простоте английских загородных нарядов. Восточного типа тюрбан из легкого шифона драпирует голову миссис Гисборн. Важным элементом этой картины является большой «семейный» зонт, крытый зеленым шелком. Первоначально складные зонты вошли в постоянное употребление во Франции в 1710 году.

мод. Это положение сохраняется за ней и в настоящее время.

Отметим, что к этому времени костюм простолюдина не претерпел существенных изменений. Он состоял из традиционных рубашки, грубых чулок с башмаками и короткой куртки. Париков и длинных нарядных весткоутов рабочие не носили. Весткоут из практичных плотных тканей был для них только верхней одеждой. Крестьянский костюм был настолько архаичен, что сохранил даже штаны-чулки.



137

137. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет Джона Лангстона, эсквайра Сарсдена. 1787 г. Музей искусств, Миннеаполис

Владелец поместья Сарсден, сэр Джон Лангстон, написан великим Гейнсборо в черном весткоуте, желтом шелковом жилете и кюлотах. Строгость английского вкуса проявляется в скромности отделки костюма в виде золоченых бронзовых пуговиц. Для 1780-х годов особенно характерны пышно взбитые по бокам волосы (в подражание женским прическам), а также туфли с заостренным носом и большими пряжками из граненой стали или, в торжественных случаях, украшенные бриллиантами.

138. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет Эдварда Аугустуса, герцога Кентского. 1787 г. Йельский центр британского искусства, США

На портрете кисти Гейнсборо изображен Эдвард Аугустус, герцог Кентский (1767—1820), отец королевы Виктории, сын Георга III и королевы Шарлотты (см. илл. 153). Герцог Кентский никогда не был в числе первых претендентов на британскую корону.



138

Он имел счастливую внебрачную связь с мадам де Сен-Лоран, до тех пор, пока, из-за отсутствия прямых наследников на престол, его не вынудили жениться на вдове, немецкой протестантской принцессе Марии Луизе Виктории фон Дейнинген (1786—1861). Принцессе к этому времени исполнился 31 год, она была уже матерью, но все еще не потеряла своей привлекательности. Герцог изображен в возрасте 20 лет в узком прогулочном рединготе зеленого цвета с английским отложным воротником и бранденбургами из шнура. На нем бежевый жилет, кюлоты, шелковые чулки и черные туфли с заостренными носами. На голове парик, а треугольная шляпа «а ля Кевенхуллер» лежит рядом.



139. Джон Хоппнер (1758—1810).
Портрет Ричарда Бринсли Шеридана.
Около 1790 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Автор прославленной пьесы «Школа злословия» (1777), драматург Ричард Шеридан (1751—1816) изображен на портрете в бархатном рединготе для верховой езды с двубортной застежкой на пуговицы, обтянутые тем же бархатом. Его жилет сшит из белого шелка, а костюм его во многом напоминает одежду романтического героя начала XIX века. Парик из шерсти яка явно мал и скверно сидит на голове.

139



140

140. Генри Рейберн (1756—1823). Портрет сэра Джона и леди Клерк из Пениквика. 1792 г. Коллекция сэра Альфреда Бейта, Рассборо, Ирландия

Первоклассный шотландский мастер Рейберн написал этот двойной портрет владельцев поместья Пениквика в повседневных костюмах британских помещиков. Леди Клерк в закрытом белом прогулочном платье со «взбитым» по фасону «голубиная грудка» фишю. Ее прическа модна, но не утрирована. Сэр Джон Клерк в прогулочном рединготе табачного цвета из шотландского сукна, в коричневых кюлотах и в жилете. Характерная шляпа «а ля квакер» сделана из черного войлока.



141

Женский костюм. В начале XVIII века женский костюм отчасти был под влиянием французской моды. Головной убор «фонтанж» покорил Англию в конце XVII века и сохранялся там до десятых годов XVIII века, получив название «коммод» (commode — удобный). Однако, этим подражание французским модам и заканчивается. Художественные принципы стиля рококо, сложившиеся во Франции и отвечавшие историческим особенностям этой страны, не соответствовали эстетическим вкусам Англии. На протяжении всей первой половины XVIII века женский костюм характеризуется четкостью и относительной простотой форм,

141. Брокар с рисунком в стиле эпохи Регентства, Англия. 1710—1720 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Брокары эпохи Регентства отличает рисунок тканого мотива — в 1715—1720 годах он всегда симметричен. Раппорт ткани с крупным цветочным орнаментом выполнен в достаточно ярких, порой контрастных, цветовых сочетаниях. В брокарах того времени использовались исключительно натуральные красители, а также золотые и серебряные нити.



142

142. Микаэль Даль (1696—1725). Портрет Генриетты, графини Саффолк. 1720—1725 гг. Музей Бликинг Хол, Англия

Графиня Саффолк — в маскарадном укороченном платье из кораллового шелка с отделкой серебряным галуном по подол юбки. Лиф платья из жемчужно-серого атласа с прошивками в тон юбки. Закрытые туфли на красном каблуке, фартук и особенно крестьянская шляпка «бержер» с цветочным украшением создают очевидный сельский колорит в костюме. Черная, возможно венецианская, маска в руке — обязательный элемент любого карнавала в XVIII веке.



143

143. Платье из шелка мануфактуры «Спитал Филдз», Англия. 1736—1737 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Спинка корсажа шелкового штофного платья английской работы приталена по английской моде 1730-х годов, что свидетельствует об изменении силуэта женской одежды. На парадной ткани с броским асимметричным рисунком заметно начавшееся в те годы влияние стиля «шинуазри». Это отчетливо видно в экзотичных и капризно-причудливых псевдокитайских очертаниях листьев, цветов и фруктов.

даже некоторой графичностью. Корсет в Англии был жесткий, со шнуровкой сзади, имел много пластин китового уса. В таком виде он сохранился до 80-х годов. Без него не носили даже платье «неглиже».

К чисто английским особенностям женского костюма начала века относится верхняя коротенькая юбочка, подобная длинной баске. Она придавала платью некоторое сходство с мужским весткоутом. На нее надевали маленький фартук — атрибут домовитости английских буржуа. Весткоут на манер мужского был также частью костюма амазонки.

В начале второго десятилетия (1711 год) в английском женском костюме снова появляется юбка на каркасе, но более легкой конструкции, чем в XVI веке вертюгадэн. Этот каркас, именуемый в России фижмами, а во Франции панье, сделанный из пластин китового уса или ивовых прутьев, вшивали в короткую нижнюю юбку и надевали под верхнее платье.

Появление фижм вызвало глубокое возмущение среди духовенства в силу их несоответствия традиционному облику верующей женщины. Но, несмотря на это, фижмы широко распространились и просуществовали до 80-х годов XVIII века.

Историками костюма указываются различные источники заимствования англичанами фижм. Однако нет ни одной вполне достоверной версии. Фижмы — один



144

144. Уильям Хогарт (1697—1764). Портрет лорда Грея и леди Мэри Уэст во младенчестве. Около 1740 г. Галерея искусств университета Вашингтона, Сент-Луис

Хогарт представляет этих младенцев форменными безобразниками: они уже порвали барабан, а теперь с упоением терзают бедного щенка. В руках у сидящей на высоком детском стульчике в стиле «чиппендейл» леди Мэри — песочное печенье и золотая погремушка-свисток с коралловой ручкой.



145

145. Придворное платье из вышитого шелка, Англия. Около 1740 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Это придворное английской платье из шелкового фая цвета кримзон полностью вышито в мастерской мадам Леконт, работавшей при Лондонском дворе принцессы Августы в 1740-е годы. Об этом свидетельствует подпись орешковыми (коричневыми) чернилами на подкладке трена этого удивительного туалета, состоящего из съемного корсажа с баской и невероятных размеров юбки. Такие юбки носили в Англии на очень широких, но плоских панье из ивовых прутьев. Асимметричная вышивка с экзотическим, напоминающим восточный рисунком, характерна для этого периода. При всей невероятности объема юбки, следует обратить внимание на скромное декольте и нетрадиционную длину рукавов. Именно в этот период в Англии (как, впрочем, и в других странах Европы) были расширены дверные проемы во многих дворцах. А придворные дамы, не имея возможности удобно сидеть в таких громоздких туалетах, просто ложились на пол, чтобы отдохнуть, в то время как их приятельницы, стоя рядом, полностью закрывали их во избежание конфуза.



146

146. Центральная часть лифа придворного платья. Англия. 1740-е годы. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Центральная часть лифа придворного платья, так называемый «стомакер», выполнена в Англии в 1740-е годы в технике золотного кружева с использованием бити, кипрской нити и канители.

147. Веер-маска английской работы для испанского рынка. 1740-е годы. Музей изящных искусств, Бостон

В эпоху балов и маскарадов веера-маски получили большое распространение, особенно в южных странах, население которых известно своей темпераментностью. В этом веере английском работы, который сделан для испанских модниц, изображены четыре сцены: мастерская музыкальных инструментов; комическая сценка битья женой неверного мужа; встреча дамы в маске с нищим пилигримом и самая интересная для любителей истории моды — сцена в магазине, торгующем исключительно веерами с масками.



147



148

148. Придворное шелковое платье, Англия. Около 1750 г. Институт костюма, Нью-Йорк

Хранящееся в нью-йоркском Институте костюма платье, вероятнее всего, английское. Хотя, впрочем оно очень напоминает платье испанской королевы Марии Луизы Пармской на известном портрете кисти Гойи (см. илл. 185). Туалет выполнен из брокара цвета «виндзор» с серебряными цветами и представляет собой пример утрированных английских придворных мод середины XVIII века, когда путешествие в карете в панье на ивовых прутьях подобного размера было занятием крайне затруднительным. Корсаж и подол платья отделаны широкой каймой с фалбалой из черного тюля с вышивкой серебром.

из наиболее устойчивых элементов костюма феодального периода — снова появились в английском обществе в период некоторой аристократизации буржуазного быта.

С фижмами было связано и появление в 1720 году платья «баттант», называвшегося в Англии «контýш» («kontousch» от польского — «kontusz» — см. Т. 2). Но английское «контуш» не имело такой богатой игры цвета и живописности тканей, как французское «баттант». Поверхность юбки оставалась спокойной и гладкой. Типично английскими были и стеганые юбки, имевшие своеобразную фактуру и носимые с распашным платьем.

Особую привлекательность англичанкам придавали их соломенные шляпы с полями. Появление этих крестьянских шляп в светском костюме было связано с культом природы, который был создан в Англии в XVIII веке. В первой половине XVIII века соломенные шляпы носили поверх кружевных чепчиков. Четкость и плавность линий этих шляп создавали гармоническое единство с овалом лица. Вот почему они стали излюбленной частью женского костюма не только в XVIII веке. На протяжении последующего столетия они всякий раз становились модными, когда возникал интерес к романтическому женскому облику.

В 40-х годах появились овальные фижмы (см. илл. 151). Считается, что это было изобретение англичан. Теперь их для удобства делали на



149

149. Жан Этьен Лиотар (1702—1789). Портрет Марии Ганнинг, графини Ковентри в турецком костюме. Около 1752—1754 гг. Рикс-музей, Амстердам

Очаровательная графиня Ковентри (1732—1760) изображена на этой знаменитой пастели Лиотара в возрасте 20 лет в комнате, убранной и обставленной по турецкой моде, последовавшей сразу за «шинуазри». Оттоманский туалет графини является традиционной одеждой гарема султана Константинополя — такой костюм носила даже маркиза де Помпадур. Элементы традиционного оттоманского костюма заимствовались как англичанами, так и французами и влияли на силуэты 1770—1780-х годов.



150

150. Алан Рамзай (1713—1784).
Портрет графини Стаффорд в зимнем платье. 1759 г.
Художественная галерея, Глазго

Замечательный шотландский портретист Алан Рамзай изобразил Генриетту Диану, вдовствующую графиню Стаффорд, в зимнем платье из шелка терракотового цвета с меховой отделкой из скунса. Подобные меховые накладки были характерным проявлением интереса, который испытывали аристократы всей Западной Европы к Европе Восточной и Центральной, в частности, к Польше, откуда, с легкой руки Марии Лещинской, появилась эта мода. Муфта графини тепла и удобна, внутри находится кармашек для флакона духов или туалетного несессера. Рукава платья отделаны трехслойными рюшами — ангажантами. Прическа графини напудрена и завита щипцами в стиле «головка барашка», модном в то время в Великобритании, и украшена наколкой из лент и кружев. Грим очень естественен, что характерно для более умеренных вкусов британской аристократии по сравнению с французской.

шарнирах так, что их можно было поднимать, как подъемный мост.

Покрой английского платья на овальных фижмах 50—60-х годов отличается на портретах этого периода особой изысканностью и своеобразной простотой. Характерной особенностью костюма является почти полное отсутствие отделки, светлые, легкие, мягкие ткани (линобатист, муслин), однотонные или с рисунком (маленькими букетиками или разбросанными цветами), а также простые, но разнообразные прически из ненапудренных натуральных волос.

В 70-х годах это своеобразие английской одежды сменяется подражанием французскому костюму. Появляются круглые фижмы, укороченные юбки, высокие прически с накладными буклями, пудреные волосы, громоздкие головные уборы с перьями. Эта запоздалая дань стилю рококо была сравнительно кратковременной.

В преддверии классицизма (80—90-е годы) фижмы окончательно исчезают, платья снова упрощаются. В женском костюме проявляется стремление подражать мужской одежде, и английское карако делают похожим на фрак (тогда как во Франции в предреволюционный период карако имело несколько разновидностей). Высокие парадные прически 1770-х годов с крупными буклями сменяются пышными, небрежными завитками и распущенными волосами в 1780-е.



151

151. Корсет и овальные фижмы (панье), Англия. 1760—1770 гг. Институт костюма, Киото

Английский корсет и фижмы (панье) на выставке в Киото — типичный пример нижнего «белья» городских жительниц эпохи Георга III.

152. Уильям Хоаре (1706—1799). Портрет мисс Вернон в костюме для верховой езды. 1750-е годы. Поместье Аттингем Парк, Англия



152

Пастель работы Хоаре запечатлела мисс Вернон в новомодном рединготе из сукна цвета резеды с двойной практичной застежкой на обтяжные пуговицы. Лиф платья на корсете заканчивается глухой шемизеткой из кружев с брюссельской аппликацией и бантом цвета «виндзор». Ее широкополая шляпа «отважного» фасона затянута шелком того же цвета, что и лента, и украшена страусовым пером. Темные, гладко причесанные волосы без пудры, а также бесхитростный грим амазонки говорят о новых веяниях времени, когда английские моды предвосхитили на 20 лет вперед многие формы европейского костюма.

153. Студия Алана Рамзая (1713—1784). Королева Шарлотта, принцесса Мекленбург-Стрелиц. Около 1762 г. Национальная портретная галерея, Лондон

Английская королева Шарлотта (1744—1818) была супругой короля Георга III (1738—1820) и бабушкой королевы Виктории. Она родилась в Германии в семье герцога Мекленбург-Стрелиц. Росла худым застенчивым ребенком и вовсе не готовилась стать королевой Англии. Но замеченная при Мекленбургском дворе английским полковником Дэйвидом Грэмом, была выбрана в 1761 году в качестве кандидатки в супруги 23-летнему королю Георгу III. Помолвка принцессы Шарлотты состоялась в Германии в маленьком герцогстве ее отца в присутствии английского посланника, затем морским путем 17-летнюю принцессу отправили в Гринвич, а оттуда в Лондон. Все путешествие по Европе до Лондона заняло 23 дня. Без промедления измученную принцессу повезли во дворец святого Джеймса и, облачив в белое с серебром подвенечное платье, привели в дворцовую часовню. Там впервые она была представлена будущему супругу.
По свидетельству очевидца, в ее подвенечном наряде особенно тяжела была «бесконечная мантия из фиолетового бархата, подбитая горностаем и закрепленная на плечах завязками из крупного жемчуга». Шарлотта запечатлена на полотне в подобной горностаевой мантии и в парадном королевском платье с лифом из бархата цвета голубиного крыла и такой же распашной юбкой, отороченной горностаем. Вторая, более нарядная юбка из гро-грена серебристого цвета вышита золотыми листьями и сеткой. Веяние неоклассицизма чувствуется в отделке корсажа накладными крылышками рукавов в виде лопастей античных лат (да и сам фон импозантного парадного портрета более статичен и классичен за счет деталей пилястр и колонн с канелюрами). Замечательными украшениями Шарлотты являются эгрет в волосах и невероятных размеров «стомакер», выполненный в стиле рококо и усыпанный крупными изумрудами. Обращает на себя внимание более узкий, измененный объем придворного платья начала 1760-х годов — огромное панье заменено на более удобное, меньшего размера. Естественные рыжеватые волосы 18-летней королевы завиты и заколоты, но не напудрены, как это было заведено во Франции. Великолепна корона на бархатной подушечке — символ королевской власти.



153



154

154. Ангелика Кауфман (1741—1807). Портрет Натаниель Данс в меховой горжетке. 1760-е годы. Историческая коллекция поместья Бурглей, Линкольншир

Известная немецкая художница Ангелика Кауфман написала художницу-любительницу Натаниель Данс, очевидно, в холодное время года, характерное для климата на Альбионе. Мисс Данс сидит на стуле деревенской работы. Одета она в розовое платье, сшитое хоть и по французской моде, но очень скромное по отделке, со «складками Ватто», но без панье. Спина мисс Данс, затянутой в тугой корсет, необычайно пряма. Ангажанты на ее рукавах, в соответствии с положением молодой женщины, весьма скромны. Сделаны они из плетеного кружева с очень простым рисунком, возможно, английской работы. Ни о каком декольте тут не может быть и речи — мисс Данс благоразумно прикрыла его кружевной шемизеткой, поверх которой надела длинную горжетку из меха куницы. Рыжие волосы любительницы рисования не напудрены, а уложены удобно и благородно, наперекор моде, в большую улитку из косы. Изящная наколка из кружевных и шелковых цветочков отделана черным эгретом. В ушах у Натаниель Данс круглые серьги из хризолитов.

155. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Портрет Марии, леди Бротон в платье «а ля тюрк». 1765—1769 гг. Музей изящных искусств Виргинии, Ричмонд



155

Леди Бротон, английская аристократка эпохи Георга III, была, несомненно, одной из жертв английской моды конца 1760-х годов. Она позирует Рейнолдсу в легком домашнем драпированном платье из белого брокара с золотым цветочным рисунком. Платье-рубашка без панье и, очевидно, без корсета с шелковой накидкой цвета кобальта на плече. Такие наряды были призваны в те годы не только реанимировать под влиянием помпейских находок античные моды, но в них также отразился интерес европейцев к Турции, пробудившийся в связи с ее военными успехами.

Об этом же свидетельствует и пояс из легкого шелка с серебром на талии, турецкое покрывало из газа с золотой каймой на плечах, турецкие мюли на ногах и, особенно, легкая драпированная ткань юбки, которая, ниспадая, облегает и очерчивает ноги — дозволенная имитация гаремных шаровар. Драпированный занавес в верхней части картины в сочетании с античной вазой и бюстом на постаменте еще более сгущает аромат ориентальности. Прическа Марии, художницы-любительницы, очень высока (но не в пудре) и тугими локонами спускается на плечи.



156. Иоганн Зоффани (1733—1810). Портрет Марии Уолпол, герцогини Глостерской. Конец 1760-х годов. Музей изящных искусств Виргинии, Ричмонд

156

Герцогиня Глостерская одета по английской моде. Ее домашнее платье из светлой тафты с жемчужным отливом отличается отсутствием панье и упрощенным силуэтом, хотя покрой лифа и юбки в целом повторяет французские образцы. Декольте герцогини закрыто кружевной скромной шемизеткой, а отделка платья достаточно проста и состоит из большой фалбалы по низу юбки и присборенных волнами лент из того же материала, что и на корсаже, лифе и распашной верхней юбке. Шею герцогини охватывает черная бархотка с эсклаважем ювелирной работы, в ушах покачиваются жемчужные серьги в виде медальонов с бантами. овольно высокая прическа с подкладным шиньоном напудрена «а ля Дю Барри». Скромный чепец довершает прическу. Болезненная бледность Марии Уолпол еще более подчеркнута светлой рисовой пудрой и лишь слегка оживлена легкими румянами. Парные браслеты из нескольких рядов жемчуга охватывают запястья, туфли в тон платья закрыты и отделаны алмазными прямоугольными пряжками. Герцогиня, прервав чтение, погрузилась в раздумья в довольно скромно убранной загородной гостиной с камином, где брошенная на геридон пелерина из шелкового броше напоминает о постоянно плохо отапливаемых в Англии помещениях.

157. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Портрет актрисы Абингтон в роли «мисс Пру». 1771 г. Йельский центр британского искусства, США



157

Портрет кисти Рейнолдса, представляющий популярную в свое время актрису Фанни Абингтон (1737—1815), необычен своим ракурсом и позой модели. Прославившаяся в роли леди Тизл в «Школе злословия» Шеридана, 34-летняя актриса сидит, опершись на спинку стула работы Чиппендейла фасона 1770-х годов, на котором также приютилась белая болонка. Судьба этой актрисы, звезды театра «Друри-лейн» в Лондоне, типична для своей эпохи. Урожденная Фанни Бартон выросла в нищете и в детстве торговала цветами, а затем и собой, пока в возрасте 15 лет не вышла на подмостки сцены. Она прославилась сначала в Дублине, а потом в Лондоне, благодаря покровительству влиятельного любовника. Еще в 1760-е годы Фанни Абингтон (эту фамилию она получила от мужа, который был какое-то время ее учителем музыки) стала некоронованной королевой английской моды. На этом портрете актриса позирует в розовом шелковом платье английского типа с отделкой из сетчатой ткани и кружев. Ее парные браслеты из черного бархата, высокая напудренная коническая прическа, а также крупные бриллиантовые серьги — крик моды 1771 года. Костюм, изображенный на картине 1771 года, совершенно не соответствует модам времени написания пьесы «Любовь за Любовь» (1695 г.) и образу героини, но поза актрисы напоминает простовато-вульгарную «мисс Пру».



158

158. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет леди Чад. Около 1775 г. Музей искусства Бирмингема, Алабама, США

159. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет миссис Мирес. Около 1777 г. Галерея Хантингтон, Сан-Марино

Пикантная англичанка из светского общества, миссис Мирес, изображена Томасом Гейнсборо в платье «а ля Ван Дейк» — пример первой волны заимствований мод XVII века, полюбившихся при английском дворе. Ее прямое, без панье, неоклассическое платье предназначенно для прогулок в английском ландшафтном парке. Оно сшито из шелка цвета зефира с корсажем и длинными драпированными рукавами. Округлое декольте лифа с воротником «медичи» и драпировка юбки, показывающая нижнюю, муслиновую, напоминают наряды эпохи Антониса Ван Дейка, что во времена Георга III характерно как для женского, так и для мужского английского костюма. Ее темные волосы напомажены и напудрены, поддержаны шиньоном и украшены золотым аграмантом. Обращают на себя внимание заостренные туфли на невысоком каблучке — дань турецкой моде.

159





160

160. Тафтяное дневное платье, Англия. 1775—1780 годы. Художественный музей, Цинциннати

Это платье из полосатой тафты не является примером аристократических мод. Покрой его хоть и моден, но прост, а отделка небогата. Желтая тафта в компактные букеты украшена вертикальными полосками цвета бледно-розовой пастилы и характерна для английских вкусов конца 1770-х годов. Чуть укороченная юбка для прогулок отделана на уровне колен широкой фалбалой, а по подолу волнистым заутюженным бульоне. Верхняя юбка присборена по бокам на манер «полонеза» — фасона, вошедшего в моду после пе вого раздела Польши в 1772 году.



161

161. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Портрет Дианы, виконтессы Кросби. 1777 г. Галерея Хантингтон, Сан-Марино

Виконтесса Кросби изображена на прогулке в собственном поместье. Она одета в летнее платье «а ля тюрк» из тафты цвета слоновой кости. Лиф корсажа задрапирован на восточный манер, также как рукава и пояс. Это говорит о сильном турецком влиянии, которое вытеснило к 1770-м годам моду на все китайское. Прическа с лентой хоть и высока, но не напудрена, что свидетельствует об упрощении требований англичан к эталону женской красоты.



162

162. Джошуа Рейнолдс (1723—1792). Портрет мисс Сарры Кэмпбел. 1778 г. Йельский центр британского искусства, США

Сарра Кэмпбел позирует Рейнолдсу в шелковом платье цвета слоновой кости, в котором уже присутствуют черты неоклассицизма. Обращает на себя внимание цвет и использование элементов драпировки — попытка воскресить образы античных статуй. Декольте лифа округлено, рукава длинны, что было ранее характерно только для маскарадного или театрального костюмов. Пышные драпировки на бедрах, создающие иллюзию платья на фижмах, напоминают платья «полонез». Отделка золотой тесьмой и золотой бахромой на плечах необычна, на талии пояс в духе турецкой моды. Высокая прическа с постишем заканчивается драпированным пуфом «а ля гарем». Цвет лица Сарры Кэмпбел естествен. Девушка изображена не в пряных покоях рококо, а на воздухе, в имении. Легкий ветерок треплет ее распустившийся локон.



163

163. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет английской девочки. Около 1780 г. Музей искусств, Колумбус

Даже эта маленькая девочка одета под влиянием моды для взрослых. Ее белое маркизетовое платье-рубашка перехвачено у талии голубым широким поясом, а отсутствие стильной прически компенсировано чепчиком, поверх которого надета шляпка с лентами и перьями.

164. Джордж Ромни (1734—1802). Портрет леди Райт в нарядной шляпе. 1779—1780 гг. Художественный музей Брукс, Мемфис

Леди Райт, английская аристократка со строгим и надменным взором, изображена Ромни в туалете для прогулок по моде 1780 года. Ее атласное платье цвета корицы просто по отделке и украшено лишь газовым рюшем на корсаже и атласными бантами цвета «виндзор». Шемизетка из тафты и газа лишь частично защищает грудь от простуды. Большая шляпа конической формы обтянута полосатым органди и отделана по тулье лентой из муслина. Ее парик, очевидно из шерсти яка, завит и напудрен. Он очень широк по бокам — по моде, изобретенной Леонаром, придворным парикмахером королевы Марии-Антуанетты.

164





165



166

165. Томас Гейнсборо (1727—1788).
Портрет танцовщицы ла Бачелли. 1780 г.
Коллекция сэра Альфреда Бейта,
Блессингтон, Ирландия

Очаровательная танцовщица Джованна Франческа Антония Джузеппе Занерини родилась в Венеции, а прославилась на сцене Лондонского Королевского театра под сценическим псевдонимом ла Бачелли (умерла в 1801 году). Став любовницей герцога Дорсета, заказала портрет великому живописцу Гейнсборо, эскиз к которому вы здесь видите. Бачелли изображена в сценическом платье. Его простой фасон подходит к ролям субреток, которых она играла, и является вариантом модного платья «полонез» (подобранного в карманы). Платье отделано голубыми шелковыми лентами. Покрой рукавов, лифа, а также соломенная шляпка говорят о начавшемся влиянии пасторальной моды. Туфли танцовщицы остроносы и отделаны пряжками со стразами.

166. Томас Гейнсборо (1727—1788).
Прогулка в парке святого Джеймса.
1780-е годы.
Фрагмент. Собрание Фрик, Нью-Йорк

Англичанки гуляют в знаменитом лондонском королевском парке в укороченных платьях «полонез ретруссе» — платье, подобранное в карманы, а иногда и в амазонках (дама в темно-коричневом костюме, рядом с кото ой — шпиц).

167



167. Итальянская школа XVIII века. Портрет Эстер Трале-Пьёззи. Около 1785 г. Национальная портретная галерея, Лондон

Итальянская писательница Эстер Линч Пьёззи, в замужестве Трале (1741—1821), была подругой известного английского литератора Сэмюэла Джонсона (1709—1784). Она позирует в полосатом английском платье для путешествий. Юбка, видимо, на панье, а корсаж с довольно длинными рукавами и коротенькими ангажантами. Удивителен воротник «а ля Медичи» — дань уважения модам начала XVII века, что свойственно консервативной Англии. Декольте закрыто кружевным рюшем крест-накрест, на шее черная ленточка, возможно, знак полутраура. Взбитые и напудренные волосы Эстер покрыты чепцом «дормёз», на руках темно-серые перчатки или, возможно, митенки.

168. Томас Гейнсборо (1727—1788). Портрет леди Шеффилд. 1785 г. Поместье Ваддесдон, Англия

Портрет леди Шеффилд — замечательный пример английских мод 1780-х годов, когда соотношение пропорций и цвета находилось в полной гармонии. Этот прогулочный туалет отличается изысканным цветом выбранной тафты, элегантностью шляпы, а главное, безупречным вкусом.



168

Теперь уже английские эстетические идеалы простоты и естественности пленяют воображение французов, и на их основе возникает тот новый женский облик эпохи Великой французской революции 1789 года, который так ярко был отображен в творчестве Луи Давида, а в Англии в портретах 1780-х годов кисти Гейнсборо и Рейнолдса. Нужно сказать, что Англия оставалась верна своим умеренным буржуазным идеалам, сложившимся еще XVII веке. Высокая талия появляется во Франции и в Англии почти одновременно — в середине 90-х годов, после победы Французской революции. Связано это с упразднением корсета и с тем фактом, что драпированные платья с высокой талией напоминали античные (греческие) одежды. Возникновение этой моды в Европе связано с распространением так называемых «американских» платьев из белого хлопка, напоминавших те, что носили рабыни на плантациях в Америке в период войны за независимость Соединенных Штатов. «Американские» платья с высокой линией талии были одинаково популярны как в Англии, так и во Франции. Но редко кто из англичанок увлекался экстравагантностью костюмов времен Директории. Строгая пуританская сдержанность англичан неуклонно вводила элементы мужской одежды в женский костюм и предопределила одну из новых линий его развития в XIX веке — создание облика деловой женщины будущего.

169. Артур Вильям Дейвис (1762—1822). Портрет Уильяма Монсона с супругой, урожденной Анн Дебоннэр, в Индии. 1786 г. Музей искусств Каунти, Лос-Анджелес

Английский офицер и его супруга изображены на фоне тропических пальм в сопровождении лакея-индуса. Жаркий и влажный климат Индии заставил колонистов, несмотря на их следование европейским модам, отдавать предпочтение местному текстилю. Влияние индийских тканей на европейские, в частности английские моды эпохи колонизации было значительно. Так, первые индийские набивные хлопчатобумажные ткани появились в Англии в 1661 году и назывались «шинцом» (сатин с эффектом блеска — вощеный сатин). В XVIII веке хлопчатобумажные ткани, экспортированные из Индии, были уже очень распространены, как отбеленные, так и с цветочным набивным рисунком, чаще всего имитировавшим западные образцы. Белые кюлоты и жилет у сэра Монсона подтверждают это. Светлое шелковое платье его супруги тоже сшито в Индии и отделано по низу оборкой из хлопчатобумажного муслина. Особенно успешно в колониальной Индии было поставлено воспроизведение европейских, в частности английских вышивок шелком, гладью или тамбурным швом, а также золотое шитье по бархату.

В Индии копировались с большим умением и английские ювелирные украшения (с использованием местных недорогих полудрагоценных камней). Особенно славились блестяще выполненные безделушки и более крупные предметы из слоновой кости, резьба по которой выполнялась по рисункам, удовлетворявшим неоклассические европейские вкусы. С распространением с конца XVIII века моды на шали из Кашмира (кашемировые), влияние кустарных индийских производств на европейский мо ный рынок еще более возросло.



169



170

171. Джон Хоппнер (1758—1810).
Портрет леди Мэри Хоуп.
Около 1790 г.
Художественный музей Брукс, Мемфис

Опережая континентальные моды, англичанки, наперекор неоклассицизму с его засилием светлых, главным образом белых туалетов, стали одеваться в более темные шелковые ткани. На портрете — вероятно, зимнее платье из шанжана шоколадного оттенка. Декольте украшено кисейным фишю.



171

170. Томас Гейнсборо (1727—1788).
Портрет Джулианы, леди Петре.
1788 г.
Галерея Хантингтон, Сан-Марино

Леди Петре, явная последовательница английской моды 1780-х годов, изображена Гейнсборо в прогулочном платье в ландшафтном английском парке. Ее туалет восхищает шелковой тканью, выбранной со вкусом, а также цветом и пропорциями аксессуаров — размером пояса, черной шляпой с перьями и черной шелковой шалью. Волосы леди Петре напудрены и завиты, а шея ее украшена лишь тоненьким черным шнурком, который невероятно идет к ее славному молодому лицу.



172

172. Джордж Ромни (1734—1802).
«Вдова». 1790-е годы.
Музей Лазаро Галдиано, Мадрид

Замечательное собрание Лазаро Галдиано располагает обширной коллекцией самых разнообразных портретов и миниатюр, среди которых есть несколько работ английской школы. Портрет кисти Ромни рисует нам образ молодой еще вдовы в траурном платье 1790-х годов с креповой вуалью на голове. Лишь легкий румянец на ее щеках вселяет в нас робкую надежду на то, что ее горе не безутешно.



173

173. Томас Лоренс (1769—1830).
Портрет леди Мэннерс в виде Юноны.
Около 1794 г.
Музей искусства, Кливленд

Леди Мэннерс изображена Лоренсом в прогулочном белом шелковом платье с кисейным чехлом и в тюрбане (оставшемся в моде и в следующем столетии в эпоху ампира и романтизма, правда, в несколько модифицированном виде). Ее высокая, почти ампирная, талия подчеркнута поясом синего панбархата, в руках она держит серые длинные лайковые перчатки.



174

174. Ангелика Кауфман (1741—1807). Портрет леди Хервей с дочерью. 1790-е годы. Замок Икворт, Англия

Замечательная художница XVIII века Ангелика Кауфман изобразила английскую аристократку леди Хервей в прогулочном платье из бархата цвета корицы, поверх которого надето манто из тафты изумрудно-зеленого цвета с длинными рукавами, присборенными у плеча. Ее напудренная прическа из собственных подвитых щипцами волос украшена псевдо-классической лентой-повязкой. На шее у леди Хервей золотые «рабские» цепочки. Ее дочь в простом мадаполамовом платье-рубашке с поясом в виде ленты, в белых шелковых чулках и в красных плоских туфельках на манер турецких. Обращает на себя внимание свойственная модам 1790-х годов коротко выстриженная челка девочки.



175

175. Генри Синглетом (1766—1839).
Король Георг IV и миссис Фитцгерберт.
1790-е годы.
Музей искусства, Балтимор

Будущий король Георг IV Английский (1762—1830) изображен на картине в качестве наследника престола. Он был принцем-регентом с 1811 по 1820, а королем с 1820 по 1830-й год. Еще будучи принцем Уэльским, Георг был большим поклонником военной одежды. Он стал создателем формы для службы в гусарском полку, в которой и изображен на картине. Форма эта была с воод шевлением воспринята при дворе. Ее отделка напоминает элементы восточно-европейского военного костюма. Придворные дамы, изображенные на групповом портрете, одеты в английские «форменные» придворные платья 1790-х годов, из белого шелка с высокой талией. Такие платья часто носили с характерным головным убором, который заканчивался тремя загнутыми вперед страусовыми перьями. Принц Уэльский был женат на принцессе Каролине Брауншвейгской, о которой современники писали: «обладательница симпатичного лица, плохой фигуры, приятных глаз, сносных зубов и плохого поведения».



176

176. Генри Рейберн (1756—1823). Портрет миссис Хей. Около 1795 г. Художественный музей, Джослин

Шотландская помещица, супруга землевладельца Андру Хей, написана Рейберном в скромном «американском» перкалевом платье с длинными рукавами, удобном и дома, и на прогулке. Живя в деревне, миссис Хей не слишком заботится о сложных прическах, она носит на голове голубой шелковый тюрбан, напоминающий убор работниц плантаций на Карибских островах. Миссис Хей бледна, но эта северная бледность ей к лицу.

177



177. Джон Хоппнер (1758—1810).
Портрет Анабеллы Коуп, супруги 3-го герцога Дорсета. 1790-е годы.
Замок Кнол, Англия



178

178. Английская школа конца XVIII века.
Портрет модницы. 1790-е годы.
Рынок Портобелло, Лондон

КОСТЮМ XVIII ВЕКА
В ДРУГИХ СТРАНАХ



ИСПАНИЯ



179

179. Алексис Симон Белль (1674—1734). Портрет Марии Анны Виктории де Бурбон, инфанты Испании, королевы Португалии. 1718—1721 гг. Дворец, Версаль

На инфанте детское платье на панье силуэта эпохи Регентства, сшитое из бархата цвета «дофин» (оттенок синего), модного в ту эпоху, особенно в Версале. Обращает на себя внимание своеобразная отделка серебряным кружевом и испанскими многоярусными помпонами по подолу юбки. Под верхней юбкой видна другая юбка из шелка кораллового цвета. Казакин с баской заимствован из арсенала охотничьих костюмов.

180



181



180. Луис Парэт и Альказар (1746—1799). В мадридском магазине. Около 1760 г. Музей Лазаро Галдиано, Мадрид

Испанки в мантильях и платьях с панье пришли выбирать новинки моды в престижный мадридский магазин эпохи рококо. Это полотно является ценным свидетельством торговли модными товарами в Испании XVIII века.

181. «Пьес д'эстома». Золото и сапфиры. Испания. Середина XVIII века. Национальный музей декоративного искусства, Мадрид

Для Испании XVIII века очень характерно это роскошное украшение переда женского корсажа, выполненное в лучших традициях барокко. Его орнамент симметричен и достаточно громоздок, в чем он явно перекликается с испанской церковной архитектурой тех лет.



182

182. Жан Батист Перроно (1715—1783).
Портрет маркиза де Пуэнте-Фуэрте.
1760—1761 гг.
Институт искусств, Чикаго

Дон Пабло Антонио де Барренешеа и Новия, маркиз де Пуэнте-Фуэрте был королевским послом Испании в бывшей колонии, Нидерландах, где его и запечатлел приехавший туда же Жан Батист Перроно. На этой пастели маркиз изображен в довольно скромном аби «а ля франсез» из тафты серо-голубого цвета, украшенном черным воротничком и орденом Калатравы в петлице.

183. Антонио Франсиско Байен и Субиас (1734—1795).
Портрет дона Педро Араско.
После 1764 г.
Вадсворт Атенеум, США

Королевский адвокат испанец Педро Араско Санчес изображен придворным портретистом Байеном, сестра которого была замужем за Гойей, в парадном костюме испанского двора. Его черный шелковый аби украшен золотным кружевным галуном, точно так же, как и красный жилет (веста). Треугольная шляпа вышита золотом по краю и отделана шелковой форменной кокардой. На голове у высокого чиновника парик из шерсти яка. Тем не менее, пропорции костюма оставляют желать лучшего — в тяжести отделок наряда ощутимы черты некоторого испанского провинциализма по сравнению с изысканными французскими модами того же времени.

183





184

184. Школа Франсиско Хосе де Гойи (1746—1828). Портрет Махи и двух тореадоров. 1779 г. Музей изящных искусств, Хьюстон



185

185. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Портрет королевы Марии Луизы. 1787—1788 гг. Прадо, Мадрид

Королева Мария Луиза была урожденной принцессой Бурбон-Пармской и вышла замуж за своего родственника, короля Карла IV, из рода испанских Бурбонов. Она была плодовитой матерью, но вместе с тем женщиной злой и завистливой, отчаянной интриганкой, к тому же не блиставшей красотой. Ее фаворитом был Мануэль Годой, впустивший Наполеона в Испанию, за что получил титул принца Мира (де ля Пе). Он был женат на графине де Чинчон, инфанте Испании, также написанной Гойей. Художник крайне не любил королеву Марию Луизу, и его неприязненное отношение к ней прекрасно передано в этом парадном портрете. Парадное платье королевы слегка напоминает по силуэту английские образцы придворных костюмов XVIII века. Очень широкие «панье с локотками» создают эффект утрированности, мастерски подмеченный и переданный великим Гойей. Гротескным выглядит и чепец-пуф королевы с большим плюмажем из перьев райской птицы. На левом виске королевы — мушка внушительных размеров.

186. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Портрет герцогини де Осуны. 1785 г. Прадо, Мадрид

Один из наиболее прекрасных портретов Гойи, портрет мадридской аристократки знатнейшего рода, герцогини де Осуны был заказан ее супругом, герцогом Доном Педро д'Алькантара Теллес Жирон де Осуна, как парный к своему, в настоящее время хранящемуся в частной американской коллекции. Чета герцогов де Осуна была в числе виднейших протекторов великого испанского художника и не раз заказывала ему различные картины. Гойя написал герцогиню (получившую свой титул после свадьбы с герцогом), когда ей было 33 года. Происходившая из знатнейшей семьи испанских грандов, она от рождения была носительницей старинного и впечатляющего длиной названия своего титула. В девичестве ее полное имя было графиня-герцогиня де Бенавенте, герцогиня де Беяр, де Мандас, де Плазенсия, де Аркос и де Гандия, принцесса де Англона и д'Эскуилаш, маркиза де Ломбей и де Жабелкинто, и, в довершение всего, графиня де Майорга. Следует указать, что испанская знать обладает и по сей день самыми помпезными титулами, и живущая в Испании герцогиня Альба по знатности своих титулов превосходит даже королеву



186

Великобритании Елизавету II. Изображенная на портрете герцогиня де Осуна (1752—1834), хоть и не блистала красотой, но была образованной, рафинированной женщиной, покровительствовавшей наукам и искусствам (см. также илл. 187). В мадридском дворце четы де Осуна и в их пригородном поместье «Аламеда де Осуна» она устраивала великолепные балы, спектакли и празднества, описанные современниками в восторженных тонах. Отчаянная модница, она позировала Гойе в туалете, отображавшем тонкости вкуса эпохи Марии-Антуанетты. Гойя мастерски передал детали этого наряда, отдав должное лентам и кружевам, он достойно оттенил благородство черт лица герцогини.



187

187. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Семья герцога де Осуна. 1787 г. Прадо, Мадрид

На картине — семья герцога де Осуна, одного из влиятельнейших и богатейших грандов Испании эпохи Бурбонской династии. Сам герцог, Педро Теллес Жирон, одет в придворный черный аби с серебряной вышивкой и красными отворотами. Под мышкой у него треуголка с красной кокардой, а на голове напудренный парик 1780-х годов. Сидящая в кресле герцогиня-просветительница, Джозефа Алонсо Пиментель, одета в очень модное нежно-голубое платье. Вставка корсажа цвета зефира, напоминающая застежку двубортного редингота, украшена рядами очень крупных, невероятно модных во Франции в те годы пуговиц с миниатюрным рисунком по слоновой кости. Подобные пуговицы делали также из граненой стали, из флорентийской мозаики или даже в виде гербария под стеклом. С пуговицами гармонируют парные браслеты с медальонами на фермуарах. Юбка и рукава платья из полосатого муслина, а присборенный воротник из газа, кружева и муслина — дань детским модам 1780-х годов. Волосы герцогини взбиты, завиты и напудрены. Дети одеты характерно для детской моды того времени. Девочки в английских платьях с длинными рукавами затянуты в корсет. Оба сына в длинных комбинезончиках с высоко подвязанными широкими поясами. Такие пояса, так же как и короткие стрижки мальчиков, были предвестниками моды XIX в.

188. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Портрет маркизы де Каза-Флорес. Конец 1790-х годов. Музей искусств, Сан-Паулу 188





189

189. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Портрет донны Нарциссы Барананы де Гойкочеа. Около 1797 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Блестяще изображенная Гойей донна Нарцисса была супругой королевского министра обороны Испании. Она одета в типичный для конца XVIII века испанский парадный туалет из черного шелка с кружевной отделкой и мантильей из черных кружев поверх волос. В данном случае испанская локальная мода представлена во всей своей красе: лишь в наличии белого фишю на груди мы можем угадать легкое влияние Франции — заклятого врага Испании в то время. Характерными деталями мадридских мод являются роза у декольте, веер, бант на голове и очень крупный прямоугольный перстень с бриллиантовой монограммой владелицы по синему эмалевому фону. Отметим легкие усики над верхней губой донны Нарциссы, считающиеся у жгучих испанок высшей формой пикантности.

190. Круг Франсиско Хосе де Гойи (1746—1828) Портрет испанской аристократки. 1800-е годы. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

Испанка на портрете, приписываемом Гойе, одета в белое платье из муслина с рисунком в мелкий андалузский горох, поверх которого надет шелковый корсаж цвета шейки селезня с отделкой золотым сутажем и черным кружевом. Для испанских мод этого времени характерна черная кружевная шаль, веер и очень крупные украшения: длинные золотые цепочки на шее, медальон с миниатюрой в алмазной оправе и перстень эллипсоидной формы — типичный для последних лет XVIII века. В прическе неизвестной дамы видны красные ленты — как у жертв революционного террора.

190



ИТАЛИЯ



191

191. Итальянская школа XVIII века.
Портрет Анжелы Марии Леркари Ломбарди. Около 1700 г.
Картинная галерея Уолтерса, Балтимор



192

192. Витторе Гисланди, называемый фра Гальгарио (1655—1743). Портрет неизвестного. 1710-е годы. Пинакотека Брера, Милан

Проникновенный портрет Гисланди (почитателя итальянского художника Джованни Баттисты Морони) дает нам детальное представление об итальянских модах начала XVIII века. Несмотря на то, что общий крой жюстокора и весты похож на версальские образцы, их цветовая гамма и особенно характер отделки в виде серебряной вышивки, напоминающей по рисунку венецианское кружево «бурано», значительно отличаются от этих же деталей костюмов французских аристократов. Контрастное сочетание черного с серебром гораздо ближе церковно-барочной атмосфере католической Италии. Подвязанные хвостиками, называемыми «марто», концы пудреного парика указывают на перемены мужских мод под влиянием практицизма.

193. Школа Читтардини, XVIII век. Болонья. Девочка с «фонтанжем». 1700-е годы. Национальная галерея, Парма

На этой итальянской девочке из знатной семьи платье по фасону «взрослой моды», но с детским фартучком. Девочка играет в “серсо”, рядом с ней — маленькая собачка. Платье сшито из голубого шелка с ручной вышивкой мелким цветочным рисунком. Прическа и наколка «фонтанж» — дань версальским модам.

193





194

194. Франческо Солимена (1657—1747). Портрет неаполитанца. Около 1725 г. Национальная галерея, Осло

Итальянцы до сих пор говорят: «Посмотри на Неаполь, а потом уже умирай». В городе-порте, пропитанном запахом пота и рыбы, наполненном песнями, населенном аристократами крови, уличными женщинами и фемининэллями, жил и работал видный художник неаполитанского барокко Франческо Солимена, так никогда и не принявший новое для него искусство эпохи рококо. Известный в истории искусства также под именем аббата Чиччио, Солимена был не только живописцем, автором психологических портретов, подобных этому, но также поэтом и музыкантом. Мы видим на портрете неаполитанца с огненным взглядом за чтением (возможно, любовного) письма. Он одет в уличный аби и шелковую весту, из-под которой видна не очень свежая рубашка довольно грубого льняного полотна с простыми присборенными манжетами. Треуголка, дополняющая наряд не вполне опрятного неаполитанца, лежит на столе. Вряд ли он позирует в парике — вероятнее всего, его рыжеватые волосы уложены одним из цирюльников города.



195

195. Флорентийская школа XVIII века. Портрет знатной дамы. 1720-е годы. Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Итальянские моды в 1720-е годы все еще находились в плену барочных традиций. На знатной флорентийке несколько старомодное, но очень дорогое платье из серебряного брокара с цветочным рисунком. У него глубоко вырезанное декольте корсажа и короткие рукава, из-под которых видны другие — присборенные, шелковые. Тафтяной плащ кораллового цвета, накинутый на плечо, вносит цветовой динамичный диссонанс, характерный для барочных композиций. Пудреные завитые волосы напоминают о модах эпохи Регентства.



196

196. Бартоломео Назарини (1699—1758). Портрет Самуэля Эджертона в Венеции. 1730-е годы. Поместье Таттон Парк, Англия

Англичанин Самуэль Эджертон позирует Назарини в новой весте из венецианского брокара, которую он горделиво выставляет напоказ. Бритая голова (парик отсутствует) защищена бархатным итальянским беретом.

197. Пьетро Лонги (1702—1785). Туалет венецианки. Около 1740 г. Институт искусств, Чикаго

Внимательный к деталям костюма и быта Пьетро Лонги донес до нас аромат венецианской жизни века Казановы.

197

к 197 илл.

Титулованная венецианка, одетая в светлое шелковое платье с большими фижмами, занимается методичным выбором деталей своего туалета в наследном дворце на Большом канале. Рядом с дамой в черном (полутраурном) платье ее тетка или старшая сестра. Камеристка держит поднос с украшениями, рядом — любимая карлица с веером с восхищением поглядывает на свою госпожу. Распашное нарядное платье знатной венецианки отличается своей чисто итальянской отделкой — крупной вышивкой золотом с рокайльным рисунком и красными розами у корсажа, слишком контрастными для французского вкуса. Длинная нижняя юбка, вышитая по подолу крупными цветами в стиле рококо, открывает лишь носок маленьких, отделанных бантами туфелек на французском каблучке. Прическу венецианки покрывает кружевная наколка с двумя спускающимися на плечи барбами. Манжеты из венецианского кружева «бурано» длинны и жестки. Ожерелья и браслеты — из крупного жемчуга. Одетая в полутраур родственница все же позаботилась о том, чтобы ее глубокое декольте и вышитая вставка корсажа с цветочным рисунком были видны. Ее складной веер, как и веер карлицы, сделан из пергамента. Ожерелье и серьги «веселой вдовы» из бирюзы с жемчугом, голову прикрывает кружевной чепец, вышитый цветным шелком. Камеристка одета в старое домашнее платье госпожи из шелка цвета гризайль с вышитой вставкой. Старомоднее всех на картине — немолодая раскрашенная, словно кукла, карлица. На ней платье с треном из серебряного брокара кораллового цвета по моде 1710-х годов. Прическа с неким намеком на старомодный “фонтанж” — также эхо молодых лет домашней шутихи.





198

198. Пьетро Лонги (1702—1785). «Пробуждение утром». 1730-е годы. Музей искусств Нельсон-Аткинс, Канзас-Сити

Сцены венецианской жизни удавались Пьетро Лонги как никому. На этой небольшой картине — сценка в спальне, где две камеристки помогают подняться с постели венецианской аристократке, обитательнице холодного и сырого палаццо на одном из каналов, проборождавших эту жемчужину Адриатики. Ее супруг (судя по висящей на манекене одежде, — венецианский прокуратор) уже сидит в кресле в небрежно запахнутом розовом тафтяном шлафроке, в расстегнутой рубашке и со съехавшими чулками. В руках у него веер «бандерволо», завезенный в Венецию с Востока еще в XVI веке.



199

199. Гаспаро Траверси (?—1769).
«Ссора игроков». Около 1750 г.
Вадсворт Атенеум, США

Картина «Ссора игроков» дает нам наглядное представление о костюмах и нравах Италии середины XVIII века. Поссорившиеся за партией шашек игроки, судя по костюмам, стараются приблизиться к хорошему обществу. На обоих богатые вышитые жилеты-весты и модно скроенные аби, очевидно, 1740-х годов. Вероятнее всего, — это путешествующие аристократы, остановившиеся в таверне, хозяйка и служащие которой изображены на заднем фоне в скромных костюмах. Восхищают цвета одежды повздоривших героев: аби кобальтового цвета принадлежит знатному итальянцу, о чем свидетельствует перстень с фамильной печаткой на мизинце, дорогая шпага, треуголка; шатлен у пояса и хорошие кружева на манжетах. Его соперник, судя по виду, англичанин — несколько скромнее, но его веста из серебряного брокара безупречна, хоть и слишком нарядна для простой игры в дешевой таверне. Некоторая грубость в чертах лица, а также пистолет говорят об авантюрности его характера и образа жизни. Останавливающая его «подруга жизни», видимо, тоже простого происхождения. Даже желтое шелковое платье модного покроя со «складками Ватто» на спине и с панье не может скрыть ее положения субретки.



200

200. Алессандро Лонги (1733—1813).
Портрет графа Гаспара Гоцци.
1760-е годы.
Музей искусств Спенсер, Университет Канзаса, США

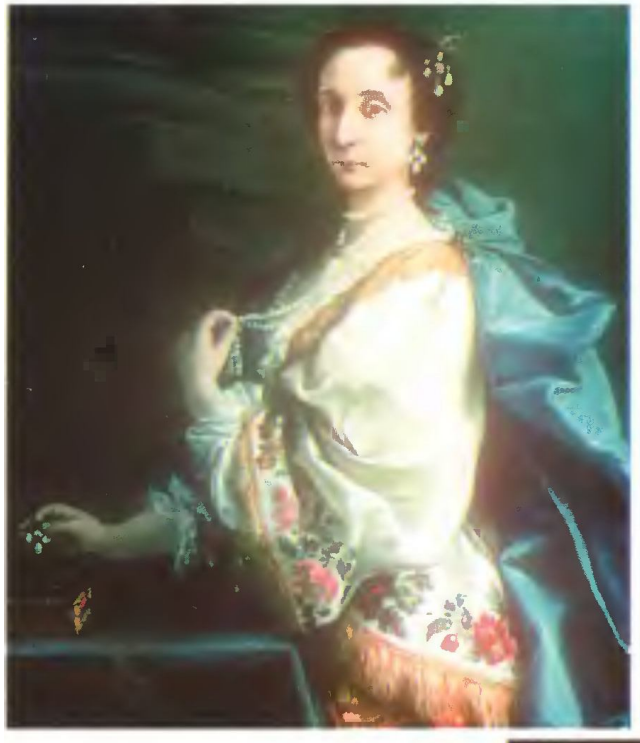
На портрете изображен венецианский писатель, брат известного драматурга, позировавший для Лонги без аби лишь в весте с длинным рукавом, украшенной золотным шитьем. Пурпурный бархатный плащ на плече соответствует венецианским вкусам второй половины XVIII века, эпохи Казановы, когда традиционные барочные цветовые сочетания доминировали над более рафинированными «рокайльными».

201. Помпео Батони (1708—1787).
Портрет Гаэтано Сфорца Цезарини, герцога ди Сегни. 1768 г.
Национальная галерея Виктории, Мельбурн

Портрет кисти Батони показывает, насколько в конце 1760-х годов итальянские аристократы отставали от английских в следовании модам. Шитые серебром муаровые аби и веста бутылочно-зеленого цвета более соответствуют старорежимным версальским модам, нежели упрощенным английским. Плотно пригнанный напудренный парик, чисто выбритое холеное лицо, накрашенные губы, а также дорогая шпага кавалера и письмо, более похожее на любовную записку, чем на деловую корреспонденцию, которое герцог с изяществом держит в руке, говорят нам о том, что этот человек очень заботится о своем престиже.

201





202

202. Алессандро Лонги (1733—1813).
Портрет венецианки.
Около1780 г.
Кунстхалле, Бремен

Алессандро Лонги был сыном художника Пьетро Лонги и нередко копировал работы отца раннего периода. Очевидно, что портрет венецианки, выполненный им около 1780 г., является копией с картины Пьетро Лонги периода 1730-х годов.

203



203. Франческо Гварди (1712—1793).
Портрет мальчика в форме.
Около 1785 г.
Музей изящных искусств,
Спрингфилд



204

204. Пьетро Лонги (1702—1785).
Портрет венецианской модницы.
Около 1785 г.
Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Венецианка на портрете Лонги не только модница, но и собирательница старинных древнеримских камей. Ее бирюзовое платье с длинным укавом английского образца украшено канезу из шелка с кружевом и накрахмаленным кружевным рюшем по моде приблизительно 1785 года. Интересны пояс с завязкой на спине и турецкий тюрбан с высоким эспри (это было модно и в 1790-е годы). Волосы венецианской модницы подвиты щипцами, но не напомажены. Миниатюрный портрет супруга прикреплен цепочкой к левой стороне ее груди.

205. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет Марии Каролины, королевы Неаполя. Конец 1780-х годов. Музей Конде, Шантийи



205

Мария Каролина (1755—1793), королева Неаполя, была родной сестрой обезглавленной королевы Марии-Антуанетты (см. илл. 78), дочерью императрицы Австро-Венгрии Марии-Терезии и супругой Фердинанда IV, короля Сицилии. Она была тесно связана семейными узами с французским двором: ее дочь, Мария Амелия (см. илл. 321), вышла замуж за короля Франции Луи-Филиппа. На портрете из замка принцев Конде королева изображена в нарядном домашнем платье по моде самого конца 1780-х годов, в фасоне которого, бесспорно, угадывается влияние вкусов Марии-Антуанетты. Это платье, в целом английского покроя, выполнено из ярко-красного шелка с отделкой по талии широким парчовым поясом польско-венгерского типа, но задрапированным на античный манер. Надетый сверху синий бархатный казакин с длинным рукавом напоминает по форме английский редингот для верховой езды. Декольте отделано полупрозрачным фишю и рюшем из блондов, а шею украшает четырехъярусный сотуар из крупных жемчужин. Светлые волосы взбиты и завиты по моде, введенной ее сестрой; прическа своими очертаниями слегка напоминает мужской парик той поры. Венчают ее сиятельную голову целых два убора — тюрбан «а ля тюрк» и шелковый берет наподобие «пуф а ля рэн», с эспри из окрашенных в пандан к платью страусовых перьев.

РОССИЯ

206



206. Франсуа Юбер Друэ (1727—1775).
Портрет графини Д. П. Салтыковой.
Конец 1760-х годов.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Графиня Дарья Петровна Салтыкова (1739—1802) была дочерью графа Петра Григорьевича Чернышева (считавшегося многими внебрачным сыном Петра I) и старшей сестры княгини Натальи Петровны Голицыной (см. илл. 208). Благодаря своему воспитанию и образованию графиня Салтыкова стала одной из просвещеннейших русских дам при дворе. Высокая, умная, представительная, она своими решительными манерами слегка напоминала Екатерину Великую и, по воспоминаниям современников, соединяла в себе боярскую важность с утонченной вежливостью Версальского двора. Лето она проводила со своими тремя детьми в Марфино, подмосковной усадьбе мужа, где устраивала великолепные балы, имела свой оперный и драматический театр. На портрете Друэ Дарье Петровне не больше двадцати лет. Она изображена в лазоревом шелковом платье с панье на французский манер. Особенно интересна отделка «пьес д'эстома» ее лифа аппликациями из бульоне и шу. На плечах у графини шаль из итальянского кружева «ретичелла». Шею охватывает жемчужное ожерелье, к которому прикреплено «сентиментальное украшение» — темный шнурок с золотым кольцом, возможно, подарок ее, увы, неверного мужа, Ивана Петровича Салтыкова. Пудреные волосы графини украшены пятью жемчужными заколками, а в ушах серьги из крупных жемчужин и бриллиантов.

207

207. Алмазные серьги
эпохи рококо.
Около 1750 г.
Бывшая коллекция
Ольги Всеволодской-
Гернгросс, Москва



Крупные алмазные серьги середины XVIII века, вероятно, русской или оттоманской работы относятся к елизаветинской эпохе. Грубо ограненные камни вмонтированы наглухо в серебро, что было типично для того периода.



208



209

208. Александр Рослин (1718—1793).
Портрет княгини Натальи Петровны Голицыной. 1777 г.
Художественный музей, Мальмё

Княгиня Наталья Петровна Голицына (1741—1837) прожила очень долгую жизнь и видела двор при пяти императрицах. Благодаря своему прекрасному образованию, которое Наталья Петровна получила в Англии, где послом был ее отец, граф Петр Григорьевич Чернышев, а также сильной воле и своенравному характеру, она завоевала в большом свете непререкаемый авторитет, подчинила себе мужа, князя В. Б. Голицына (см. илл. 209), пятерых детей, в том числе сына Дмитрия Владимировича, впоследствии ставшего московским генерал-губернатором (1820—1844). Мало кто не боялся 36-летней княгини, изображенной на портрете. К старости у нее выросли усы и борода, за что в свете ее прозвали «принцес мусташ», т. е. «усатая княгиня». Рослин пишет ее в английском домашнем платье с треугольным декольте, украшенным фишю из брюссельских кружев и атласным бантом в полоску. Ее прическа (парик из кос крепостных девушек) очень высока — дань модам эпохи Марии-Антуанетты и свидетельство искусства ее личного парикмахера, знаменитого создателя «высоких причуд» Леонара Отье, прозванного Боляром. Прическа украшена страусовыми перьями и сотуаром из жемчуга.

209. Александр Рослин (1718—1793).
Портрет князя Владимира Борисовича Голицына. 1762 г.
Музей искусств, Мальмё

Князь Владимир Борисович Голицын (1731—1798), сын адмирала Голицына, был отставным бригадиром и отцом пятерых детей, которые родились уже после написания этого портрета. По отзыву современницы, князь был «очень простоватый человек, с большим состоянием, которое от дурного управления было запутано и приносило плохой доход». Дела князя поправил брак (30 октября 1766 года) с графиней Натальей Петровной Чернышевой, фрейлиной императрицы. Супруга привела в порядок состояние мужа, продав половину имений и заплатив его долги. Князь Голицын позирует художнику в нарядном аби французского образца из брокара цвета сандалового дерева с мелким рисунком в стиле позднего рококо. Очевидно, что аби обужен в свете модных реформ графа де Силуэта. Пуговицы обтянуты крест-накрест золотой тесьмой, прорезные петли обшиты золотым галуном. Размер петель в три раза превышает размер пуговиц, как было модно в то время. Аби отделан небольшим воротничком из бархата и украшен жабо из брюссельского кружева. Треуголка с перьями и напудренный парик дополняют облик вельможи екатерининской эпохи. Этот портрет князя, похороненного в Москве в Донском монастыре, ранее находился в семейной усадьбе Голицыных, в селе Марьино Новгородской губернии.

210. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842).
Портрет графини В. Н. Головиной. 1790-е годы.
Институт Барбер, Университет Бирмингема, Англия

Графиня Варвара Николаевна Головина (1766—1821) была урожденной княжной Голицыной. Она любила искусство, особенно живопись, сама была художницей-любительницей и способным литератором, оставившим ценные воспоминания об эпохе Павла I. В 1783 году она была пожалована во фрейлины, вышла замуж по любви за красавца графа Николая Николаевича Головина и родила двух дочерей. Граф был действительным тайным советником, а в жизни фатом и мотом, не сумевшим сделать графиню счастливой. Виже-Лебрен пишет графиню в красной кашемировой шали, которые начинали входить в моду в 1790-е годы в угоду вкусу императора Павла I, а особенно распространены были в эпоху ампира. Использование драпировок в тюрбане говорит о полной победе неоклассического вкуса над рокайльным. На полотне Виже-Лебрен русская графиня, принявшая католичество под влиянием французской эмигрантки княгини Тарант, предстает перед нами свободной, раскрепощенной, даже мятежной. Варвара Николаевна умерла в Париже и там же похоронена.

210





211

211. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графини Шуваловой. 1797 г. Художественный музей, Солт-Лейк-Сити

Музыкально одаренная графиня Шувалова написана Виже-Лебрен в античном наряде. Глухое теплое платье-рубашка с длинным рукавом карминного цвета элегантно сочетается с элементами восточной моды: темно-синей кашемировой шалью, парчовым кушаком и шелковым тюрбаном с золотой каймой. Из украшений отметим золотую шпильку в тюрбане, кольца в ушах и цепочки с ромбовидным кулоном.

212. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет графа Ивана Шувалова. 1795—1797 гг. Художественный музей Северной Каролины, США

Сановник павловской эпохи, граф Иван Шувалов одет, не без влияния вкусов времен Французской революции, в зимний бархатный левит на собольем меху и в оранжевый шелковый двубортный жилет. Его седые волосы завиты щипцами и уложены в букли. Граф награжден орденом святого Андрея Первозванного с голубой муаровой лентой, а также орденом святого Владимира 1-й степени (с красной лентой и черным кантом по краям).

212





213

213. Ж.-Л. Монье (1743—1806).
Портрет А. С. Муравьевой-Апостол с детьми. 1799 г.
Мраморный дворец, Санкт-Петербург

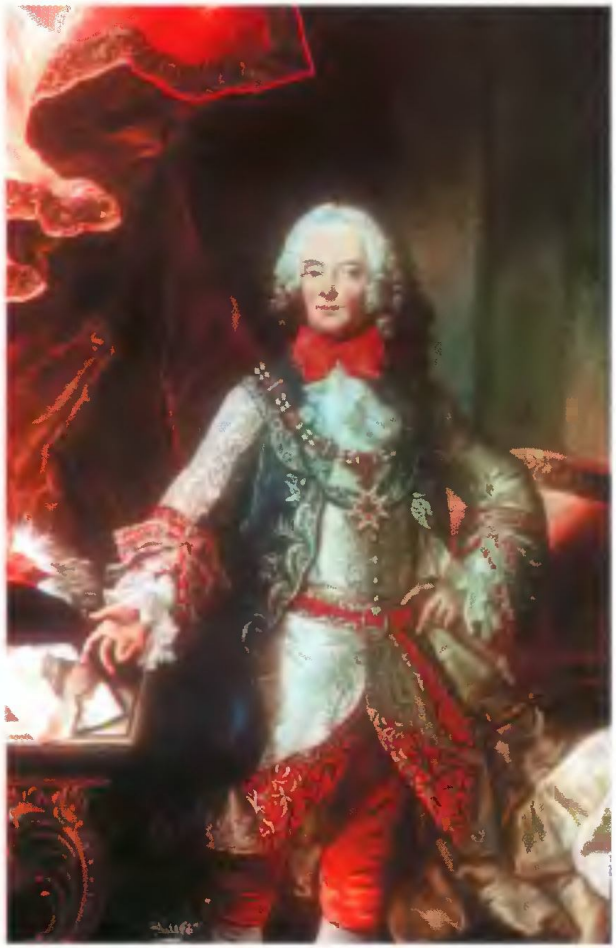
214. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842).
Портрет княгини Анны Голицыной.
Конец 1790-х годов.
Художественный музей, Балтимор

Петербургская красавица княгиня Анна Голицына написана в платье «а ля антик» с элементами турецкой моды. На ней драпированное платье классического фасона из шанжана кошенильного цвета на желтой подкладке. Его высокая талия подчеркнута красным поясом, расходящиеся полы платья приоткрывают другое платье-рубашку с длинными рукавами из белого газа на белом чехле из тафты. Замечателен красно-карминный тюрбан с такого же цвета эспри из перьев цапли и завитых страусовых перьев. Украшения княгини очень характерны для второй половины 1790-х годов — это «рабские» цепи на шее, камея у основания эспри на тюрбане, фибулы на плечах и парные золотые «античные» браслеты на руках.

214



ГЕРМАНИЯ



215

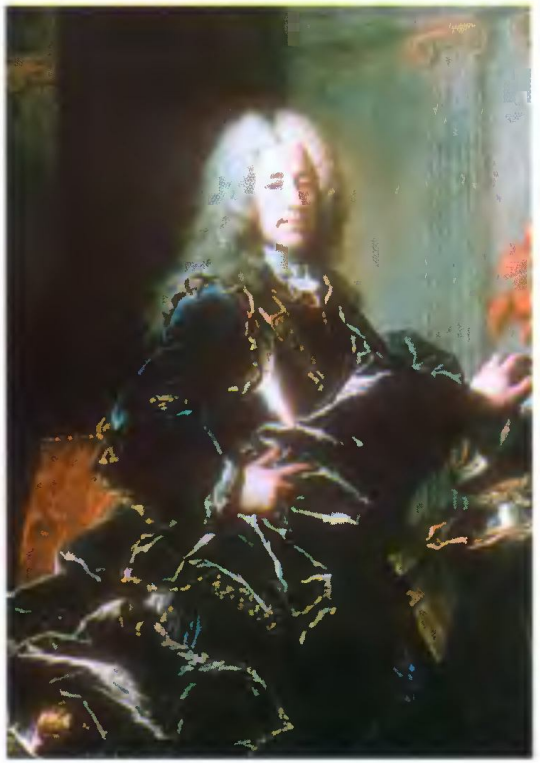
215. Жорж Десмаре (1697—1776).
Портрет графа фон Прайзинга.
Около 1720 г.
Художественная галерея, Нюрнберг

Властительный граф фон Прайзинг изображен французским портретистом Десмаре в парадном облачении. Этот портрет дает нам сегодня живое представление о тщеславии немецких аристократов в век, когда карта Германии, разодранной междоусобными рознями, походила на лоскутное одеяло.

Застегнутый на серебряные пуговицы жюстокор графа — скорее дань модам XVII, чем XVIII века. Моды в Германию всегда приходили с опозданием, что было характерно для этой чинной и зажиточной, не способной к быстрому восприятию модных перемен страны. Подбитый алым бархатом жюстокор обильно украшен серебром по рисунку с мотивами рокайльных ветвей. На груди у графа — мальтийский крест и форменная для мальтийских рыцарей синяя мантия, расшитая серебряными завитками рококо. Его парик из шерсти яка пышен и широк и в начавшуюся эпоху рококо является памятником эпохи барокко. Высокий лоб графа, нарумяненные щеки, сверлящий взгляд и сжатые губы свидетельствуют о неординарности этой волевой личности. На рокайльной консоли лежит его фетровая треугольная шляпа, украшенная белыми страусовыми перьями и алой лентой.



216



217

216. Никола де Ларжильер (1656—1746). Портрет графа фон Дена. 1724 г. Художественный музей, Брауншвейг

Немеций граф фон Ден на полотне Ларжильера восхищает изысканностью своего туалета в стиле эпохи Регентства. На нем французский аби и веста из брокара кораллового цвета с серебряной нитью. Как было принято тогда, широкие обшлага его рукавов отделаны мелкими пуговицами и большими петлями. Замечательны кружевное жабо аржантанского плетения и манжеты рубашки. Длинный большой пудреный парик «а ля Людовик XIV» украшает его напудренное и загримированное лицо. Локтем граф придерживает фетровую треуголку с вышитым кантом, в руке его — перчатки. Выглядит он гордым и тщеславным. (См. также илл. 217).

217. Гиацинт Риго (1659—1743). Портрет графа фон Дена. 1737 г. Художественный музей, Брауншвейг

Гиацинт Риго изобразил несколько лет спустя того же графа фон Дена (см. илл. 216), но находящегося под влиянием барочного вкуса. Постоянное запаздывание моды в Германии выразилось в том, что граф на портрете 1737 года носит парик с двумя тупеями по сторонам пробора, как в эпоху Короля-Солнца, что считалось бы в Версале в этот период архаичным. Синий бархатный аби на портрете представлен с кирасой, символом древности рыцарского рода графа (не следует принимать ее за деталь современного военного снаряжения).



218

218. Жорж Десмаре (1697—1776). Портрет немецкой аристократки в платье для выездов. 1735 г. Музей Сюремент-Людвиг, Аахен

Французский художник Десмаре, работавший по заказам немецких аристократов, изобразил на этой небольшой картине даму в платье для выездов. Ее туалет из английского сукна вермийонового цвета с большими фижмами (на манер французского «панье-а-куд») состоит из приталенного казакина, глухо застегнутого на золотые пуговицы, и широкой юбки. Весь наряд отделан золотым галуном, характерным для военных и охотничьих костюмов той эпохи. Рукава длинные, с мужскими манжетами, часто встречающимися в платьях-амазонках. Обращают на себя внимание и другие заимствования из мужских мод: черная треуголка на столе, бант на шее и гладко причесанные напудренные волосы, забранные в хвост. Характерный пример кокетства той эпохи — непомерно большая черная мушка у виска. (См. раздел «Язык сентиментальных чувств»).



219

219. Фелист Антуан Безольт. (Немецкая школа XVIII века). Портрет курфюрста Карла Теодора фон дер Пфальца. 1753 г. Музей Рейс, Мангейм

220. Иоганн Зисенис (1716—1776). Портрет Хеннинга Шлоо. 1740-е годы. Картинная галерея, Ганновер

Склонный к правильной и умеренной жизни, аккуратный немецкий лютеранин изображен в повседневном аби из плотной шерсти шоколадного цвета, единственной отделкой которого являются покрытые золотым сутажем пуговицы. Довольно дорогие кружевные манжеты — знак престижа. Занятый деловой перепиской господин носит, как большинство пожилых мужчин, парик из шерсти яка, старомодный, но добротный, как многое у немцев.

220





221. Александр Рослин (1718—1793). Портрет герцогини фон Эссенской, урожденной княжны Анастасии Иоанновны Трубецкой. 1757 г. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

221

Герцогиня Эссенская, урожденная княжна Анастасия Трубецкая, представлена Рослином просвещенной покровительницей наук. У ее ног — глобус, фолианты и географические карты, в открытом окне видна буря на море и парусный корабль. Уверенная в себе, твердая и волевая натура, Анастасия Иоанновна позирует в изысканном французском платье по моде второй половины 50-х годов XVIII века. Выполненное из тафты розового цвета, оно состоит, как тогда полагалось, из затянутого корсажа с рукавами до локтей и двойной юбки на фижмах — верхней распашной и нижней нарядной. Платье отделано бульоне и медальонами-аппликациями из муслина цвета слоновой кости. Подножный пуфик на полотне Рослина дает нам возможность увидеть и нарядную нижнюю юбку, отделанную в пандан к платью. Вкусы эпохи рококо, в данном случае, Эссенского двора в Германии, проявились в голубых бантах при розовом платье. Ими отделаны перед лифа в виде лестницы («эшель») и рукава. Такого же цвета «тур-де-горж» из шелкового рюша на шее, помогавший светским дамам скрывать нежелательные морщины. Алая шелковая перевязь и орден дополняют облик властительной герцогини. Рядом с ней маленькая собачка — верный друг и «защитник». В ту изысканную эпоху иметь такую комнатную собачку было очень модно.



222

222. Табакерки,
Майсен. 1750-е годы.
Германия.

Появившаяся в XVIII веке мода нюхать табак привела к широкому распространению табакерок, ставших необходимой деталью туалета. Их украшали с особой фантазией, используя разнообразные материалы и техники обработки.

При создании табакерок мастера активно применяли технику эмали. В указанный период дальнейшее развитие получила живописная эмаль; появилась и эмаль по гильошировке, художественный эффект которой построен на просвечивании сквозь прозрачную эмаль узора, нанесенного на металл механическим способом.

223



223. Флаконы для духов эпохи рококо,
Майсен. 1750-е годы.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Среди ароматов восемнадцатого века преобладали цветочные: при Людовике XV запахи садовых цветов, особенно роз, при Марии-Антуанетте — полевых. Два флакона для духов немецкой работы достаточно изящны, но менее элегантны в сравнении с теми, что делались в то же время в Париже.



224. Георг Давид Матьер (1737—1776). Портрет принцессы Ульрики Софии фон Мекленбург-Шверин. Начало 1770-х годов. Фрагмент. Художественный музей, Самара

224

На фрагменте портрета принцессы Ульрики Софии фон Мекленбург хорошо видны выделка муарового платья, трехслойные ангажанты из алансонского кружева, фермуары браслета из черного бархата и золотая табакерка в руке.

225. Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн (1751—1829). Портрет Гете в Римской Кампанье. 1787 г. Институт искусств, Франкфурт- на-Майне

225

Облик великого немецкого поэта еще за два года до Французской революции предвещал моды ампира. Тишбейн написал Гете в белом шерстяном плаще, задрапированном наподобие римской тоги, рядом с античным барельефом на фоне руин Кампаньи.





226

226. Генрих Карл Брандт (1724—1787). Портрет герцогини Елизаветы Августы. Конец 1780-х годов. Художественный музей, Хайдельберг

Немецкая герцогиня Елизавета Августа изображена в глубоком трауре по поводу кончины мужа, миниатюрный портрет которого она носит на бархатном браслете. Вдовствующая герцогиня в простом утреннем платье с белыми ангажантами и с муслиновым фишю, поверх которого надета траурная накидка с тюлевыми воланами. На голове у пожилой герцогини напудренный парик и чепец «дормёз» с бантом и отделкой муслиновыми рюшами, щеки ее густо нарумянены. Обращают на себя внимание черная бархотка на шее, серьги и кольцо того же цвета, надетые по случаю траура. В руках у герцогини зеленый шелковый веер с простым деревянным остовом.

ПОЛЬША



227

227. Никола де Ларжильер (1656—1746).
Фридрих Август I, курфюрст Саксонский, король Польский.
1714 г.
Национальная галерея Викто ии, Мельбу н



228

228. Антуан Песне (1683—1757).
Портрет Анны Орзельской с мопсом.
Около 1735 г.
Дворец Неборов, Польша

Польская аристократка Анна Орзельская написана придворным портретистом Песне в платье для прогулок во французском боскетном парке (парки такого типа хорошо нам знакомы по акварелям Константина Сомова). Мопс, который уютно примостился на ее правой руке, был очень модной в XVIII веке собакой. Эта порода была вывезена из Китая. Королева Мария-Антуанетта имела нескольких мопсов, и страсть к этой породе собак передалась даже императрице Жозефине — чего никак не мог одобрить покусанный любимцем жены Наполеон Бонапарт. Платье Орзельской из тафты «прусского синего» цвета, отделанное импозантной вышивкой серебром, надето поверх серебряной с голубым шелковой юбки на панье. Корсаж платья с отворотами, слегка напоминающий охотничий костюм, немного провинциален в своих деталях и не был бы воспринят при французском дворе. Анна Орзельская, считавшаяся в свое время писаной красавицей, весьма своенравна в подходе к модному канону. Ее темные волосы не напудрены, а лишь украшены завитками на лбу и крупным аграмантом из барочных жемчужин в виде ветки ландыша. Подвешенная на ленту через руку трость — атрибут променадов по саду или парку.



229

229. Жан-Батист Одри (1686—1755). Портрет Станислава Лещинского. 1730 г. Национальный музей, Варшава

Именем польского короля Станислава Лещинского (1677—1766), отца супруги Людовика XV Марии Лещинской, названа площадь в Нанси, знаменитая своими рокайльными решетками. Одри изобразил короля Польши не в подобающем его сану торжественном облачении, а в традиционном костюме католического пилигрима, который состоит из терракотового редингота самого скромного исполнения и темной пелерины, ук ашенной « аковинами святого Якова».



230

230. Ангелика Кауфман (1741—1807).
Портрет графа Михаила Новосельского.
1791 г.
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Польский граф Михаил Новосельский написан немецкой художницей Ангеликой Кауфман в повседневном костюме начала 1790-х годов. Граф одет по новой английской моде в синий суконный левит с бордовым воротником, в шелковый жилет цвета «хвоста серны» с вышитыми полосками и в белоснежную рубашку с кравatом. Модной является также и высокая черная шляпа — прототип цилиндров XIX века. Граф занят (на картине) архитектурными проектами.

АВСТРО-ВЕНГРИЯ



231

231. Мартин ван Митенс (1695—1770). Портрет Франциска I, герцога Тосканского, императора Австро-Венгрии. 1737—1745 гг. Художественный музей Брукс, Мемфис

Франциск I, император Австро-Венгрии (1708—1765), был герцогом Тосканским, взошедшим на престол в 1745 году. Он был супругом императрицы Марии-Терезии, отцом королевы Марии-Антуанетты (см. илл. 78) и королевы Марии Каролины (см. илл. 205). На портрете фламандца ван Митенса император представлен в нарядном бархатном аби вермийонового цвета с роскошной вышивкой золотом по краю. Он носит на ленте орден Золотого Руна, учрежденный еще в XV веке. Его стальная кираса является лишь атрибутом парадного костюма, а не средством защиты. Соответствующая его сану мантия на горностаевой подбивке выполнена в самых лучших барочных традициях.

232. Иоганн Зоффани (1733—1810). Портрет Великой княгини Марии Кристины. 1770 г. Музей истории искусств, Вена



232

Великая княгиня Мария Кристина из семьи Габсбургов в нарядном домашнем платье английского образца, сшитого из шелкового дамаска с цветочным рисунком и бантами, характерными для эпохи Марии-Антуанетты. Прямоугольное декольте платья очень глубоко. Лиф спереди застегнут на пуговицы, расположенные на вставке «пьес д'эстома». Корсаж и юбка отделаны воланами и газовыми бульоне в тон платья, а рукава — очень короткими ангажантами. Замечательна прическа Марии Кристины — напудренные волосы зачесаны на высокий шиньон с упругими локонами на затылке. Эта излюбленная в начале 1770-х годов прическа украшена жемчужным аграмантом и булавками с головками из очень крупных алмазов, а также маленькой наколкой в стиле «пуф а ля рэн». Величественны ее серьги-подвески из сапфиров с бриллиантами и такой же фермуар у жемчужного сотуара на шее, составляющие с двумя перстнями на мизинцах парюру. Типичными являются парные браслеты из жемчуга на запястьях, украшенные фермуарами с обрамленными бриллиантами миниатюрными портретами близких людей. Престарелая собачка, разносчица блох, пристроилась на коленях авст ийской княгини.

ГОЛЛАНДИЯ



233

233. Николас Верколье (1673—1746). Портрет Катарины Барбары фон Бийтенхем. Около 1714 г. Музей Валраф-Ричардс, Кёльн

Знатная голландка фон Бийтенхем, урожденная Диспонтийн, одета в скромное домашнее платье из шелкового шанжана цвета перепелиного яйца. Оно лишено помпезной отделки, распространенной в романских католических странах и характерной для вкусов дам, находящихся во власти умеренных представлений о прекрасном, свойственных протестантской религии. Плечи госпожи фон Бийтенхем покрыты голубым шарфом из шелковой вуали и полосатой шелковой восточной шалью кошенилевого цвета.

ШВЕЦИЯ



234

234. Жак Андре Жозеф Авед (1702—1766). Портрет Карла Густава Тессана в шлафроке. 1750-е годы. Национальный музей, Стокгольм

Шведский аристократ, дипломат и путешественник Карл Густав Тессан запечатлен Аведом в своем кабинете в домашнем утреннем наряде, сидящим в кресле, обтянутом тисненой кожей. Господин Тессан одет крайне небрежно. Его рубашка расстегнута, на нем нет кравата, жилет из белого муара с золотым позументом с волнообразными краями застегнут лишь на две нижние пуговицы, а полагающийся к бархатным кюлотам аби заменен канаусовым шлафроком цвета какао (домашним халатом из шелковой ткани тоньше тафты). Появление халата — очевидная дань постепенно проникавшим в Европу турецким модам, прочно привившимся во второй половине века. Его парик завит «мелким бесом» по моде конца 1740-х годов и заканчивается косичкой с бантом. Чулки, как и полагалось дома, натянуты поверх кюлотов.



235

235. Жак Андре Жозеф Авед (1702—1766). Портрет госпожи Брион за чашкой чая. 1750 г. Художественный музей, Сиэтл

Пожилая госпожа Брион запечатлена замечательным художником Аведом в холодный зимний день за чашкой чая. Тема чаепития в портретной живописи в Европе вошла в моду в XVIII веке в эпоху «шинуазри». Упитанная, основательная госпожа Брион одета в просторное платье из гро-де-тура лазоревого цвета, одинаково модного и среди мужчин, и среди дам в 1740—1750-е годы. Ангажанты рукавов спускаются ниже обычного и свидетельствуют о том, что дама больше думает о тепле, чем о легкомысленной моде. Ее атласная, отороченная белкой пелерина с капюшоном и вовсе старомодна — она напоминает покрой XVII века и широко известна по полотнам «малых голландцев». Седые, без пудры волосы госпожи Брион прикрывает чепец для выходов. Открытый ящик стола, возможно, с неоплаченными счетами за дрова,
от доктора и мясника красноречиво свидетельствует о мирских заботах
и в восемнадцатом веке.

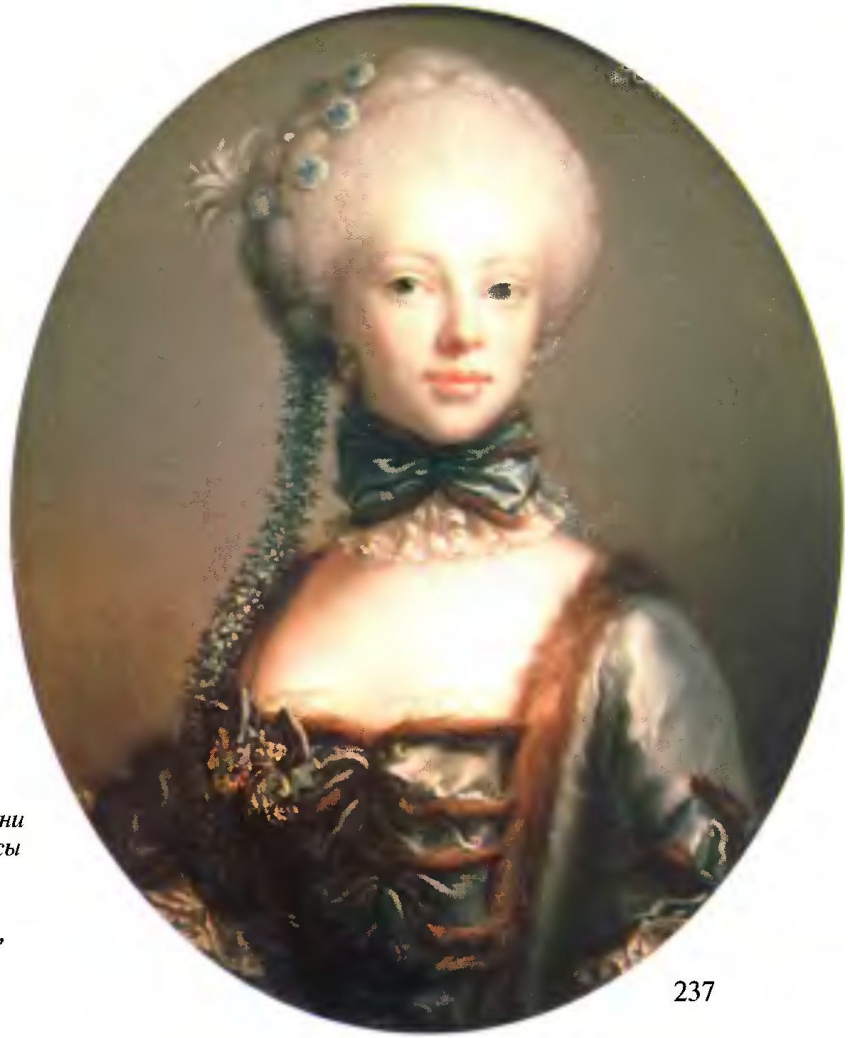
236. Александр Рослин (1718—1793). Портрет баронессы де Нойбург Кромьер с маской. 1756 г. Национальный музей, Стокгольм



236

Розовощекая баронесса де Нойбург Кромьер изображена знаменитым шведским художником Рослином в маскарадном костюме из атласа «дюшес» кораллового цвета. Ее платье на фижмах «со складками Ватто» отделано шелковыми розочками в цвет наряда и асимметричной аппликацией в виде гирлянд из воздушного дымчатого муслина «марли». Глубокое декольте каре открывает молодую грудь баронессы, затянутую в тугой корсет с пластинами китового уса. На маскарадность платья указывают длинные рукава — их уже не носили в то время, — а также театральная отделка в виде асимметричных аппликаций, хорошо знакомых по сценическим костюмам эпохи Людовика XV. Аксессуары соответствуют наряду — это складной расписной веер, черная полумаска с атласной оборкой и большой букет живых садовых цветов в портбукете, прикрепленном к корсажу. Напудренная прическа изящно украшена розочками в тон платья и является органичным дополнением ослепительного костюма.

ДАНИЯ



237

237. Петер Альс (1726—1776). Портрет графини Элеоноры Агнессы Шиль-Фрабер. 1768 г. Музей искусств, Копенгаген

Датская графиня Шиль-Фрабер юна и прекрасна. Она позировала датскому портретисту Петеру Альсу в зимнем платье, которое характерно для протестантских традиций того времени. Атлас «дюшес» на лифе серо-голубого цвета отделан бейками из меха куницы в пандан к юбке. Банты на груди прямы и регулярны, а присутствие четких прямых линий в наряде говорит об изменении вкусов в Скандинавии в направлении более умеренных и скромных мод. Ее «тур-де-горж» из привозного фламандского кружева отделан большим бантом-«эсклаважем» с меховой оторочкой. На груди бледноликой графини датский орден и шифр фрейлины, усеянный бриллиантами (брошь с вензелем императрицы или королевы). Ее прическа из напудренных и взбитых волос, украшенная васильками и эспри из белых перьев, проста, но импозантна; она выше и шире «головок барашков» эпохи мадам де Помпадур и подражает вкусам другой фаворитки Версальского двора — графини Дю Барри. Длинная гирлянда шелковых васильков, спускающаяся на плечо, означает, что для украшения туалета в эти годы начинают предпочитать искусственные полевые цветы садовым.



238

238. Янс Юел (1745—1862).
Портрет госпожи Анны Елизаветы Батье фон Строп. 1771 г.
Музей искусств, Копенгаген

Датская аристократка Батье фон Строп одета по моде английского образца — в шелковое платье с декольте каре и ангажантами из плетеного кружева, поверх которого накинуто и завязано шелковое «неглиже» с капюшоном (род пеньюара) на подкладке карминного цвета. Ее высокая яйцеобразная прическа из взбитых, завитых и напомаженных волос напудрена лишь слегка, на английский манер, и украшена эгретом с бриллиантами и наколкой из муслина. Чтобы не испортить это трудоемкое произведение парикмахерского искусства, дамы вынуждены были спать сидя в высоких «вольтеровских» креслах. В ушах у датчанки круглые бриллиантовые серьги, на шее скромная «крестьянская» бархотка и шнурок с талисманом. Корзинка со свежесрезанными садовыми цветами также указывает на то, что Батье фон Строп позировала в утренние часы.

ТУРЦИЯ



239

239. Жан Этьен Лиотар (1702—1789). Портрет константинопольской дамы перед входом в хамам. 1738—1742 гг. Лувр, Париж

Выдающийся портретист галантного века, Жан Этьен Лиотар родился в Женеве от родителей-французов. Он много путешествовал по Европе, одно время жил и работал в Константинополе, столице Оттоманской империи, где выполнил ряд замечательных пастельных портретов левантийских дам, европеек, живших в этом городе и одевавшихся на турецкий манер. Одна из них изображена Лиотаром в типичном для того времени костюме, состоявшем из шелкового кафтана с горностаевой отделкой, платья и шаровар, на ногах дамы — характерные деревянные колодки, используемые в турецких банях по сей день.

СЕВЕРНАЯ И ЮЖНАЯ АМЕРИКА



240

240. Английская школа XVIII века.
Круг Френсиса Уитли (1747—1807).
Портрет английской колонистки.
1780-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Определенная доля провинциализма, всегда присутствовавшая в американских модах, наглядна в этом овальном портрете дамы средних лет с восточного побережья Америки. Она одета в корсаж оливкового шелка английского образца с рукавами «ан сабо», отделанными кружевом. Глубокое декольте закрыто довольно плотным фишю под влиянием пуританских представлений, столь распространенных в Америке. Широкая юбка дамы прикрыта муслиновым фартуком в мелкую мушку, что, впрочем, было допустимо и в европейских костюмах тех лет. Причесанный сельским парикмахером парик яйцеобразной формы, в котором все локоны симметричны и безлики одновременно, говорит об узости взглядов на моды (в которых всегда важен не канон, а свобода самовыражения).



241

241. Перуанская школа XVIII века.
Портрет знатной перуанки.
1780-е годы.
Музей декоративного искусства, Сантьяго

Знатная жительница Лимы запечатлена местным художником-самоучкой в ее самом нарядном выходном туалете, детали которого указывают, насколько сильно было влияние народного индейского костюма на моды в Перу в XVIII веке. Чересчур яркие сочетания цветов — индиго с красным — идут вразрез с эстетическими требованиями неоклассицизма и более соответствуют гамме эпохи Регентства. Заметно, что платье сшито либо по кукольной модели типа «Малой Пандоры», либо по провинциальной модной гравюре. Утрированные пропорции, особенно заметные в формах бантов в парике, более похожих на перья индейцев инка, чем на модный убор, скорее всего говорят о копировании именно кукольного образца. Золотой крест и "эсклаваж" филигранной работы с бразильскими изумрудами напоминает испанские образцы XVIII века, очевидно, тоже колониальной перуанской работы, также как и серьги в форме слезок. Черная тесьма на шее — дань европейским модам, а черная кружевная лента поверх фишю, вероятно, знак полутраура сеньоры.

242. Жоакин Гутьеррес. Колумбийская школа XVIII века. Портрет донны Марии Тадеи Гонзалес, маркизы де Сан Хорхе. 1775 г. Музей изящных искусств, Богота



242

Первая маркиза де Сан Хорхе родилась в городе Пуэрто-де-Санта-Мария, в семье колониальных испанских аристократов Манрике дель Фраго Бонис. Портрет креолки относится к южноамериканской школе живописи XVIII века. Нарядное платье, более всего напоминающее испанские моды эпохи рококо, сшито, очевиднее всего, по кукольному образцу — эффективному способу распространения мод, известному еще с XVII века и использовавшемуся Версальским двором. Набивная хлопчатобумажная ткань адаптирована к климату Колумбии и, судя по рисунку, экспортирована из Индии. Платье отделано золотой каймой с волнистыми краями либо мексиканской, либо испанской работы (такая отделка наиболее часто употреблялась в католическом церковном облачении). Панье маркизы, видимо, из ивовых прутьев, так как складки ткани у колен указывают на отсутствие нижних юбок. Волосы маркизы не напудрены, а лишь зачесаны местным парикмахером и дополнены высоким шиньоном из фальшивых волос. Украшения колумбийской аристократки: фермуары парных браслетов, серьги, «эсклаваж» и крест — выполнены из золота филигранной работы и отделаны колумбийскими изумрудами. Они сходны с украшениями на портрете перуанки (см. илл. 241). Нить жемчуга в волосах уложена весьма беспорядочно. Складной веер в правой руке и сразу два шатлена с часами в форме луковицы говорят о богатстве маркизы и о ее желании показать, что она в курсе современной ей моды (это, увы, ей удается весьма приблизительно).

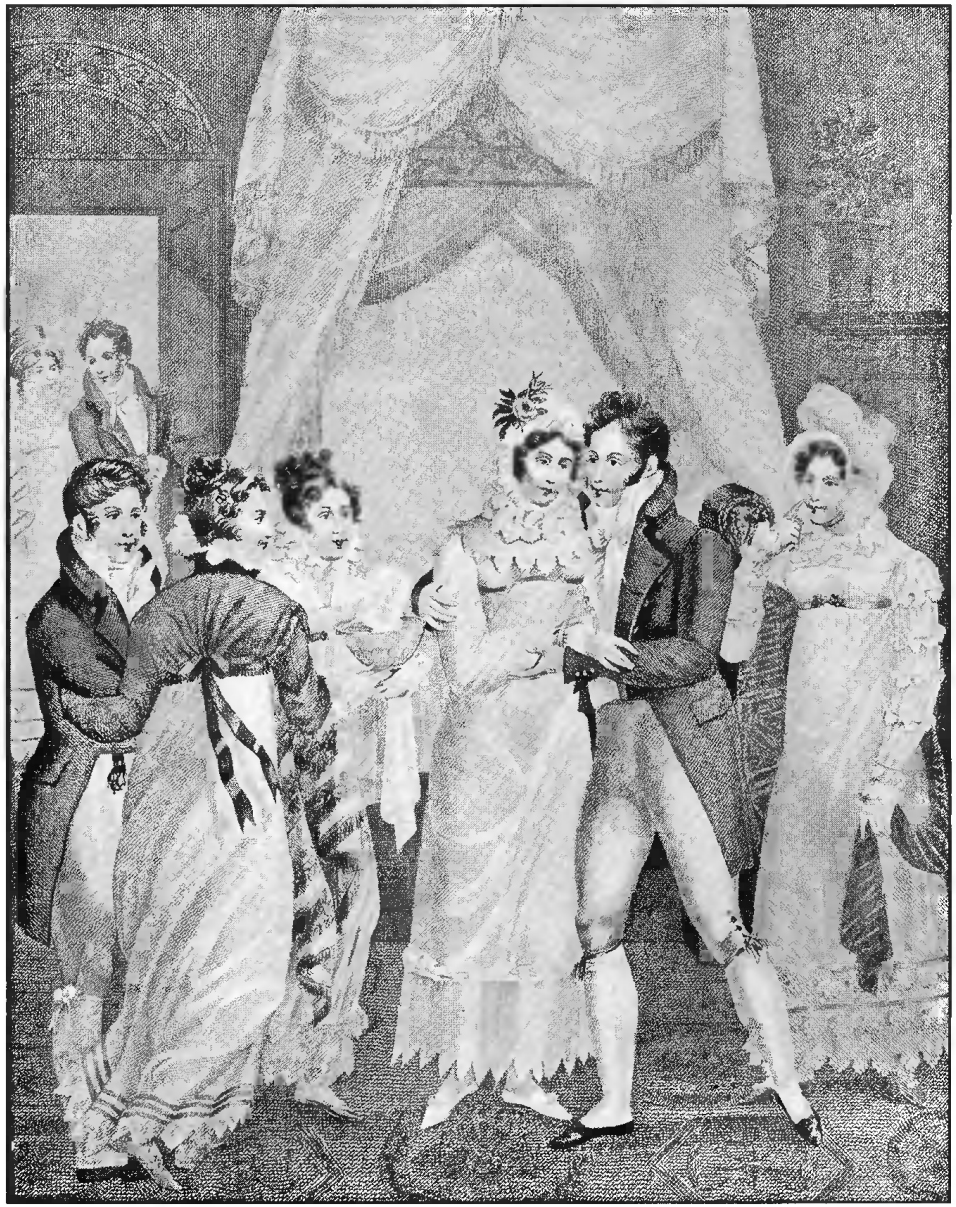


243

243. Швейцарская школа XVIII века.
Миниатюрный портрет аристократки.
1780-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Эта молодая швейцарка следует английской моде. На ней зимнее бархатное платье с овальным декольте, которое отделано кружевной оборкой. Корсаж платья с длинными рукавами высоко обхвачен поясом с серебряной пряжкой, на которой видна монограмма владелицы. Обращают на себя внимание прическа «неглиже» из светлых ненапудренных волос и нить крупного жемчуга на шее.

КОСТЮМ XIX ВЕКА
ТОМ IV







овый период в развитии костюма начался уже в условиях капиталистического общества. Научно-технический и промышленный прогресс изменяют экономику Европы XIX века, особенно Англии и Франции. Почти исчезает обособленность экономической и культурной жизни стран, еще сохранявшаяся в XVIII веке. Технические, научные достижения, искусство быстро делаются всеобщим достоянием. Возможность быстро внедрить научные и технические достижения в производство предметов быта приводит к его расширению. Поэтому смена мод в XIX веке происходит несравненно чаще, чем в предыдущий период. Изменяется и социальная структура общества. Власть, богатство, торговля сосредоточиваются главным образом в руках буржуазии. Все это, по существу, определило путь развития европейского костюма XIX века и сказалось на его характерных особенностях. Именно в XIX веке завершился процесс формирования единого европейского стиля в костюме, который в различных странах и в различных социальных слоях мог иметь своеобразные национальные черты, возникавшие под влиянием местных укладов жизни.

Изменилась и роль моды в обществе. Значительно более сложными становятся ее социальные функции и расширяется сфера ее влияния. Мода перестает быть неписаной привилегией избранных кругов и начинает направлять и формировать вкусы большинства городского населения. При этом эклектизм, характерный для буржуазного искусства XIX века, накладывает отпечаток и на костюм.

Все расширяющиеся возможности производства товаров массового потребления, особенно предметов костюма, создают видимость демократичности моды.

Характерной особенностью моды XIX века была ее цикличность. Большие циклы в моде теперь возникают в связи с новыми технологическими возможностями или, по-прежнему, в связи с адаптацией (психологической усталостью) к старой форме или линии, в то время как малые циклы отражают лишь смену деталей внутри устоявшейся формы костюма.

Самой интересной, самой примечательной стороной моды XIX века было то, что основной сферой ее влияния был женский костюм, в то

Роберт Лефевр (1755—1830).
Портрет Наполеона в коронационном облачении. 1804 г.
Музей Почетного Легиона, Париж

время как в XVII и первой половине XVIII века, мужской костюм занимал доминирующее положение и изменялся чаще, чем женский.

На протяжении всего XIX века Англия завоевывает и твердо сохраняет первое место в создании мод мужского костюма, формируя внешний облик мужчины нового времени, тогда как за Францией остается первенство в области женской моды. Секрет успеха французских мод заключается не только в главенствующем положении Франции в промышленном производстве предметов роскоши, но и в умении, свойственном большинству французов, схватывать и ассимилировать всевозможные приметы времени, претворяя их в художественные образы, созвучные эстетическим требованиям данного момента.

В начале века возрождающаяся художественная промышленность Франции находилась под влиянием классицизма. Классицизм периода Директории продолжал служить новому обществу, но жизнь внесла в него ряд изменений. Сложившийся в начале XIX века во Франции как единое художественное целое стиль Империи (ампир) за короткое время оказал большое и глубокое влияние на искусство других европейских стран.

Являясь по сути своей ретроспективой, мода XIX столетия постоянно заимствовала элементы костюмов других стран: Испании, Южной Америки, Восточной Европы, Оттоманской империи. Заимствования эти особенно ярко проявились в костюме Франции и Англии в эпоху больших европейских войн (Наполеоновской, Крымской, Франко-прусской), а также в периоды мира (эпохи Романтизма и Второй империи). Заимствования элементов из русского и польского костюмов стали следствием наполеоновских походов (1804—1814 годы). Наибольший успех испанские и южноамериканские моды имели в Европе в 1815-1825 годы и в эпоху царствования императрицы Евгении, испанки по рождению. Оттоманские моды появились в Европе в период увлечения ориентализмом (1820-1830 годы) и в период Крымской войны. Немаловажное место в этих сложных взаимосвязях занимают и «колониальные» моды восточно-азиатских стран: Китая, Индии, Японии, которые одновременно являются огромным рынком сбыта готовой одежды.

В главе «Костюм XIX века в других странах» с помощью уникального иконографического и фактологического ряда мы попытались донести до читателя все разнообразие тенденций мировой моды XIX века.

Художественная литература, изобразительное искусство, многочисленные журналы мод и фотографии, хроника в периодической печати, отчеты и обзоры промышленных выставок и, наконец, работы ученых, посвященные вопросам моды как социального явления, — весь этот огромный материал убедительно свидетельствует об эволюции художественных вкусов в Европе XIX века, отражает тенденции развития костюма и характеризует быт человека той эпохи.

ЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ
XIX ВЕКА
ФРАНЦИЯ И АНГЛИЯ





1800—1815 годы

Мужской костюм. Первые пятнадцать лет XIX века вся Европа напоминала военный лагерь. Это время — настоящее царство мужчин. Влияние воинского духа на все стороны жизни было огромно. В развитии мужского костюма этого периода проявляются две основные тенденции. С одной стороны, гражданский костюм еще больше упрощается, подвергаясь влиянию военного, с другой стороны, увеличивается значение форменной одежды. Гражданская форма существовала и раньше — в XVIII веке, специальный костюм носили должностные лица во все времена, но только лишь в начале XIX века эта форма уподобляется военному мундиру. В большинстве европейских стран, особенно во Франции, Германии и России, формируется бюрократический аппарат, для которого стало обязательным ношение мундиров, детально разработанных для всех видов административных учреждений. В государствах Европы выделяются две основные силы, на которые опираются все правительства — армия и чиновничество. Их значение подчеркивается специальным костюмом, сразу же возвышавшим их над всеми остальными. Но форменный гражданский костюм, как и военный, — специальная тема исследования, выходящая за пределы данного труда.

Антуан Жан Гро (1771—1835). Портрет императрицы Жозефины в кашемировом платье. 1800 г. Музей Массены, Ницца

В новом обществе основными

источниками доходов стали промышленность, торговля, банки. Появляется все больше и больше «деловых людей», их роль в обществе постепенно возрастает. Понятие элегантности для делового человека теперь несовместимо с парчой, атласными костюмами, пудреными париками и нарумяненным лицом. Шерстяные ткани разных цветов, в особенности темно-синий, коричневый и зеленый, заменяют блестящую роскошь костюма старого времени. Деловой человек XIX века, жизнь которого проходит не столько в салонах, сколько на бирже, в канцелярии, на фабрике или в коммерческих кругах, не нуждается в роскошном костюме. Однако простота его облика обладает изяществом — новые пропорции костюма, длинные брюки, форма шляпы зрительно делают фигуру высокой. В этих несколько вытянутых пропорциях просматриваются принципы классицизма. Изменяется и гардероб мужчины. Фрак становится одеждой для каждого дня, для прогулки и для верховой езды. Название «аби», перенесенное в это время во Франции на фрак и существующее по сей день, не следует путать с названием аби «а ля франсез», относящемся к другому типу мужской одежды XVIII века иного покроя и силуэта. Парадный костюм назывался «аби-де-гала» (habit de gala). В это время его часто носят с двубортным жилетом или сразу с двумя жилетами разных цветов. В первые годы XIX века, особенно во Франции, рак



244

244. Роберт Лефевр (1755—1830). Портрет Наполеона в коронационном облачении. 1804 г. Музей Почетного Легиона, Париж

Лефевр написал амбициозного корсиканца во всем блеске и величии его славы в 1804 году, в год принятия Наполеоном титула императора. Его коронационное облачение (по рисунку придворного художника Жана Батиста Изабе) состоит из шелковой туники с длинным рукавом, отделанной по подолу золотым шитьем и бахромой на манер туник византийских императоров, и мантии «Святого духа» из пурпурного бархата, подбитого горностаем. Кроме широкой вышитой золотом каймы, мантия

расшита небольшими золотыми «пчелками» — символом неустанной работы императора. Обращают на себя внимание золотой лавровый венок в подражание венкам римских императоров, кружевной воротник наподобие фрезы в стиле воротников императора Карла V и вышитые туфли с бантами на красном «дворянском» каблуке (как при Бурбонах).

245. Полина Озу (1775—1835).
Портрет французского музыканта.
1809 г.
Художественная галерея Курьер, Манчестер

245





246

246. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867).
Портрет господина де ла Ривьера.
1800-е годы.
Лувр, Париж

Широко известный портрет господина де ла Ривьера кисти Энгра дает нам наглядное представление о мужских французских модах наполеоновской эпохи, когда военная форма предпочиталась штатскому костюму. Господин де ла Ривьер изображен в кресле красного дерева в коротком черном суконном фраке со стальными пуговицами на двубортной застежке, типичными для повседневных мужских мод тех военных лет. Кюлоты цвета ивуар, вероятно, из чесучи или льна, господин де ла Ривьер носит с чулками и черными башмаками (на портрете мы их не видим). Интересны строгие аксессуары — шатлены с печатками у пояса и перстень с камеей. Прическа с челкой и бакенбарды («фавори») — тоже дань наполеоновским модам.

имеет очень высокий стояче-отложной воротник, но начиная с 1804—1805 годов высота воротника заметно уменьшается. Темный фрак чаще всего сочетают со светлыми панталонами и светлым, из другой ткани, жилетом. Поскольку самым привычным и быстрым способом передвижения в это время все еще остается верховая езда, сочетание фрака и сапог было очень распространено. В названиях одежды многое сохранилось от XVIII века, и костюм для верховой езды продолжают называть «неглиже» (в значении «небрежный»).

Обычной деловой верхней одеждой был также двубортный редингот или сюртук. Для выездов в холодное или сырое время также использовали каррик с несколькими воротниками или с одной пелериной.

Короткая стрижка, впервые появившаяся в период Французской революции, утвердилась в XIX веке. Обычно волосы сзади стригли коротко, а спереди оставляли более длинные пряди, которые слегка завивали. Военные стали носить бакенбарды. Эта мода появилась также во время Французской революции. И хотя за это время мужская прическа много раз менялась, но не могло уже быть возврата к парикам или длинным волосам. Лишь отдельные социальные группы — художники, поэты, писатели — иногда носили длинные волосы. Парик же становится лишь данью традиции, атрибутом костюма определенных категорий чиновников.

Буржуа стремятся «аристократи-



247

247. Французская школа XIX века.
Портрет орнитолога.
Конец 1810-х годов.
Коллекция А. Васильева, Париж

На этом акварельном портрете изображен французский орнитолог в летнем костюме. Картина, судя по плетеному креслу, написана, очевидно, в колонии. Орнитолог в шелковом фраке василькового цвета, белом пикейном жилете и мадаполамовой рубашке, украшенной жабо с булавкой в золотой оправе. Его панталоны из коричневой чесучи с подтяжками достаточно широки. Прическа ученого своеобразна — зачесывая кверху обе пряди своих волос, он пытается скрыть лысину.



248

248. Французская школа XIX века.
Портрет господина во фраке.
1810-е годы.
Коллекция А. Джонсон, Филадельфия

Награжденный орденом франт наполеоновской эпохи написан художником в аскетически убранной комнате неженатого мужчины. Судя по цвету кюлотов и выработке ткани, он в весеннем костюме и, очевидно, простужен, о чем свидетельствует носовой платок, торчащий из кармана модного фрака шоколадного цвета. Безупречен его пикейный жилет и мадаполамовая рубашка с жабо и, особенно, «бруммелевский» галстук, завязанный с завидным изяществом.



249

249. Вильям Бичей (1753—1839). Портрет Джона Уэдербурна в охотничьем костюме. 1800-е годы. Музей искусства, Балтимор

Охотник-англичанин носит спортивно-охотничий костюм начала XIX века, формы которого в общих чертах предвещают стиль мужской одежды века последующего. Выполненный из легкой шерсти, охотничий комплект строг по покрою и совершенно не декорирован. Обращает на себя внимание прическа модели из небрежно уложенных рыжих волос.



250

250. Томас Лоренс (1769—1830).
Портрет четы Данлоп на прогулке.
1810-е годы.
Художественный музей Уорсестер, США

Чета англичан Данлоп одета по новой деловой английской моде 1810-х годов. На нем глухо застегнутый темно-коричневый фрак с золотыми пуговицами, белый пикейный жилет и кюлоты мышиного цвета с белыми фильдеперсовыми чулками. Костюм дополняют цилиндр 1810-х годов, лайковые перчатки, белый шейный платок, черные кожаные туфли без каблука. Миссис Данлоп в газовом ампирном платье на атласной подкладке с розами у пояса, на плечах индийский цветной платок, а в руке крытый коричневым шелком зонтик на белой подкладке.

зировать» свой костюм и быт. Это сказывается как в интерьере, так и в парадном гражданском костюме, значительно отличавшемся от повседневной одежды. Покрой парадного аби в этом костюме отличается от будничного фрака более широкими полами, глубокими складками сзади и стоячим воротником. Его носят только с кюлотами (а не с длинными панталонами), с белыми шелковыми чулками и плоскими легкими туфлями-лодочками эскарпен (escarpin) с пряжкой. Непременным аксессуаром мужского костюма были перчатки. О силе традиций XVIII века говорит и то, что к этому штатскому костюму надевали шпагу.

Офицерский состав в большинстве государств периода наполеоновских войн был многочисленным, занимая и в светском обществе, и при дворе центральное место. Военная офицерская форма этого периода имела три разновидности: полевая, парадная, бальная. Первая была более скромной, вторая сверкала обилием золотой вышивки, пышными эполетами, яркими цветами, третья сохраняла пышность парадной, но к ней не полагалось шпор и оружия (их оставляли в вестибюле).

Внешний облик среднего буржуа XIX века часто еще сохранял черты XVIII века. Люди этого круга все еще носили рединготы и аби с короткими кюлотами, к которым были добавлены гетры. Основной одеждой мелкого буржуа и рабочих были рубашка, куртка, подобная революционной карманьоле, и длинные (или короткие) штаны, грубая обувь и войлочная шляпа.

Изображение такой одежды мы можем увидеть, например, на картине Л. Буальи «Прибытие дилижанса».



251

251. Джон Хоппнер (1758—1810). Портрет братьев Робертсон. Около 1810 г. Музей Беркшир, Питсфилд

Женский костюм. Завоевательная политика Наполеона сопровождалась принудительным ввозом французских товаров в зависимые страны. В то же время континентальная блокада создала стимул для развития промышленности в ряде областей государств — союзников Пруссии.

Изобретение Жаккардом ткацкого станка для узорчатых материй и усовершенствование прядильного станка, вскоре ставших достоянием многих стран, привело к увеличению производства тканей и к их относительному удешевлению.

252



252. Антуан Жан Гро (1771—1835). Портрет императрицы Жозефины в кашемировом платье. 1800 г. Музей Массены, Ницца

Прекрасная креолка, императрица Жозефина (1763—1814), урожденная Мария Роза Ташер де ла Пажери, родилась на острове Мартинике (что не могло не повлиять на характер ее вкусов и в определенной степени обуславливает ее пристрастие к эффектным и ярким туалетам). Рано потеряв своего первого супруга, Александра де Богарне, будучи уже матерью двоих детей, вышла замуж второй раз в 1796 году за Наполеона Бонапарта. Прямыми потомками Жозефины являются сейчас королевские дома Швеции, Норвегии, Бельгии и Люксембурга. На портрете кисти барона Гро мы видим Жозефину в эпоху Консульства в красивом платье из кашемира с широкой каймой. Из под него виднеется муслиновое платье с золотой прошивкой. Роскошная кашемировая шаль карминного цвета задрапирована в виде пояса и спадает сзади живописным шлейфом. Голова убрана шелковой вуалью с золотой вышивкой по углам. Типичны для эпохи 1800-х годов подвески на концах пояса-шнура в виде желудей. Изображения желудей, а также дубовых листьев, были часто встречающимся элементом орнамента или украшения в эпоху ампира.

В женском костюме довольно быстро сказывается влияние стиля ампир. Во Франции оно было связано с появлением новой знати, укладом жизни императорского двора, для которого Наполеон сам вырабатывал нормы этикета на основании заимствований у различных европейских королевских дворов. Кроме того, возрождение производства дорогих тканей и широкое использование их также сказалось на изменении пластического решения женского костюма. Он становится более тяжелым, и в нем постепенно появляется все больше и больше декоративных элементов. Однако пропорции женского платья, созданные в последние годы XVIII века, сохраняются вплоть до конца 1815 года.

В первые годы XIX столетия домашние «неглиже», платья для прогулок и для визитов делают длинными, часто со шлейфом, вносившим элемент движения в спокойный цилиндрический силуэт, в то время как бальные платья, приспособленные к довольно быстрым и порывистым танцам того времени, были значительно короче. Их часто шьют из тонких прозрачных тканей на плотной шелковой подкладке или из белого индийского кашемира и расшивают пайетками или вышивают гладью. Вышивка на ткани дает новую фактуру и хорошо гармонирует с блестящим золотым шитьем военных мундиров и придворных костюмов.

В модах начала века заимствования и подражания античности



253

253. Школа Жака Луи Давида (1748—1825). Женский портрет с шалью. Около 1800 г. Музей искусств, Сан-Диего

Нарядное муслиновое платье времен Империи характерно своим покроем на античный манер. Довольно плотная кашемировая шаль охристого цвета интересна орнаментальной черной каймой, напоминающей графичностью своего классического рисунка ограды и решетки той поры.



254

254. Придворный бархатный шлейф по эскизу Жана Батиста Изабе. Из гардероба принцессы де Леон (1767—1855). 1804 г. Институт костюма, Нью-Йорк

Церемонии при дворе Наполеона происходили с необычайной пышностью и помпезностью. Этот придворный шлейф «манто де кур» был изготовлен из панбархата вермийонового цвета и вышит специально для свадьбы императора с его будущей второй женой Марией Луизой.



255

255. Франсуа-Андре Вансан (1746—1816). Портрет графа де ла Форе с супругой и дочерью. 1804 г. Художественный музей, Баден-Баден

Семья графа де ла Форе написана Вансаном в ампирном интерьере кабинета, где особенно явно ощущается стилистическое единство предметов декоративного убранства, мебели и модной одежды начала XIX века. Графиня и ее дочь позировали в нарядных домашних платьях из белого шелка с муслиновыми туниками. У матери туника доходит лишь до колен. Этот ампирный, редко, впрочем, встречающийся фасон был затем с успехом повторен в 1912 году Полем Пуаре. Туника дочери из легкого голубого муслина заканчивается внушительным треном и отделана атласной бейкой. Этот портрет наглядно свидетельствует о том, с какой поразительной быстротой элементы романтической моды проявились в самые ранние годы Империи. На графине мы видим не только модную в те годы кашемировую шаль терракотового цвета, но и тюрбан, а на дочери — цветочный венок. Их занятия также сентиментально-романтические. Дочь помогает матери собрать цветочный гербарий или сделать из сухих роз «попурри» (смесь из цветов и благовонных трав), мода на которые длилась весь XIX век. Судя по папке на стуле, девочка занимается также и рисованием. С любовью рассматривают они розовый куст в стильной жардиньерке из красного дерева. Сидящий за письменным столом граф одет тоже непринужденно — на нем домашний редингот табачного цвета, белые жилет и рубашка, черные атласные кюлоты, белые чулки и черные туфли на очень низком каблуке.

256. Французская школа XIX века. Портрет пожилой дамы в кашемировой шали. 1800-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

256



также занимают большое место. Разнообразие фасонов женской одежды было очень велико, но силуэт был только один, и его строго выдерживали, стараясь всячески приспособить к нему фигуру. Поэтому очень скоро возникает необходимость в корсете, который мог бы придать фигуре вид стройной колонны. Новый фасон корсета появился в самом начале XIX века («а ля Нинон», см. илл. 265, 269).

Разнообразие фасонов достигается различного рода воротниками, появлением гимп (guimpe) — маленькой пелеринки с воротником, закрывающей шею и грудь, а также формой выреза декольте, отделанного рюшем или кружевами. Но вплоть до начала 1820-х годов модными остаются открытая шея и грудь. В это время были распространены короткие рукава «фонарик» или широкие рукава, задрапированные у плеча и фиксированные чаще всего пряжкой, украшенной бриллиантами, а также английские рукава — до локтя с продольным разрезом, скрепленным тремя пуговицами, и, наконец, рукава «а ля мамелюк» («à la mameluck») — свободные, длинные, перехваченные в пяти или шести местах браслетами из лент.

Дешевый ручной труд во всех странах Европы способствовал широкому распространению искусства вышивки, и первые два десятилетия XIX века были периодом увлечения однотонной белой гладью на белом фоне тонкого батиста, муслина или перкаля. Тогда же были созданы



257. Франсуа Жерар (1770—1837). Летиция Рамолино — «Мадам Мать». Около 1805 года. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

257

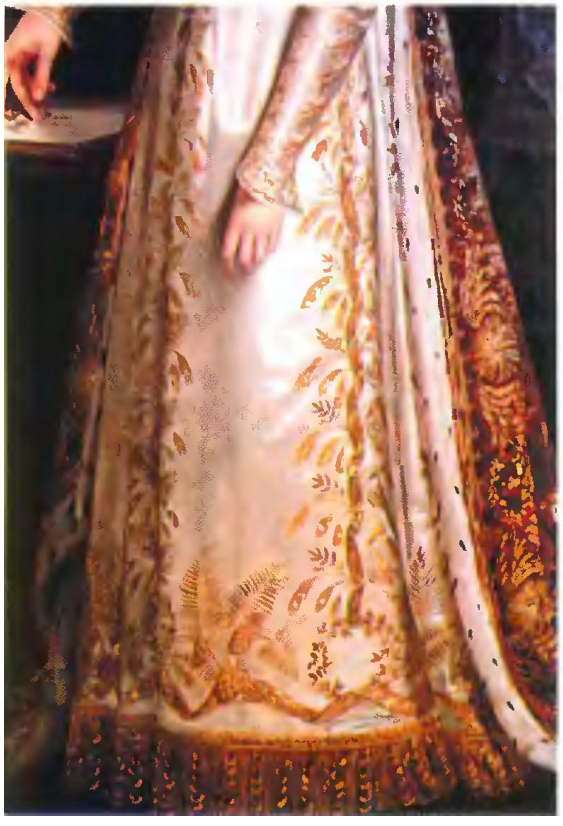
Мать императора Наполеона Летиция Рамолино изображена Жераром в теплом наряде. Эта разумная корсиканка никак не хочет поддаться на ухищрения легкомысленной моды. Ее белое шелковое платье с вышитой золотой каймой хоть и скроено с «ампирной» талией, но закрыто до горла муслиновой шемизеткой, а поверх него «Мадам Мать», как ее величали при дворе, надела теплый панбархатный нарядный шлафрок горохового цвета с треном и с длинными узкими рукавами. Белые перчатки, высокая диадема, кисейный шарф, кашемировая шаль кораллового цвета дополняют этот удобный туалет.

258. Роберт Лефевр (1755—1830).
Императрица Жозефина в придворном платье. 1805 г. Фрагмент.
Ратуша, Аахен

Императрица Жозефина на полотне Лефевра изображена в парадном облачении по рисунку художника Изабе. Белое атласное платье вышито золотыми колосьями и венками и отделано по подолу бахромой. На Жозефине также императорская мантия «манто де кур» на горностаевой подбивке.



259



258

259. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867).
Портрет мадемуазель де ла Ривьер. 1805 г.
Лувр, Париж

На знаменитом портрете Энгра запечатлена мадемуазель де ла Ривьер (см. илл. 246) во время загородной прогулки весной 1805 года. На ней креповое платье белого цвета с короткими рукавчиками и высокой талией, которое носили с характерными аксессуарами наполеоновской поры: замшевыми длинными митенками и меховым боа из белого песца. Ее прическа гладка и по-девичьи скромна, а уши украшены простыми коралловыми сережками.

разнообразные швы-сетки, насыпь и др., которые вносили новые фактурные элементы в однотонную вышивку. Значение вышивки в костюме этого периода было настолько велико, что о ней писали: «Подарить девушке муслин, газ, перкаль, креп на платье — это значит сделать только половину подарка. В модном костюме ткань почти ничего не значит; бордюры, украшения, отделки — главное». (See E. Le costume de la Révolution à nos jours. Paris, 1929. P. 48). Темой рисунков вышивки были главным образом цветы; парадные платья украшали «гирляндами цветочных шапок гортензий с золотыми листьями, ананасов или виноградных листьев, а иногда — колосьями» (там же).

Одним из важных элементов женского костюма продолжают оставаться шали. Их делают разной формы: квадратными, прямоугольными, треугольными, большими, средних размеров или маленькими. Они блистали разнообразием красок, вышивок и отделок. Из Смирны привозят карминные шали, вышитые золотом, из Египта — мягкие, теплые, шерстяные шали с золотой бахромой (их носили зимой) или одноцветные шерстяные с пестрым бордюром (в них женщины драпировались, отправляясь на бал). Делали шали и из хлопчатобумажных (из перкаля красного цвета) или из шелковых тканей. Оберкампф на своей знаменитой фабрике в Жуи в большом количестве выпускал шали с печатным рисунком. Но самыми тонкими, самыми дорогими были индийские кашемировые шали, одноцветные, чаще всего белые с сочным красочным широким бордюром.

В первой трети XIX века образ жизни богатых слоев европейского общества несколько упрощается, и тому есть ряд причин.

Интерес к природе под влиянием идей Руссо порождает обычай совершать более регулярные пешие прогулки (променады). В связи с этим появляется необходимость в более теплой и разнообразной верхней одежде.

Верхняя одежда в гардеробе женщин в начале XIX века занимает несравненно бóльшее место, чем было прежде. Появляются разнообразные рединготы, однобортные или двубортные, чаще всего с застежкой на петлицы. Их делают, в зависимости от сезона, или из легких тканей, часто хлопчатобумажных, или из шерстяных с отделкой бархатом или атласом. Зимой носят теплый, стеганый на вате или на меховой подкладке дуйетт (douillette), отделанный мехом, а иногда лебяжьим пухом. Дуйетт имеет несколько вариантов: короткий, до середины икры, назывался «жюив» (juive — еврейский), с широкой спинкой в сборку — «мамелюк». Распространена была также витчура (witzchoura), заимствованная у поляков. В теплую летнюю погоду носят маленький спенсер, надетый сверх платья. Иногда его заменяли канезу (canezou). Часто в прохладную погоду носили шаль, с которой женщины предпочитали не расставаться.

260. Франсуа Жерар (1770—1837). Портрет мадам Рекамье. 1805 г. Музей Карнавале, Париж



260

Жюли Бернар Рекамье (1777—1849) была известной парижской красавицей эпохи Империи и хозяйкой литературного салона в Аббеи-о-Буа, где постоянно бывал знаменитый романтик виконт Франсуа Рене де Шатобриан (1768—1848), автор «Гения христианства» и «Мучеников». Многие художники писали мадам Рекамье, музу и нимфу наполеоновской поры, но портрет кисти барона Жерара ей нравился особенно. Она изображена, подобно римлянке, в аркаде на фоне вечного города. На ней перкалевое платье-рубашка фасона «ампир» с талией под грудью, которое мадам Рекамье носит без корсета. Будучи во всем поборницей нового стиля, она боса, ее обнаженные руки и открытая шея ничем не украшены, лишь драгоценная египетская шаль шафранового цвета ниспадает с ее плеч, тем самым подчеркивая эффект античной драпировки. Волосы мадам Рекамье подняты в греческий узел и заколоты золотой шпилькой. Интересны бытовые детали этого портрета — корзина с бельем, стоящая за мягким стулом красавицы, рыжая шаль на заднем плане и подножная скамейка красного дерева.



261

261. Школа Роберта Лефевра (1755—1830).
Портрет пожилой дамы в парике.
Около 1807 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Больная базедовой болезнью дама изображена неизвестным французским художником в домашнем шлафроке со стоячим воротником и в парике начала XIX века, который причесан «а ля Нинон».

262. Роберт Лефевр (1755—1830).
Портрет дамы в кресле. 1807 г.
Музей изящных искусств, Хьюстон

На полотне Роберта Лефевра изображена неизвестная дама эпохи Империи. Возможно, портрет составлял ранее пару с мужским портретом (видимо, супруга). Белое платье дамы из шелкового муслина на подкладке с высокой талией надето на корсет «а ля Нинон», что позволяет создать иллюзию стройной фигуры. Короткие рукава задрапированы и украшены вставками из шитья гладью. Белая индийская кашемировая шаль ниспадает с плеча. Волосы дамы коротки, темны и завиты. Типы причесок в те годы создавались и выходили из моды мгновенно. В ушах у дамы серьги крупного жемчуга в форме «барочных капель» в золотой оправе.

262





263

263. Роберт Лефевр (1755—1830).
Портрет молодой художницы. 1808 г.
Музей изящных искусств, Лос-Анджелес

Молодая художница-любительница, возможно, ученица известной студии Давида, сидит на угловом диване красного дерева, обитом темным бархатом. Она в платье-рубашке из белого муслина с короткими рукавами, отделанными каймой, вышитой гладью. Только дорогая индийская кашемировая шаль цвета экрю защищает ее от холода. Эта «обнаженная» мода 1800-х годов стоила здоровья и даже жизни многим модницам Империи, вообразившим себя Аспазиями. Интересна прическа с выстриженной челкой, украшенная диадемой из золота с рубином и гребнем в пандан к ней.

264. Расшитый пайетками веер
в стиле ампир.
Франция. 1800—1815 гг.
Музей искусства, Филадельфия

В эпоху Империи в моду вошли маленькие складные веера с рисунками, расшитыми маленькими блестками — пайетками. О веерах очень интересно рассказала писательница мадам де Жанлис: «Раньше, когда хотели скрыть застенчивость или смущение и краснели, носили большие веера; веер был защитой, обмахиваясь им, можно было прикрыться. Теперь мало краснеют, не смущаются, не имеют никакого желания что-либо скрывать и носят неприметные веера». На веере из филадельфийского музея изображен Аполлон и Муза — характерный для наполеоновской поры мифологический сюжет.

264



Прическа из натуральных волос возвращает шляпкам их первоначальное назначение — они снова защищают голову от непогоды или солнца. Первым головным убором, который надевала женщина утром, был белый батистовый чепец, закрывавший ее волосы в папильотках. Он был вышит гладью, отделан рюшем или кружевом. Затем, когда она выходила на улицу в утренние часы, то надевала небольшую шляпу-чепец, отличавшуюся от домашнего более строгой формой и полужесткой основой. Для более поздних часов надевали шляпу с жесткими полями «шапо-капот» (chapeau-capote). Иногда с полей шляпы спускали спереди длинную вуаль, оканчивающуюся кружевом. Мода эта возникла в Англии, а затем распространилась во всех европейских странах. Шапо-капот был основной формой женского головного убора для улицы. Начиная с 1810 года, его вытесняет высокий ток с небольшими полями. Отделка шляп состояла из лент или искусственных цветов. Летние шляпы чаще всего делали из соломки.

Модным бальным головным убором был тюрбан. Сохранились и диадемы, различного рода металлические обручи для поддержания мелких завитков прически, украшенные драгоценными камнями.

Короткие волосы, вошедшие в моду в революционный период, заменяются новым видом прически «китаянка» (la chinoise) — гладко зачесанными наверх волосами с высоким пучком из косы. Мода эта пришла в 1813 году в связи с успехом оперы «Китайский земледелец» («Laboureur chinois»). В это же время появляются гребни с высоким металлическим верхом тонкой ювелирной работы.

Все драгоценности эпохи классицизма, особенно когда во Франции стало возрождаться ювелирное искусство, отличались тонкой работой, несколько сухим, но гармоничным, изысканным рисунком отделки. В общей композиции женского костюма они играли большую роль. Как и в период Директории, камеи продолжали быть в моде, и в парадных украшениях многих женщин можно было видеть несколько камей сразу.

Постоянным дополнением костюма были длинные, выше локтя, перчатки или митени из лайки. Их носили с костюмом для улицы и с бальным платьем.

Плоские очень открытые туфли на низком каблуке были настолько легкими и изящными, что их можно было считать скорее украшением, чем практичной обувью. Для улицы их делали из кожи, а бальные были атласными, иногда расшивались пайетками.

Непременным атрибутом светских балов были веера; как и платья, их часто расшивали пайетками (см. илл. 264). Веера делали также и резными из слоновой кости, или роговыми с резьбой и гравировкой, заполненной золотом.

В конце первого десятилетия простота и целостность композиции, свойственная женскому костю-



265

265. Французская школа XIX века.
Портрет задумчивой девушки. 1808 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Задумчивая француженка, вероятно, из провинциальной семьи, позировала неизвестному художнику в домашнем утреннем платье из легкого кашемира с ажурными вставками на рукавчиках. Судя по форме платья и месту расположения талии, оно надето поверх вошедшего в моду как раз в 1808 году корсета «а ля Нинон», вышитая часть которого просматривается в треугольном вырезе декольте. Девушка не причесана. У нее короткие волосы, напоминающие прическу «а ля Титус». Нет на ней и украшений — лишь скромная фибула на плече напоминает нам о героических днях Древнего Рима.

266. Жан Огюст Доминик Энгр
(1780—1867).
Портрет жены художника. 1815 г.
Коллекция Бюрль, Германия

Госпожа Энгр на этом неоконченном портрете позирует в платье постнаполеоновской поры цвета голубиного пера с ампирной талией и прозрачной шемизеткой, отделанной псевдоренессансным рюшем. Тон платья как нельзя лучше подходит к ее глазам, а простая прическа на прямой пробор довершает очарование ее миловидного лица.

266



му первых лет XIX века, постепенно исчезают. Конструктивные линии костюма начала века еще сохраняются, но легкие пластичные ткани все чаще заменяют плотными. Платья становятся более короткими, их часто делают на плотном чехле и перегружают отделкой, органически не связанной с формой костюма.

Парадные платья во Франции и в других европейских странах придают новый характер женскому облику. Их делают теперь из тяжелого шелка, атласа, бархата, сильно обнажают спину, и вырез декольте отделывают стоячим рюшем из туго накрахмаленного кружева, которое часто по краям обшивают жемчугом. Шлейф, в начале столетия создаваемый покроем платья, теперь является принадлежностью только придворного костюма и представляет собой отдельную, самостоятельную деталь.

Шлейф «манто-де-кур» (manteau de cour) снова становится знаком привилегированного положения, и во Франции, по придворному этикету Наполеона, его имеют право носить только принцессы крови (см. илл. 254).

Новый придворный парадный женский костюм, становясь все более роскошным, терял значительную часть пластичности, являвшуюся его основным художественным содержанием в период становления стиля. К 1815 году нарушается художественное единство материала и формы. Шали перестают быть органичной частью костюма. Стиль классицизма постепенно изживал себя.

267. Дамский ридикюль в форме ладьи эпохи ампир. Франция. 1810-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Мода на прогулки породила увлечение ридикюлями — сумочками для дамских мелочей. На иллюстрации — уникальная сумочка в форме античной ладьи из прессованного картона, обтянутого шелком и расшитого стальными блестками — очень модными в 1810—1820 гг.

267





268

268. Генри Реберн (1756—1823). Портрет миссис Белл. 1801—1802 гг. Музей искусств, Миннеаполис

Реберн написал миссис Белл в летнем муслиновом платье ампир, которое она носит с воздушной газовой черной шалью, отделанной кружевом ручной работы и «деликатной» вышивкой, возможно, колониальной индийской работы. Простота прически и отсутствие грима характерны для мод Альбиона в тот пе иод.



269

269. Генри Реберн (1756—1823). Портрет леди Элибанк. 1800-е годы. Музей искусств, Филадельфия

Талантливый шотландский художник сэр Генри Реберн написал свою модель в уникальном прогулочном туалете начала 1800-х годов. Леди Элибанк позировала в тафтяном рединготе шафранового цвета с длинными рукавами и отложным воротником. Корсет «а ля Нинон», подчеркивает ее роскошную грудь. Свежее лицо и чуть небрежная прическа довершают облик шотландской аристократки.

1815—1830 годы

Второе десятилетие XIX века — это время крушения империи Наполеона I, реставрации Бурбонов во Франции и Венского конгресса с его реакционными последствиями для всей Европы. В такой сложной исторической обстановке происходит формирование и развитие нового направления в искусстве, которому суждено было сменить классицизм. Это направление, получившее название романтизма, зародилось в Англии (Байрон, Шелли) и Германии (Гёте, Тик, Гофман), получило широкое распространение во Франции и в других европейских странах.



270

270. Французская миниатюра. Портрет неизвестного. 1820-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Молодой француз на миниатюре 1820-х годов одет с большим вкусом и элегантностью. Фрак его подобран к цвету глаз, отделан золочеными пуговицами и черным бархатным воротником. Под фраком белый пикейный жилет, батистовая рубашка, галстук с золотой булавкой. Его рыжие волосы вьются, лицо обрамлено бакенбардами.

Мужской костюм. Если внимательно рассмотреть новый силуэт мужского костюма, сложившегося в 20-х годах, мы можем сделать вывод, что в нем уже сказывалось влияние романтизма с его идеализацией средневековья. Пышные вверху рукава, тонкая талия и расширенная книзу «юбка» редингота напоминают покрой, какой был у средневекового пурпуэна или жака. Но воспроизведение средневекового силуэта не означает полного подобия костюмов, а, скорее, вносит черты женственности, которые придают особое изящество облику горожанина.

Как всегда, мода откликалась и на текущие события. Так, после вступления русских войск в Париж в 1814 году стали одеваться «а ля рюс» (à la russe) — копировали казацкие штаны, расширили грудь редингота, ввели в моду меха.

Основными видами мужской одежды остаются фрак и редингот коричневых, черных, бронзово-зеленых, сине-васильковых тонов (см. илл. 270, 271) . Фрак делали с длинными полами (вечерний — с более короткими), с отложным, как и у

жилета, воротником-шалью, чаще всего бархатным. К вечернему фраку надевали два жилета: из белого пике и бархатный, при этом пикейный воротник выпускали поверх бархатного. Часто носили двубортные жилеты.

Редингот, в противоположность фраку, имел высокую застежку, небольшие лацканы, стояче-отложной воротник и иногда пелерину. В большой моде были рединготы с округлыми лацканами из ткани «тибет», производимой из руна южно-американской высокогорной ламы альпаки. Популярность «тибета» обуславливалась его ценными качествами: она была тонкой, упругой, ворсистой и с блеском.

Верхняя одежда сохраняет широкую плащеобразную форму, удобную для длительных путешествий в карете, дилижансе или верхом. Кроме обыкновенного плаща носят манто с одной или несколькими пелеринами.

Галстуки, по сравнению с предыдущим периодом, изменяются незначительно. Для вечернего (бального) фрака изобретают незавязывающийся, скрепленный двенадцатью булавками пластрон (plastron).

Высокие шляпы с небольшими, слегка загнутыми с боков полями, были самым распространенным мужским головным убором. В 20-х годах в честь освободителя Колумбии Боливара стали носить шляпу «боливар» (bolivar) с сильно расширенной вверху тульей и более широкими полями.



271

271. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867). Портрет господина де Норвана. 1820-е годы. Национальная галерея, Лондон

Французский чиновник де Норван написан Энгром в черном рединготе с рукавами «жиго» и с высоким шалевым воротником, у которого характерный для 1820-х годов вырез в форме буквы «М».



272

272. Франсуа Жерар (1770—1837).
Портрет господина Тортони.
1820-е годы.
Институт искусств, Чикаго

Итальянец Тортони был владельцем кафе на бульваре Итальянок в Париже. Кафе его процветало не только в эпоху Империи, но и при Реставрации, Людовике XVIII и Карле X. В его бильярдном зале встречались дипломаты и франты, модные англичане или просто туристы. Близко знавший семейство Тортони барон Франсуа Жерар написал итальянца в прогулочном осеннем суконном рединготе табачного цвета с приподнятым характерным воротником и рукавами «жиго», которые напоминают фасоны XVI века. Под редингот надет голубой шелковый жилет, белая рубашка с черным галстуком — знак моды романтиков. Цилиндр, прическа и бакенбарды довершают облик модного но делового предпринимателя.

273. Мужские бисерные бумажники и очечник, Франция и Италия. 1820-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж



273

274. Французский бумажник с видом на площадь Согласия и Елисейские поля в Париже. Перламутр, бронза. 1820-е годы. Рынок Портобелло, Лондон

В это время во Франции были модны подарочные аксессуары (сувениры) с видами Парижа. На крышке этого бумажника изображены Елисейские поля и площадь Согласия с Луксорским обелиском. Судя по женским силуэтам, этот бумажник следует датировать 1820-ми годами.



274



275

275. Генри Уильям Пикенсджил.
Портрет Джеймса Букингема
и его супруги в багдадских костюмах.
1816 г.
Королевское географическое общество,
Лондон

Англичане одними из первых среди народов Европы отдали дань восточной экзотике. На портрете изображен благородный английский издатель с супругой в оттоманских костюмах начала XIX века, характерных своим кроем, шелковыми тканями и кашемировыми шалями.



276

276. Давид Робертс (1796—1864). Портрет Роберта Скотта Лаудера в оттоманском костюме. Национальная портретная галерея Шотландии, Эдинбург

Портрет шотландского исследователя в оттоманском костюме сродни портрету на иллюстрации 275. Именно благодаря подобным привезенным образцам восточных мужских и женских костюмов в Европе эпохи романтизма привилась восточная мода. Мужчины стали носить халаты, шаровары, фески, появились чубуки.



277

277. Кристина Робертсон-Саундерс (около 1800—?).
Портрет маркиза Баса в зимнем рединготе. Около 1820 г.
Коллекция графа Зубова. Музей декоративных искусств, Буэнос-Айрес

Английский маркиз Бас изображен на миниатюре в зимнем приталенном рединготе с отделкой из меха бобра. Его облик напоминает пушкинского Онегина. Длинные черные шерстяные брюки, вошедшие в моду после взятия Парижа русскими войсками, характеры для периода романтизма. Черные чулки, туфли без каблука, замшевые перчатки, черный цилиндр — строгая гамма английских мужских аксессуаров положила начало мужским модам XIX века. Обращают на себя внимание бакенбарды, появившиеся в начале XIX века, а также изменение прически — слегка растрепанные волосы.



278

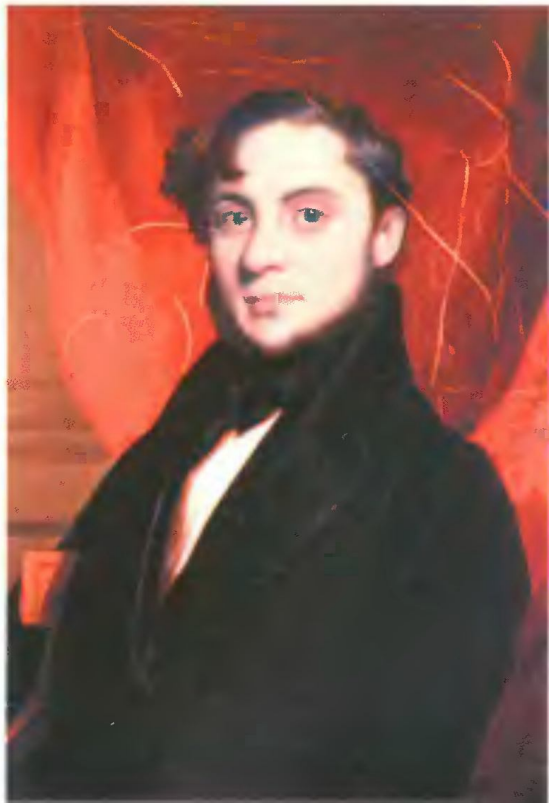
278. Томас Лоренс (1769—1830).
Портрет сэра Агар-Эллиса, первого лорда Довера, в зимнем бархатном рединготе. Около 1825 г.
Йельский центр британского искусства, США

Светский лондонский франт сэр Агар-Эллис, первый лорд Довер, одет под влиянием законодателя мод того времени Джорджа Брайана Браммеля (см. илл. 310) — в зимний редингот на меху из панбархата карминового цвета, под которым голубой шелковый жилет. Этот «денди лондонский» в длинных панталонах и в черном галстуке, которые были неотъемлемой принадлежностью костюма романтиков Франсуа Рене Шатобриана и Теофиля Готье.

279. Джордж Чиннери (1774—1852).
Портрет европейца. 1820—1825 гг.
Музей Луиша ди Камоэнса, Макао (португальское название Аомыня)

Проживший долгие годы в азиатских владениях Великобритании, сперва в Индии, а затем в Гонконге, ирландский художник Джордж Чиннери оставил нам целую галерею колониальных портретов эпохи романтизма. Художник похоронен на живописном кладбище в Макао, недалеко от музея, где хранится теперь этот портрет. На портрете изображен, вероятно, английский купец, приехавший в далекий китайский порт для выгодных экспортных сделок. Его костюм наглядно показывает, насколько близки были европейские, в частности, английские модели к колониальным модам. Его фрак, жилет и галстук безупречны и могли бы стать гордостью любого денди или фата. Лишь чуть заметные на портрете бежевые чесучовые панталоны напоминают нам о жарком тропическом климате. Портрет не реставрирован, на снимке заметны кракелюры.

279



Женский костюм. Новое отношение к женщине в эту переходную эпоху точно и образно было выражено Альфредом де Мюссе: «Величайшее лицемерие господствовало в нравах. Английские идеи, соединившись с ханжеством, убили всякую веселость. Быть может, это было знамение судьбы, уже готовившей свои новые пути, быть может, ангел — предвестник будущих общественных союзов — уже сеял в сердцах женщин семена человеческой независимости, которую им предстояло требовать в дальнейшем... Мужчины и женщины разделились на две группы и — одни в белом, как невесты, а другие в черном, как сироты, — смотрели друг на друга испытующим взглядом...» (Мюссе А. Исповедь сына века. М., 1958, с. 63).

Женский костюм до 1820 года сохраняет основные конструктивные линии предшествующего времени, но при этом значительно увеличивается количество отделки, особенно по низу платья.

Реставрация Бурбонов во Франции вызывает волну восторгов среди аристократии, и в 1815 году самым модным становится белый цвет — цвет королевской лилии. В костюм вносится своеобразная символика — делают восемнадцать складок на белых платьях в честь Людовика XVIII, сочетают в костюме цвета королевского герба (белый и голубой). Одной из основных законодательниц мод в этот период была герцогиня Беррийская. Ее популярность среди роялистов, ее страсть к нарядам и предпочтение, которое она оказывала французским товарам удачно использовались предпринимателями-торговцами.

В европейских странах подражание парижским модам, естественно, не принимало формы копирования отдельных проявлений французского роялизма. Однако в обозрениях и светских хрониках часто описывались модные костюмы дворянской знати того времени.

В 1819—1820 годах силуэт женского костюма претерпевает изменения. Постепенно опускается линия талии, юбку делают более узкой, верхняя часть рукавов заметно расширяется. Изменяется и форма корсета, которая теперь выявляет естественные контуры женского тела, а не превращает его в подобие колонны. Большое декольте, короткие рукава остаются только на бальных платьях, всевозможные пелеринки в несколько рядов, фишю и фрезы закрывают шею и грудь. В повседневной одежде предпочитают длинные рукава, которые в конце 20-х годов выглядели следующим образом: длинные, суженные книзу рукава из прозрачной или легкой ткани в верхней части были двойными и имели форму коротких фонариков (см. илл. 296). По-прежнему носят спенсер (см. илл. 292).

Новый силуэт, увеличение количества отделки по низу платья зрительно изменяют пропорции тела. Высокие и стройные женщины Директории и Империи теперь кажутся меньше ростом.

Изменение облика женщин дало повод мадам Жирарден (Girardin)



280. Шарль Виктор Фредерик Меним (1784—1867). Портрет дамы в шубе «витчура». 1815 г. Музей Шерет, Ницца

280

На этом редком портрете из музея в Ницце — француженка в шубе «витчура» из карминового сукна с отделкой мехом куницы. Мода на эти шубы распространилась во Франции после наполеоновской кампании в Польше и России. Из-под шубы виден воротник фреза, привезенный во Францию англичанками после войны, на голове у модницы черный бархатный ток «а ля Генрих III» с плерёзом из завитых страусовых перьев.



281

281. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867). Портрет мадам Леблан. Начало 1820-х годов. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Француженка мадам Леблан написана Энгром в нарядном платье цвета вороненой стали с рукавами на английский манер и с характерными для начала 1820-х годов горизонтальными драпировками на корсаже. Кресло красного дерева, на котором она сидит, покрыто полосатой кашемировой шалью, вероятно, английского или шотландского производства. На шее дамы — золотой сотуар с часами, приколотыми к поясу.

282. Бисерные портмоне. Франция. 1820-е годы. Коллекция А.Васильева, Париж

Вышивание бисером стало невероятно модным в Европе в эпоху романтизма. Как широко известно, из бисера плелись и бисером вышивались самые разные предметы, чаще всего утилитарного характера. Во Франции эта мода держалась в 1820—1840-е годы, а затем пошла на убыль, вытесненная вышивками гарусом и отделкой синелью, а также машинной тамбурной вышивкой, дешевой и доступной.



282



283

283. Французская школа XIX века.
Портрет дамы в чепце. Около 1823 г.
Блошиный рынок Ванв, Париж

Эта пожилая француженка
мало следит за модой. В покрое ее
простого платья из синей шерсти
видны черты провинциализма.
Пелеринка гимп с плоеным
воротником ей явно велика,
а темные фальшивые букли
не идут к ее давно поседевшей голове.



284

284. Школа Жака Луи Давида (1748—1825). Портрет мадам Морель де Танкрей в прогулочном капоре. Около 1825 г. Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Французский прогулочный туалет пожилой дамы хорошо представлен на портрете мадам Морель де Танкрей. Закрытое тафтяное бежевое верхнее платье декорировано у плеч буфами, копирующими образцы испанского костюма середины XVI века. Иллюзию возвращения к прошлому усиливает и воротник фреза с отделкой из блондов. Особенно замечателен капор этой много пережившей дамы, выполненный из серого фетра с блондовыми рюшами, — он украшен четы ьмя пе ьями экзотической птицы.

воскликнуть: «При Империи все женщины были красивы, этого нет больше в модах Реставрации» (Girardin E. Lettres parisiennes. Paris, 1822). Действительно, пластичность раннего периода Империи сменилась в 20-х годах сухой, почти жесткой формой, украшенной обильной дробной отделкой, покрывавшей шляпу, лиф, рукава, юбку.

С этого времени и до конца 40-х годов направление моды во многом определяется литературой и театром, и именно на этих видах искусства сосредоточиваются главным образом интересы дам из буржуазной среды.

Успех романов Вальтера Скотта вызвал интерес к Шотландии, и в моду входят клетчатые ткани. Появление мадемуазель Марс в роли Бетти в пьесе «Юность Генриха IV» вызвало восторг у парижской публики, ее костюм в этой роли был скопирован и распространился под названием «а ля Бетти». Позже успех Рашели в роли Роксаны («Баязет» Расина) создал моду на восточный тюрбан, рукава на манер турецких (à la turque) и восточную вышивку на платьях.

285. Французская литография.
Портрет герцогини Ангулемской.
1823—1825 гг.
Библиотека музея декоративных искусств, Париж

Герцогиня Ангулемская (см. также илл. 78), изображенная на этой раскрашенной литографии, была дочерью короля Людовика XVI — принцессой Марией Терезой Французской (1778—1851), названной так в честь своей бабушки, императрицы Австро-Венгрии. Элегантная и рафинированная женщина, она вышла замуж за старшего сына короля Карла X, наследника французского престола (1824—1830), принца Луи-Антуана Французского (1775—1844), герцога Ангулемского, собственного кузена. На портрете, очевидно, выполненном в 1824 году, герцогиня представлена в уборе будущей королевы (на трон она так никогда и не вступила в связи с отречением мужа от престола в 1830 году). Замечательна модная парадная прическа той романтической эпохи — пышно взбитые букли, вероятно, смешанные с накладными, и высокий, разделенный на три части шиньон с гребнем. Как часто было в эпоху романтизма, букли герцогини украшены «пшеничными колосьями» из платины и бриллиантов тонкой ювелирной работы, а высокий шиньон украшен пятью булавками с бриллиантовыми бантиками в стиле Людовика XVI, т. е. несколько архаичными для этого времени. О родителях герцогини напоминает и знаменитое колье из бриллиантов — «ривьера», принадлежавшее Марии-Антуанетте, которое герцогиня с гордостью носит на шее. Довершением убора является золотая диадема с крупными камнями и бриллиантами, эспри и блондовая вуаль.



285

286. Веер эпохи романтизма. Франция. Около 1825 г. Частная коллекция, Южная Америка

Этот маленький веер из южноамериканской частной коллекции — дань романтическому увлечению восточной экзотикой, особенно оттоманской. Оно возникло под влиянием освободительной войны Греции от турецкого ига. Бумажный лист веера расписан от руки гуашью. Мы видим сцену в саду султана. Наряд султанши копирует парижские моды середины 1820-х годов. Роговой остов веера украшен стальными пайетками, очень характерными для той эпохи.

286



288



287. Волосяной браслет с фермуаром в виде миниатюры в золотой оправе. Франция. Около 1825 г. Национальный дворец, Лиссабон

Еще в сентиментальную эпоху Людовика XVI в моду вошли волосяные украшения — кольца и фермуары браслетов. А в период романтизма мода на шнурки, браслеты, серьги и брошки из волос любимых стала доминирующей. Представленный на иллюстрации браслет, сплетенный из волос, вероятно, французской работы. Его золотой фермуар украшен миниатюрой на слоновой кости с портретом его хозяйки с жемчужным сотуаром. Подобные браслеты обычно были парными.



287

288. Французская школа XIX века.
Портрет графини NN в красном тюрбане. 1825 г.
Коллекция Н. Обержону, Париж

Ничего неизвестно нам о личности этой дамы, кроме ее графского титула, который подтверждается изображением графской короны над миниатюрой. Удивительно элегантен ее наряд для выхода в оперу. Темное бархатное платье эпохи романтизма украшено блондами у декольте, красный тюрбан сложной формы отделан золотой бахромой. Хорошо уложенные фальшивые букли обрамляют ее красивое лицо. Нарядны и украшения — бриллиантовая брошь с изумрудами и рубинами, жемчужное колье и бриллиантовые серьги, которые носили только вечером.

289. Феликс Оврэ (1800—1833).
Портрет Розалии Фавез, мачехи художника. 1829 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Яркий колорист Феликс Оврэ изобразил свою мачеху в парадном костюме. Не блещущая красотой женщина, однако, одета с большой оригинальностью. Цвет ее домашнего платья подобран к тону ее фальшивых рыжих буклей. Переливчатый шелковый шарф перекликается с цветами на блондовом чепце, украшенном крахмальными лентами из органди.



289



290

290. «Малый женский курьер».
Раскрашенная литография.
Платье для прогулок. 1827—1828 гг.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Парижские моды распространялись по всему миру в 1820-е годы достаточно быстро благодаря иллюстрированным модным журналам, литографии к которым раскрашивались от руки. На иллюстрации из такого журнала мы видим летнее платье для прогулок с рукавами «жиго» и воланами на подоле колоколообразной юбки, отделанной вышивкой. Характерны для мод конца 1820-х годов высокие и широкополые шляпы на манер мушкетерских.



291

291. Ипполит Поль Деларош (1797—1856).
Портрет госпожи де Тервиль.
Около 1830 г.
Музей изящных искусств,
Хьюстон

Прическа мадам де Тервиль с шиньоном «а ля жираф» стала очень модной в конце 1820-х годов. Ее волосы завиты щипцами и напомажены. Пастель Делароша отчетливо передает стиль модного тогда макияжа.



292

292. Томас Лоренс (1769—1830). Портрет миссис Фазер в бархатном спенсере. 1817 г. Музей искусств, Филадельфия

Замечателен осенний наряд англичанки миссис Фазер. Поверх легкого прогулочного платья из белого муслина с розами у пояса она носит для тепла панбархатный спенсер малинового цвета с охристой подкладкой и беличьей опушкой.



293

293. Английская школа начала XIX века.
Портрет дамы в шали и тюрбане.
Около 1817 г.
Рынок Портобелло, Лондон



294

294. Джованни Троссарелли (1760—1825?). Портрет дамы в неоготическом спенсере. 1817—1818 гг. Коллекция А. Васильева, Париж

Итальянский миниатюрист Троссарелли родился в Турине, но в 1790-1810-х годах жил и работал в Лондоне. Возможно, на миниатюре изображена англичанка. Очевидно лишь одно, что эта молодая дама одета по последней лондонской моде. Англия раньше, чем Франция обратилась к заимствованиям из средневековых мод, охотно следуя «литературному диктату» Вальтера Скотта. Поверх шелкового платья ампирного покроя надет декоративный бархатный спенсер в два цвета. Его замысловатый рисунок предполагает готические формы, продержавшиеся в моде добрых десять лет.

295. Дневное бязевое платье с шарфом и сумочкой. Англия. 1817—1819 гг. Музей искусства, Цинциннати

Дневное бязевое английское платье с длинным романтическим рукавом, со складками-защипами по подолу и с фестонами на рукавах и по низу юбки. В экспозиции музея в Цинциннати оно представлено с вышитой сумочкой, сохраняющей ампирный рисунок и композицию — типичным для этого времени аксессуаром дамского костюма.

295





296

296. Вечернее платье из шелкового крепа. Англия. 1818—1822 гг. Художественный музей, Цинциннати

Провинциальное английское вечернее платье цвета «старой розы» хоть и сохраняет талию в стиле ампир, но форма и отделка рукавов, а также отделка юбки, вполне соответствуют ретроспекции эпохи романтизма в средние века.

297. Джон Линнел Старший (1792—1882). Леди Торренс и ее семья. 1820 г. Музей искусства Эльведжем, Висконсин



297

Англичанка леди Торренс была, по-видимому, образцовой матерью шестерых детей. Джон Линнел запечатлел ее в тот момент, когда она в домашнем шлафроке с длинными рукавами читает своим детям книжку. Сидящие друг против друга на переднем плане старшие мальчики одеты как романтические герои байроновского типа. Они в маленьких черных фраках и в галстуках с высоко поднятыми белыми воротничками — неоспоримая дань чайльд-гарольдству.

298. Томас Лоренс (1769—1830). Портрет Джулии, леди Пил. 1820-е годы. Фрагмент. Собрание Фрик, Нью-Йорк

Ориентализм эпохи романтизма ввел в моду в 1820—1830-е годы крупные декоративные браслеты наподобие украшений гаремных одалисок. На фрагменте портрета леди Пил видны три браслета с крупными фермуарами, выполненные из дутого золота. Они отделаны жемчугом, опаловыми кабошонами и крупным сапфиром. Обращает на себя внимание свойственная тому времени манера носить браслеты поверх длинных рукавов.

298





299

299. Стивен Пойнтз Деннинг (1787—1864). Портрет королевы Виктории в четырехлетнем возрасте. 1823 г. Картинная галерея Далвич, Лондон

Английская королева Виктория (1819—1901) прожила долгую жизнь, правила Британской империей умело и твердо. Ее личные сентиментальные вкусы сыграли большую роль в английской и мировой модах, особенно в период, когда был жив ее супруг, принц Альберт Сакс-Кобургский (умер в 1861 году). На портрете английского художника Деннинга королева Виктория изображена в детском возрасте, вероятно, в траурном костюме. На будущей королеве (Виктория стала ею в 1837 году) детский черный редингот, отделанный на рукавах куницей и украшенный спереди горжеткой из того же меха. Из-под редингота, длина которого продиктована возрастом девочки, видны панталончики, полосатые чулочки и плоские детские туфельки, на голове — большая бархатная шляпа с крупными перьями страуса.

300. Английская школа начала XIX века. Портрет леди Бедфорд, урожденной Джейн Труп, в летнем платье. Около 1829 г. Коллекция А. Васильева, Париж



300

Английская аристократка леди Бедфорд была единственной сестрой полковника Роберта Трупа. Она позировала неизвестному миниатюристу в светло-голубом батистовом летнем платье с шелковым поясом с золоченой пряжкой и с синим шелковым шарфом. Характерны типично английские украшения леди Бедфорд — прямоугольная брошь с сапфировым кабошоном, браслет из жемчужин и кораллов, украшенное эмалью кольцо и серьги-подвески в пандан к жемчужному ожерелью.

301



301. Неоготический браслет с силуэтом. Англия. Около 1825 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Мода на крупные браслеты с неоготическим орнаментом возникла около 1820 года и продержалась до середины 1840-х годов. Подобные браслеты отливали в Берлине из чугуна. Походили они на черное «псевдоготическое кружево». В России эта мода нашла выражение в каслинском литье и ее с успехом практиковали. В Англии и Франции браслеты делали стальными или золочеными, подобно тому, что изображен на иллюстрации. Сходство этих браслетов со средневековыми образцами было весьма приблизительным, и оттого характер рисунка можно назвать готическим лишь условно. Данный браслет украшен выполненным на слоновой кости силуэтом хозяйки в домашнем чепце.

302



302. Вечернее платье из набивного шелка, Англия. 1828—1831 гг. Музей искусств, Цинциннати

1830—1850 годы

Мужской костюм. В области искусства 1830-й год принято считать кульминацией романтизма. В этом году Виктор Гюго выступил с определенной программой, поместив ее в предисловии к «Кромвелю», вслед за чем была осуществлена постановка «Эрнани», на которой произошел конфликт между сторонниками классицизма и романтизма. Победа осталась за романтизмом, и сухие рациональные нормы классицизма были низвергнуты. Правда, небольшая группа художников и писателей-романтиков и до первого представления «Эрнани» заметно и нарочито стремилась выделиться своим внешним обликом.

Как вызов общественной благопристойности было воспринято французским обществом появление Теофиля Готье в красном жилете на первом представлении «Эрнани» (25 февраля 1830 г.). Как раз Теофиль Готье, один из представителей романтизма, посвятил многие страницы описанию внешности, привычек, обычаев группы поклонников или тех, кто считал себя учениками Виктора Гюго. Презрение к буржуазной среде заставляло некоторых из них, например, П. Бореля, «придавать костюму живописность, не слишком выходя за пределы обычной моды» (Gautier T. Histoire du Romantisme. Paris, 1905. P. 31), а Ж. Бушарди — носить вместо жилета глухой черный бархатный пурпуэн, покрывавший всю грудь, со шнуровкой на спине. «Жакет с широкими бархатными отворотами и широкий галстук с пышным бантом дополняли этот костюм, глубоко продуманный, который не позволял видеть никакого белого пятна, белья, — высшая элегантность романтизма» (там же, с. 32). Этому костюму должна была соответствовать и внешность: «Было модным тогда в романтической школе быть бледным, синеватым, зеленоватым, немного мертвенным, если это было возможным. Это придавало фатальный, байронический вид или вид гяура, снедаемого страстями и угрызениями совести» (там же, с. 98).

Непосредственное влияние индивидуальных вкусов группы романтиков на развитие мужского костюма 30-х годов было невелико. Однако и позднее в костюме сказываются характерные для романтизма интерес к Востоку (ткани с восточным рисунком на жилетах, халатах и т.д.) и постоянное обращение к историческому прошлому (покрой редингота по образцу пурпуэна, застежки-бранденбурги, и др.).

В неизменный тип костюма мода вносит разнообразие, меняя длину и ширину панталон, форму воротников, длину и ширину фалд фрака или редингота, форму выреза жилета и т.д. Панталоны делают то широкими («pied d'éléphant» — «нога



303

303. Мужские рединготы. Франция, 1840-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж



304. Леон Виардо (1805—1900). Портрет аристократа 1844 г. Коллекция А. Васильева, Париж

304

Талантливый художник Леон Виардо был родным братом Полины Виардо, знаменитой певицы (меццо-сопрано) и возлюбленной писателя Ивана Тургенева. На портрете 1844 года представлен парижский аристократ с модной прической и с бородкой в романтическом стиле. Под черным фраком необычный красный бархатный жилет — дань стилю Жорж Санд и Теофиля Готье, плечо задрапировано бархатным плащом. Слегка косящий взгляд молодого человека полон таинственного достоинства.



305

305. Карл Маланкевич (1802—1877). Портрет франта. 1850 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Польский портретист Маланкевич изобразил парижского франта 1850-х годов. Его прическа и костюм модны и респектабельны одновременно. Обращает на себя внимание дорогая золотая цепь от часов, украшенная двумя затейливыми брелоками.

Мужские подтяжки вошли в моду в эпоху Директории, т. е. в 1790-е годы, когда очень короткие жилеты костюма «анкруаябль» вынуждали носить панталоны с завышенной линией талии. В эпоху романтизма мужские подтяжки считались интимной частью мужского гардероба. Они не должны были быть видны, разве что жарким летом на отдыхе в Италии. Во времена Империи Наполеона стало модным вышивать их — сперва меандрами и пальметтами, а затем головками богов Олимпа. Подобно женским подвязкам, им было суждено стать любимым «секретным» подарком влюбленных. В 1820-е годы подтяжки вышивали даже мелким бисером, но чаще встречаются подтяжки с вышивкой шелком по тонкой канве. Резинка заменялась в те годы медными пружинками, вшитыми в замшевые или кожаные штрипки. Через несколько лет после появления гальванизированного каучука (открытого Чарлзом Гудеаром в 1839 году) появились подтяжки с каучуковыми резинками.

306



306. Мужские подтяжки. Франция. 1840—1850-е гг. Коллекция А. Васильева, Париж

слона»; 1830—1832), то снова узкими, закрывающими подъем ноги. Часто носили панталоны со штрипками, а к вечернему костюму — узкие, выше щиколотки панталоны и ажурные носки.

Чем меньше разновидностей одежд составляло мужской костюм, тем большее значение придавали мелочам, способным выделить элегантного, состоятельного человека. Поэтому галстук становится мерилом особой элегантности.

Издавались брошюры с уроками по завязыванию галстуков — «курс обучения» состоял из пятнадцати уроков. Существовали галстуки «в романтическом стиле» (à la romantique), «неверный» (à la infidèle), «а ля Вальтер Скотт» (à la Walter Scott) и т.д. Каждый галстук представлял собой косую полоску ткани или сложенный по диагонали платок. Широкая часть окружала шею, и кончики воротника рубашки были едва видны у подбородка. Концы галстука спереди завязывались бантом.

К таким же элегантным деталям костюма относилась и шляпа «тромблон» (tromblon) — очень высокая, с расширяющейся верхней частью тульи с узкими, отогнутыми с боков полями. Эти шляпы носили в начале 30-х годов; к 40-м годам снова возвращается форма цилиндра. В 30-х же годах были изобретены складные мужские шляпы-цилиндры «шапокляк» (chapeauclaque), которые надевали с вечерним костюмом. Они складывались в вертикальном направлении. Необходимость в таких цилиндрах возникла в связи с тем, что по этикету мужчина должен был входить в гостиную со шляпой в руке.

Своеобразными были костюмы некоторых слоев германской интел-



307

307. Английская школа XIX века. Портрет господина Донкина. Начало 1830-х годов. Замок Крэгсайд, Англия

Бытовой английский мужской костюм начала 1830-х годов хорошо представлен на портрете господина Донкина, целеустремленного и властного человека. Позолоченные пуговицы на фраке и жилете, возможно, указывают на военное или морское прошлое господина.

лигенции (см. главу «Костюм XIX века в других странах», раздел «Германия»). Романтизм в этой среде развивался на почве отрицания всего французского. С Францией были связаны воспоминания о национальном угнетении времен Наполеона I. Молодые последователи романтизма, главным образом студенты, не надевали французские галстуки, носили черные бархатные береты с черно-красно-золотой кокардой. В массе своей городское население одевалось в общеевропейский костюм, тем более, что английские товары после падения наполеоновского режима наводнили большую часть германских государств.

В середине 30-х годов в мужском костюме появляются гладкие (без сборок вверху) рукава, но талия все еще остается подчеркнуто тонкой. Стремление придать мужественность фигуре проявляется в том, что делают широкую и выпуклую грудь у фрака или сюртука. Таким образом достигалось сходство с французским пурпуэном XVI века.

В этот период, особенно в 40-е годы, обычный костюм богатого человека отличают добротность дорогих английских шерстяных тканей, тонкое белье, дорогие аксессуары. Для парадных бальных фраков используется бархат, для жилетов — блестящие разноцветные парчовые ткани. Современники в журналах мод описывали бальный костюм так: «Что может быть лучше для мужчины, чем бархатный фрак гранатового цвета на подкладке из белого атласа, атласного жилета,



308

308. Английская школа XIX века. Портрет интеллектуала. 1840-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

затканного золотом или серебром, кружевного жабо, белого галстука, казимировых белых панталон, чулок с вышитыми углами и лакированных туфель?» («Вестник парижских мод». СПб., 1840, № 3, с. 10). Приведенное описание напоминает нам о былых временах — таким роскошным был повседневный костюм дворян в XVIII веке.

К установившемуся мужскому гардеробу: фраку, рединготу, сюртуку, плащу — прибавляется еще и



309

309. Джон Фредерик Херринг (1795—1865). Портрет Томаса Даусона с семьей. 1842 г. Музей изящных искусств Виргинии, Ричмонд

Английский акварелист Херринг более всего прославился как художник-анималист, который рисовал лошадей, скачки, а также других домашних животных — не случайно им уделено заметное место на представленной картине. Добропорядочная викторианская семья изображена перед загородным коттеджем ранней осенью в прогулочных туалетах. Миссис Даусон в черном шелковом платье, мистер Даусон в черном фраке и нанковых панталонах со штрипками и в цилиндре. Оба сына (один из которых на пони) в одинаковых детских платьицах из черного бархата с шапочками шотландских гвардейцев. Шапочки украшены перьями — дань стилю «балморал», который очень любила и поощряла королева Виктория, стараясь тем самым подчеркнуть свои шотландские корни. Девочка на руках отца — в белом батистовом платьице с короткими рукавчиками, что говорит о мягкости осенней погоды.



310. Английская гравюра. Портрет Джорджа Брайана Бруммеля (1778—1840). 1840-е годы. Национальная портретная галерея, Лондон

310

Знаменитый английский законодатель и арбитр мужских мод Джордж Брайан Бруммель родился 7 июня 1778 года в семье личного секретаря лорда Норта.

Благодаря сбережениям отца он смог получить образование в Итоне, знаменитом мужском колледже Англии, по окончании которого стал корнетом гусарского полка. Однако, довольно быстро оставил эту службу, упав с лошади и сломав себе нос во время смотра конного полка в Брайтоне. Бруммель поселился в Лондоне на Честерфилд стрит и в 1799 году стал членом клуба Брукс, известного крупными карточными ставками. Удачливый игрок, Бруммель стал жить на широкую ногу. Кроме того, он стал «главой» лондонских денди. Его наряды были легендарными. Даже принц Уэльский заплатил 100 фунтов стерлингов за выкройку нового утреннего халата из «шинца», введенного в моду Бруммелем. В его доме собирались франты лишь для того, чтобы проникнуть в тайны его гардеробной, считавшейся в то время лучшей в Англии. Бруммель ввел в моду в Англии длинные мужские брюки, новые формы жилетов и галстуков, до которых он был большим любителем. Но в конце концов, карточная игра разорила его и вынудила скрываться от кредиторов на континенте.



311

311. «Мужской журнал мод». Цветная литография. Лондон, январь 1849 г. Британский музей, Лондон

Эта раскрашенная английская литография говорит нам о консервативности и, одновременно, об экзотичности мужских мод в 1840-е годы. На ней представлены вечерние, прогулочные и домашние мужские костюмы, последний из которых в виде турецкого шлафрока является почти двойником костюма на известной картине Федотова «Завтрак аристократа».

пальто. Короткое, свободное, оно пользуется большим успехом и быстро завоевывает прочное место, которое сохраняет до сих пор.

Женский костюм. Текстильная промышленность в Европе в 30—40-е годы была одной из наиболее развитых отраслей. Не только Англия, но Германия и Франция шли по пути механизации прядильных и ткацких процессов. Резко возрастает количество производимых тканей, появляется множество новых сортов, как дорогих, так и дешевых. Изобретение печатной многокрасочной машины удешевляет хлопчатобумажные ткани, на них возрастает спрос, и они все больше распространяются среди небогатых слоев населения. Появление станка с круговым вращением для производства тюля сделало возможным дешевую имитацию кружев. Создается иллюзия «доступной роскоши».

Фактическое отсутствие во Франции королевского двора с регулярными каждодневными развлечениями делает центром моды театральный зал, где ложи бенуара и бельэтажа, по существу, представляли собой выставку богатых и роскошных женских туалетов, а партер — царство светских «львов», литераторов, художников. Остальные места в театре — а их было большинство — теперь постоянно занимают средние буржуа, студенты, гризетки. Именно здесь можно было внимательно рассмотреть последние новинки моды — туалеты известных модных женщин, — а затем по-своему воспроизвести их.

С другой стороны, театр в это время был и непосредственным проповедником идей романтизма. Пьесы Виктора Гюго, Александра Дюма-отца, оперы Леконта и Лормие и содержанием, взятым из истории, и оформлением спектаклей увлекали зрителей, формировали их эстетические вкусы. Теперь понятие женственности складывалось под влиянием романтизма. Модными были героини Вальтера Скотта, Дюма-отца и ранних произведений Бальзака.

В платье 30-х годов впечатление хрупкости женского облика создавалось путем контрастных сопоставлений. Талия казалась очень тоненькой не только потому, что ее стягивали корсетом, но и от сопоставления с непомерно широкими вверху рукавами «жиго» (gigot — бараний окорок) и расширенной книзу юбкой (см. илл. 312, 313, 317).

Низкий вырез декольте обнажал плечи, и они выглядели покатыми и хрупкими. Кожа казалась еще нежнее, оттененная воланами тонких воздушных кружев. Высокая сложная прическа представляла собой соединение пучка из кос (часто с каркасом), плотно уложенных туго завитых буклей или локонов, искусственных цветов, лент, кружев, а также драгоценностей, — если прическа была бальная (см. илл. 316).

Таким образом, возникает силуэт, который схематично можно изобразить как сопоставление неравностороннего ромба и усеченного конуса, при этом ширина платья на



312

312. Орас Верне (1789—1863).
Портрет дамы в летнем платье. 1831 г.
Музей искусств, Толидо, США

Известный французский художник романтической школы Орас Верне изобразил даму в летнем шелковом закрытом платье по моде начала 1830-х годов. Сильный ветер и, возможно, надвигающаяся гроза, заставила ее надеть шведские перчатки цвета ивуар и зак ытую пелеринку с высоко поднятым воротником, завязанным шейным бантом (в тон пояса платья). Чуть завышенная талия платья и рукава «жиго» возвращают в моду 1830-х годов, под влиянием романов Дюма-отца, силуэт эпохи мушкетеров (1620—1630-е годы). Удлиненные локоны прически и откровенно здоровый румянец тоже соответствуют канонам красоты эпохи барокко.



313

313. Французская школа XIX века.
Портрет дамы с гребнем. 1832 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Этот карандашный рисунок — удачный пример домашних мод во Франции зимой 1832 года. На даме средних лет — простое платье из плотного сукна с рукавами «жиго» и отделкой в виде пояса. Платье совсем закрыто и украшено фрезой из муслина, под которой завязан темный бант. На голове у дамы характерная прическа тех лет, вероятно, с накладными локонами и высоким пучком, поддерживаемым черепаховым гребнем «пеньеттой». Такие гребни широко использовались в испаноговорящем мире. В эпоху пробудившегося интереса к Южной Америке (распространение «боливаров» и красного дерева для мебели, экспортировавшегося с Кубы и из Гондураса) использование и этих южноамериканских аксессуаров — высоких гребней — не было удивительным.

314



314. Позолоченный браслет с камеей «Афина». Франция. 1830—1840-е гг.
Коллекция А. Васильева, Париж

уровне локтей почти равнялась его ширине внизу. Оттого, что платье достигало только щиколотки, а форма обуви была такой, что ступни ног казались маленькими, фигура — несколько неустойчивой, при модной тогда походке маленькими шажками создавалось впечатление «воздушного создания». Это впечатление усиливалось слегка жеманными манерами и жестами, характерными для женщин периода романтизма.

Большое количество лент, кружев, оборок на рукавах и лифе, отсутствие прямых линий, сама форма рукавов, оформление головных уборов — все давало многообразие цветовых сочетаний, яркое и гармоничное сопоставление фактур. Основой композиции женского костюма являлся принцип живописности, хотя не столь последовательный и совершенный, как в XVIII веке. Силуэт, пропорции, художественные приемы, характерные для создания женского костюма этого времени сохраняются как в утренних, простых и скромных, визитных, так и в бальных туалетах.

Для каждого времени дня предназначались особые туалеты, что дало повод остроумному художнику Деверия (Achille Deveria, 1800—1857) создать интересную серию рисунков: «Часы дня» («Les Heurs de Jour»).

Распространению моды по-прежнему способствовали в первую очередь театры и журналы мод. Производство готовых массовых товаров продолжает увеличиваться. Теперь журналы успешно выполняют функцию рекламного издания. В обозрениях постоянно упоминаются наиболее крупные фирмы, производящие шляпы, ткани, одежду, перчатки, драгоценности. Особое место среди таких изданий занимает журнал «Мода» (La Mode), основанный в 1829 году Эмилем Жирарденом (Emile de Girardin). Это был преимущественно литературный журнал, в котором сотрудничали видные литераторы и где начал свой писательский путь О. де Бальзак. Его статьи по вопросам моды носи-

315



315. Золотая парюра с жемчугом и эмалью. Франция. 1830-е годы. Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Представленная золотая парюра с жемчугом и эмалью характерна для Франции времен правления короля Луи Филиппа (1830—1848).

316



316. Французская школа XIX века. Портрет мадам де Берни. 1838 г. Особняк де Берни, Амьен

Мадам де Берни, супруга главы города Амьена, написана неизвестным французским художником в выходном бальном платье из белого шелка с блондовыми оборками на рукавах. Обращает на себя внимание удлиненная форма корсажа, под которым туго затянутый корсет с пластинами китового уса. Модными элементами отделки являются горизонтальные драпировки, украшающие лиф, и ленты на широкой юбке. Следуя романтической традиции прошлого, мадам де Берни носит тюрбан с золотой бахромой «а ля мадам де Сталь». Ее разнообразные украшения на фоне роскошного платья выглядят мелкими: золотой складной лорнет на цепочке, пара браслетов с медальонами, колье из жемчуга с фермуаром из бриллиантов и бриллиантовая брошка. Прическа гладкая с низкими бандо, увеличенными подставными локонами.

ли глубокий социально-философский характер. Раздел иллюстраций вел художник Поль Гаварни (1804—1866), сумевший придать особый блеск журналу своими острыми и своеобразными рисунками.

В журналах со всеми подробностями рассказывается о новинках моды, изменяющихся каждый год или каждый сезон. Они были так многообразны, что одно их перечисление может составить интересную летопись.

К наиболее устойчивым и характерным деталям относились кружевной воротник берта (berte), обрамляющий широким воланом декольте платья, канезу, рукава «жиго», которые были одной из отличительных особенностей женского костюма 30-х годов.

Бальные перчатки должны были плотно облегать руку. Их делали из белой тонкой лайки, они доходили только до запястья. *Для того, чтобы надеть перчатки, их предварительно растягивали с помощью специального приспособления — перчаточного распяла (распялки). Распялы в XIX веке были из ценных пород дерева, а также костяные, отделанные филигранью из металла. (Прим. науч. ред).*

Шляпы сохраняют форму капота, но с более высокой тульей, необходимой для высокой прически. Летом носят шляпы соломенные и из легкой ткани, украшенные лентами, цветами, кружевами. Основными тканями для зимних шляп были бархат, плюш, плотный шелк.

Верхнюю зимнюю одежду на теплой, часто меховой подкладке теперь дополняли меховым «боа» или палантином, летнюю или осеннюю отделывали шелковым рюшем или фалбалой. Различных размеров меховые муфты согревали женские руки в тонких лайковых перчатках. Зимней обувью были высокие ботинки на низком каблуке.

В названиях цветов разнообразных тканей ощутимо влияние романтизма и одновременно интерес к XVIII веку. Многочисленные оттенки тканей носили самые вычурные названия: «горлышко голубя», «цвет утренней зари», «цвет мечтательной блохи», «цвет влюбленной жабы».

В эпоху романтизма вновь пробуждается интерес к истории и в моду входят костюмированные балы, из которых самым знаменитым был бал под названием «Кадриль Марии Стюарт» («Quadrille de Marie Stuart», 1829), устроенный герцогиней Беррийской. Эскизы костюмов и зарисовки сцен этого бала были сделаны Эженом Лами. Подобные, менее пышные, но более интересные балы устраивались и романтиками, как, например, в 1833 году у А. Дюма-отца, при этом Делакруа, Деверия, Луи Клемен Буланже были декораторами. Увлечение такого рода балами было настолько распространено, что дало повод Деверия создать серию литографий («La soirée de Carnaval»).

В женском костюме 30-х годов — расширение боковых углов ромба (лиф и рукава) и основания треугольника юбки — к середине десятилетия достигают предельного размера. Пропорции костюма стано-



317

317. Пьер Бонироте (1811—1891).
Портрет дамы с флаконом духов.
1839 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Лионский художник круга Энгра, Пьер Бонироте, изобразил кокетливую жительницу его родного города в домашнем, но весьма изящном туалете. На даме коричневое зимнее платье из плотного шелка на узком корсете. Сильно затянутая талия подчеркнута поясом с золотой вертикальной пряжкой. Сложный воротник бобинного (машинного) кружева заколот золотой брошкой. Рукава с низкими «жиго» покрыты черным панбархатным палантином с куньей опушкой. Но самое замечательное — это прическа дамы с низкими локонами и фероньеркой в виде золотого обруча. В руках — хрустальный флакончик с духами.

318. Французская школа XIX века.
Портрет девушки. 1840-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

318



вятся гротескно-несоразмерными. Все это указывает на вырождение данной формы. Естественно, что появляется стремление к новым образным решениям, если не диаметрально противоположным, то, во всяком случае, более свежим. И во второй половине 30-х годов начинается процесс упрощения формы и силуэта женского костюма. Начинают появляться платья с менее пышными рукавами, лифом, законченным спереди длинным шнипом.

Иной теперь становится и прическа. Горизонтальные крупные локоны заменяются легкими завитками, обрамлявшими лицо, или «английскими» длинными локонами, прообраз которых возник еще в XVII веке. После сложных причесок первой половины 30-х годов особой новизной обладали гладкие прически с боковыми бандо или с заплетенными по бокам косами, уложенными вокруг ушей на манер «изабо» (см. илл. 323, 324).

Затем, около 1838 года, почти полностью исчезают широкие бие по вырезу декольте платья, зрительно расширявшие плечи и составлявшие одну линию с рукавами. Поэтому теперь плечи начинают казаться более узкими. Впечатление это еще больше усиливается от изменения покроя лифа платья: его делают с низко опущенной проймой, от которой мягкими складками ниспадает рукав, заканчиваясь узкой, довольно высокой манжетой. Так постепенно появляются отступления от установившегося костюма, они затем служат основой для возникновения нового решения женского образа 40-х годов.

В это время всеобщую популярность завоевывает новый эталон женской красоты. Воплощением этого идеала была знаменитая балерина Мария Тальони (1804—1884), совершившая переворот в искусстве танца. Впервые она выступила на сцене в 1822 г.

Новый язык танца был пронизан поэтическим чувством, передавал глубину переживаний женщины, ее радости и страдания. Костюму балерины теперь принадлежит значительное место. Впервые с тех пор, как балет стал профессиональным искусством, балерина появилась в простом легком белом муслиновом платье, закрывавшем ноги до середины икр, с гладкой прической и небольшим венком цветов на голове. Эта простота внешнего облика казалась особенно изысканной и прекрасной на фоне женского костюма, отягченного отделкой, фестонами и бантами. Обаяние Тальони породило у молодых женщин стремление подражать новой знаменитости, открыло им эстетическую ценность гармонии отдельных частей в целом.

Таким образом, влияние яркой индивидуальности, сумевшей дать образное решение, соответствующее эстетическим устремлениям своего времени, английский практицизм, привлекательный для многих слоев буржуазного европейского общества XIX века, и элементы реставрации прошлого определили направление



319

319. Шарль Франсуа Майер (1792—1849). Портрет девочки в белом. 1840 г. Коллекция А. Васильева, Париж.

Французский живописец Майер изобразил девочку в бальном платье из белой кисеи, украшенном голубым поясом. Девочка сидит на стуле в стиле «трубадур», модном в 1840-е годы.

320. Дамские бумажники. Вышивка шелком по канве, бархат. Франция. 1840-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Женские бумажники с отделениями для визитных карточек и записей домашних расходов изумительно декоративны. Их обычно делали из панбархата с вышитыми шелком медальонами (чаще всего букетами). Такие бумажники запирались с помощью тоненьких карандашиков, которые использовались для пометок.

320



развития женского костюма на целое десятилетие — с конца 30-х — по 40-е годы.

Новый силуэт, новые пропорции, новый характер отделки отличают женский костюм 40-х годов. Нижняя юбка из конского волоса — «жюпон кринолин» (jupon crinoline) была изобретена французским предпринимателем Удино еще в 30-х гг. В парижских модных журналах 30—40-х гг. постоянно помещалась реклама таких юбок. Словом «кринолин» (crin — конский волос, lin — лен) в 50—60-х гг. стали называть юбку и с другим каркасом (металлическим или из китового уса).

Длинная юбка, поддерживаемая волосяным чехлом — слегка заниженная талия, лиф, законченный длинным острым шнипом, узкий длинный рукав у большинства платьев (кроме бальных) возвращают четкость костюму и удлиняют фигуру. Элементы живописности, характерные для 30-х годов, встречаются редко и сохраняются главным образом в головных уборах. В костюме появляется даже некоторая графичность. Она сказывается в четкости линий лифа, в рукаве, плотно облегавшем руку, в появлении почти обязательной отделки — белого воротничка и манжет, и в гладкой прическе. Кроме узких длинных рукавов носили и «а ля пагод», из-под которых виднелись широкие на узкой манжете подрукавники шемизетки. На многих женских портретах европейских художников 30-х годов XIX века запечатлен этот строгий и элегантный женский облик.

Однако наряду с этим новым обликом, получившим в будущем самостоятельное развитие, в общеевропейском костюме также сохраняет значение и «мещанское направление» с присущим ему пристрастием к обилию отделки и нагромождению деталей. Этим больше всего отличались праздничные костюмы среднебуржуазных провинциальных кругов, особенно в Германии, где в 40-х годах происходило интенсивное становление буржуазного общества. Такого рода костюмы мы находим в модных немецких журналах, описания их встречаются в художественной литературе.

Обращение к деталям костюма прошлого в 40-х годах возобновляется с новой силой. Идея распашных юбок XVII—XVIII веков широко используется художниками, иллюстрирующими модные журналы XIX века. В журналах также часто можно встретить упоминания о головных уборах в стиле Людовика XIV, об отделках «а ля Помпадур» и т.д. Но, пожалуй, больше всего заимствования из прошлого сказались в характере рисунка тканей, отличавшихся еще бóльшим разнообразием в это время. Описаниям этих тканей посвящены многие страницы журналов мод. Конкуренция между производителями заставляла выдумывать все новые и новые фактуры тканей, предлагать все новые и новые рисунки. В журнале за один только 1840 год упомянуто до ста новых видов тканей. Среди них пекины «Фонтанж» — по белому, голубому или зеленому фону раз-

321



321. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873). Портрет королевы Марии Амелии, супруги Луи Филиппа. 1842 г. Дворец, Версаль

Винтергальтер изобразил строгую Марию Амелию в роскошном темно-синем панбархатном платье, отделанном волана-ми из драгоценного алансонского кружева. Ее вид скорее буржуазен, чем по-королев-ски величественен. (См. также илл. 322).

ноцветные букеты с бантами, левантины кружевные, затканные кружевным белым рисунком на светлом фоне, гро-де-туры в полоску, всевозможные шотландки.

В это же время появляется множество тканей с металлическими нитями: тонкие прозрачные органди с мелкими золотыми горошками или вышитая золотом кисея, цветные шелковые ткани, подобные брокателям XVII века, имитировавшим парчу. Разнообразие тонов и рисунков все же не мешало возникать моде на определенные цвета — лиловый в рединготах для прогулок, черный в платьях для театра и концертов, светлый, особенно жемчужно-серый, розовый и белый — для балов. Кружева (теперь чаще всего машинной работы), страусовые перья, ленты, тюль, искусственные цветы, производством которых так славилась Франция, украшали женские платья и головные уборы, но с большим чувством меры, чем в 30-х годах. В этот период широкое распространение получили батистовые и кисейные канезу различных фасонов, отделанные мелкими складочками и узким кружевом. Тонкие и изящные, они оттеняли бледную кожу горожанок, избегавших палящих лучей солнца, подчеркивали их женственность. Высокая стоимость таких канезу, конечно, делала их предметом роскоши.

Количество костюмов, необходимых светской женщине в течение дня, остается таким же, как и в 30-х годах, но теперь туалеты стано-



322

322. Луи Эрсан (1777—1860). Королева Мария Амелия. 1840-е годы. Фрагмент. Музей Конде, Шантийи

Французская королева Мария Амелия (1782—1866), супруга Луи Филиппа, была дочерью Фердинанда IV, короля Сицилии, а по матери — племянницей Марии-Антуанетты. На самом портрете королеве уже за 60 лет. Ее нарядное белое атласное платье (на представленном здесь фрагменте) украшено большой бриллиантовой парюрой с очень крупными сапфирами.

323. Анри Леманн (1814—1882). Портрет Мари д'Агу. Около 1845 г. Музей Ренан-Шеффер, Париж



323

Мари д'Агу запечатлена в бархатном манто с отделкой из меха куницы. Рукава «а ля пагод» и длинные кисейные подрукавнички ее домашнего платья с кринолином говорят о нововведениях в силуэте одежды второй половины 1840-х годов, когда пропорции расширенных юбок диктовали новые формы корсажа — в стиле голландских мод второй половины XVII века. Прическа «изабо» с уложенными вокруг ушей косами соответствует стилю «трубадур», главенствующему в декоративно-прикладном искусстве и модах 1840-х годов.

вятся более разнообразными. Первый утренний наряд — распашное платье из шерстяной ткани, чаще всего полосатой, для зимы или из хлопчатобумажной ткани для лета. К нему полагается батистовый, обшитый кружевами чепчик. Затем обычно надевался пеньюар, то есть одежда, в которой причесывались. Она также была распашная, но ее делали из более легкой и мягкой ткани (меринос). Для приема утренних визитеров женщина переодевалась в «приемное неглиже» из шелковой скромной ткани. Сами дамы чаще всего наносили визиты в костюме, который состоял из платья и верхней одежды — шали, бурнуса, палантина или манто. Во время прогулки обычно надевали редингот, для выезда на обед — нарядный туалет с отделкой из кружев.

Самым дорогим и роскошным был бальный костюм. Бальное платье всегда имело декольте и часто было отделано кружевной бертой, которую делали теперь совсем гладкой; тщательно причесанная голова была украшена драгоценностями или тюрбаном из бархата и золотого шнура, кружевом с искусственными цветами или венком из них и т.д.

Предпринимателями, которые теперь стремились делать вещи на все вкусы, учитывалось желание создателей костюма придать значимость каждой детали, каждой мелочи. Эти детали вносили необходимую живость в достаточно однообразные силуэты, нивелировавшие фигуры, украшали их. Детали и аксессуары, умело используемые дамами, обладавшими хорошим вкусом, подчеркивали их индивидуальность.

В 40-х годах снова возникает мода на шали. Как новинка появились, например, шелковые двусторонние шали — например, с одной стороны розовая, с другой — серо-жемчужная, лиловая или палевая и т.д. Вышитые по шелку, тюлю или органди, летние шали отличались необыкновенным разнообразием рисунков. Делались шали из тафты, обшивались широким кружевом. А шелковые цветные с однотонной вышивкой обшивались оборкой из белых кружев. Кашемировые шали, производством которых так славилась Франция в это время, имели неисчерпаемое количество рисунков. Они были однотонными с разноцветной вышивкой. Эти шали носили с нарядными «неглиже» и закалывали их булавкой с драгоценным камнем, портретом или камеей. Модны были и барежевые шали с цветной каймой, очерченной тонкой золотой нитью, фуляровые шарфы с цветной тканой каймой и т.д. Но самыми великолепными были знаменитые русские колокольцовские шали.

Перчатки также имели отделку. Основным поставщиком перчаток в большинство стран Европы был француз Майер (Mayer). Носить перчатки от Майера считалось признаком хорошего тона и состоятельности. Они делались из тонкой эластичной лайки, очень плотно обтягивали руку и застегивались на маленькие пуговки. В 40-х годах но-



324

324. Французская школа XIX века. Портрет девушки в кисейном платье с прической «изабо». Конец 1840-х годов. Коллекция А. Васильева, Париж

Девушка в кисейном платье, образ которой слегка напоминает французскую певицу Полину Виардо (1821—1910), изображена в нарядном туалете, возможно, даже бальном, если судить по длинным лайковым перчаткам. На длинной цепочке она носит маленький складной золотой лорнет, а в пандан к нему небольшую парюру из брошки и серег. Характерна ее прическа «изабо» — по мотивам причесок героинь романов эпохи трубадуров.

325



325. Жак-Франсуа Ланта (1807—1864). Портрет лицеистки. 1850 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Образ лицеистки на портрете испанского художника Ланта напоминает Алису из «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Локоны девочки завиты заботливой материнской рукой. Трогательны ее вязаные митенки, которые она надела, собираясь на прогулку.

сили короткие бальные перчатки, по краю их отделывали браслетами из кораллов или жемчуга, золотыми шнурками с небольшими кистями, гирляндой мелких цветов, кружевами, кончиками перьев марабу. Еще бóльшим разнообразием отличались искусственные цветы, украшавшие головные уборы и платья. Они были добросовестной копией живой натуры, и почти все известные тогда садовые и многие из диких цветов были предметом подражания. Иногда цветы украшали маленькими поддельными бриллиантами, которые переливались и горели, как капельки росы.

Уже в 1840 году низ юбки, как правило, отделывали широким воланом. Сверху юбку иногда покрывали тюлевым, кисейным или другим тюником, который оканчивался на четверть ниже или выше колен. Начиная с 1842 года, большое распространение получает юбка с двумя воланами, а в 1845 году появляется юбка с тремя и более воланами. Воланы на юбке создали новые пропорции в костюме, внесли в него новое ритмичное начало, подчеркнув преобладание горизонтальных линий членения. Таким образом, с середины 40-х годов началось формирование нового силуэта, интересный путь развития которого мы сможем проследить до конца 60-х годов.

Теперь наиболее характерной становится силуэтная линия профиля фигуры. Спокойные, уравновешенные линии равнобедренного треугольника юбки сменяются почти прямоугольным треугольником, от чего силуэт получает динамическую выразительность. Этот силуэт еще больше подчеркивается легким наклоном стана вперед и новой, несколько меланхолической манерой держать голову слегка склоненной набок.

Новый силуэт потребовал изменения формы кринолина — спереди юбка стала прямой и узкой, сзади — куполообразной формы, при этом общие ее размеры значительно уменьшились.

Таким образом к концу 40-х годов появляется новый покрой платья, которому в последующее время суждено было прочно войти в жизнь. Простые, плавные линии и отсутствие украшений придавали такому платью оттенок благородства, но в то же время это была одна из первых попыток удовлетворить вкусы людей с небольшими средствами.

Следует отметить, что в этот период возникает новая волна движения за равноправие женщин, возглавляемое французской писательницей Жорж Санд. Значительных изменений это направление в положении женщин в то время не дало, но под его влиянием стал формироваться новый женский облик. Первые попытки доказать равноправие женщины путем привнесения в ее костюм характерных деталей мужской одежды делали последовательницы Сен-Симона. Но эти попытки не закрепились в моде того времени. Сама Жорж Санд предпочитала одеваться полностью в мужской костюм — редингот из серого сукна, панталоны и жилет. Лишь немногие



326

326. Жан-Батист Камиль Коро (1796—1875).
Портрет мадам Сеннегон. 1841 г.
Художественный музей, Даллас

Скромная мадам Сеннегон на портрете кисти Коро изображена в застиранном шанжановом платье цвета сиренево-голубых глициний, свидетельствующем о ее бедности. Судя по величине корсажа, это платье, видимо, с чужого плеча. На голове женщины тюлевый чепец, который вошел в моду с начала 1840-х годов.

женщины осмеливались копировать этот наряд, но отдельные детали мужской одежды — крахмальные воротнички, манжеты с запонками, платья из сукна — вошли в быт.

Костюм горожанок. Увеличение населения городов, особенно промышленных центров, значительно повлияло на изменение городского костюма. Почти каждая социальная группа городских жителей имела какие-то свои специфические особенности в костюме.

Форма и силуэт женского костюма мелкой буржуазии находились под влиянием моды, но ограниченные средства не давали возможности часто менять одежду, несмотря на появление сравнительно дешевых тканей. По-прежнему у женщин из мелкобуржуазной среды сохраняется чепчик и фартук — детали, указывающие на их социальное положение. Во время работы чепчик и фартук всегда носили даже модистки и портнихи, эта своеобразная «аристократия» женщин-работниц.

Многие страницы французских романов и повестей посвящены описанию внешности гризеток, в которой сочетались скромность, задорная кокетливость и тонкий вкус, так выделявший их среди представительниц других небогатых слоев жителей больших городов, особенно Парижа. Их облик запечатлел Гаварни.

В каждой стране головные уборы горожанок бедных слоев имели специфические национальные черты, роднившие их с народным крестьянским костюмом.



327

327. Вильям Этти (1787—1849). Портрет миссис Воган. 1830 г. Национальный музей Уэльса, Кардифф

Знаменитый уэльский живописец Вильям Этти написал свою модель во всей красе — в ниспадающем платье из темно-синей тафты с рукавами «жиго», украшенном редкими драгоценностями. Непомерно глубокое декольте благоразумно прикрыто батистовой шемизеткой, а грудь и плечо украшает брошь с золотой цепочкой и цветными камнями (подражание драгоценностям эпохи Возрождения). На поясе фигурная пряжка с цветочным орнаментом, а волосы уложены очень оригинально для 1830 года в виде бандо, вошедших в моду лишь в 1850-е годы. Прическа украшена наколкой из красных шелковых лент, а серьги в ушах — часть парюры с фигурной брошью.

328. Вильям Бичей (1758—1839). Портрет королевы Аделаиды, супруги Вильяма IV. Около 1831 года. Национальная портретная галерея, Лондон

Сыгравшая заметную роль в истории моды, английская королева Аделаида была урожденной немецкой принцессой Аделаидой Амелией Терезой Каролиной фон Сакс-Кобург Мейнинген (1792—1849). В 1818 году она вышла замуж за Вильяма, герцога Кларенса, одного из сыновей короля Георга III. Переехав из Германии в Лондон, она не стала заметной фигурой при дворе. Обе ее дочери — Шарлотта и Елизавета — умерли во младенчестве. Но все изменилось со смертью других претендентов на английский престол — супруг Аделаиды, герцог Кларенс был в 1830 году коронован и правил страной семь лет до воцарения ко олевы Виктории.

Королева Аделаида написана художником Вильямом Бичеем, учеником виртуозного Зоффани, очевидно, вскоре после коронации в придворном платье из синего панбархата с рукавами «жиго» из блондовых кружев. Верх рукавов украшен неоготическими фестонами, а декольте — вставкой в виде широкого плоеного воротника из блондов. Нарядное платье украшено поясом и помпонами на груди. Восхищают украшения королевы — большая брошь из золотой филиграни с подвесками из жемчуга и составляющие с ней парюру серьги и жемчужная диадема. К поясу платья прикреплены на большой золотой декоративной цепи часы в золотом, украшенном эмалью корпусе. Прическа Аделаиды, состоящая из сложного шиньона и локонов, представляет собой пример немецкой аккуратности и педантизма. В руках — портбукет с живыми цветами. Название «аделаида»

328



оттенка красно-бордового цвета, близкого тому, что служит фоном для лондонского портрета, а также название «аделаида» низких женских прогулочных ботинок без каблука со шнуровкой на боку, связаны с именем принцессы Аделаиды.



329

329. Генри Виатт (1794—1840).
Портрет дамы. 1830—1834 гг.
Музей искусств Басс, Майами

Английский портретист Генри Виатт был учеником и помощником знаменитого Томаса Лоренса. На портрете из Майами изображена англичанка в тафтяном открытом платье каштанового цвета с рукавами «жиго», которое очень подходит к ее волосам. Украшения в виде тонких цепочек и топазовой броши в золоте скромны и благородны.

330. Дневное платье из набивного ситца. Англия. 1835—1837 гг. Музей искусств, Цинциннати



330

Платье из набивного ситца бледно-шафранового цвета по-провинциальному просто, хоть и сохраняет модный покрой. Обращают на себя внимание характерные для второй половины 1830-х годов рукава, «окорочок» которых «опадает» в локте. В эпоху, когда анилиновые красители еще не были открыты, употреблялись исключительно гармоничные, мягкие тона, о чем наглядно свидетельствует ткань платья с мелким цветочным рисунком. Представленный с платьем ридикюль выполнен из прессованного картона с сафьяновыми вставками и украшен пластиной из панциря черепахи. Подобные прогулочные сумочки были типичны для 1825—1835 годов.



331

331. Английская школа XIX века. Портрет дамы в неоготическом спенсере. Около 1838 г. Коллекция Стюарта, рынок Портобелло, Лондон

Неоготический спенсер англичанки сродни театральному костюму, в котором смешаны элементы одежды различных стилей и эпох, начиная от костюма трубадура: рукава с прорезями «ренессанс», итальянские шнуровки и средневековые фестоны. На голове у незнакомки — замысловатый шиньон и букли, а также наколка из лент, на шее — золотой католический крест на витой цепочке.

332. Октавиус Оаклей (1800—1867). «День именин». 1840 г. Кристи, Лондон

Небольшая акварель английского художника Октавиуса Оаклея представляет нам молодую девушку в утреннем наряде, получившую в день именин несколько поздравлений. Ее платье 1840 года удачно копирует английские модели середины XVIII века. На именинице простеганная теплая шелковая юбка «петикоат» и распашное шанжановое платье цвета «виндзор», украшенное, как в эпоху рококо, бантом у декольте. О возвращении вкусов XVIII века, так называемого «второго рококо», говорят также кружевные ангажанты и парные бархатные браслеты с пряжками. Данью выходящему из моды романтизму являются турецкие вышитые тапочки и утренняя прическа «а ля Жорж Санд». К вечеру, в ожидании поклонников, прическу наверняка изменят.



332



333

333. Вильям Этти (1787—1849). Портрет дамы в чепце. Около 1846 г. Художественная галерея, Йорк

Особенно удавались Вильяму Этти портреты дам, походивших на героинь романов Чарлза Диккенса. Перед нами скромная горожанка с болезненным видом, выросшая в Англии, где дома зимой плохо отапливаются. Ее костюм дополняют шаль и домашний чепец из блондов. Декольте скромного темного платья украшено брошью с волосяным украшением в медальоне, какие и поныне часто встречаются в Англии на антикварных рынках. В Англии, островном государстве, не знавшем завоеваний, лучше, чем где-либо сохранились старинные традиции, костюмы и их аксессуары.

334. Джеймс Колинсон (1825—1881). «Пустой кошелек». 1857 г. Галерея Тейт, Лондон

Очень известное в Англии полотно Колинсона «Пустой кошелек» изображает молодую женщину викторианской эпохи на церковной благотворительной распродаже. Дама в модном платье второй половины 50-х годов XIX века. Оно на кринолине и с тремя большими оборками из небесно-голубой тафты. Корсаж этого весеннего, прогулочного платья наглухо закрыт, а рукава «а ля пагод» с подрукавничками украшены кружевными рюшами. Модная шляпка с бантом, симметрично расположенным под подбородком, и с вуалью «баволе» (необходимый аксессуар любого женского наряда тех лет). В руке у нее перекидной викторианский вязанный крючком

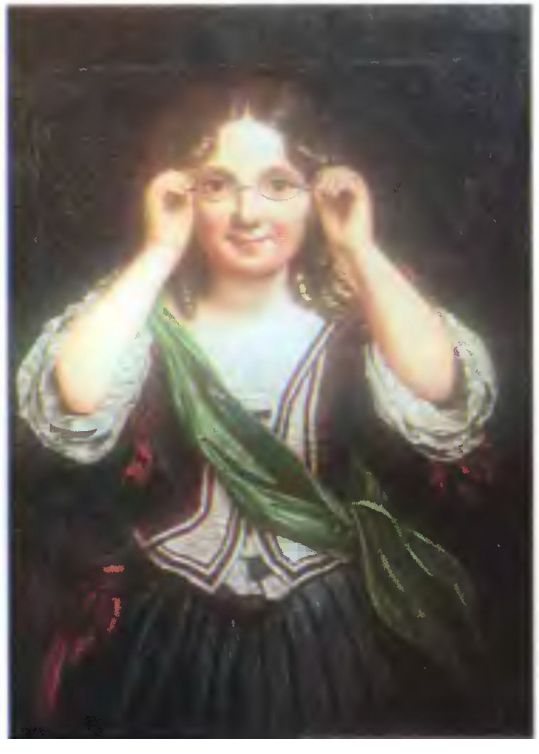


334

335. Английская школа XIX века.
«Бабушкины очки». Около 1850 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Полотно неизвестного английского художника «Бабушкины очки» изображает девочку в наряде, приготовленном для домашнего карнавала. Корсаж и кринолин, очевидно, велики ей, но ее это не смущает, и она с любопытством примеряет бабушкины очки, стараясь быть взрослой.

335



кошелек с отделкой из популярного еще тогда стального бисера. Много модных мелочей можно увидеть и на импровизированном прилавке: тут и флакон духов из опалинового стекла, и пудреница из хрусталя гранатового цвета, и летняя соломенная шляпка с красными лентами, и пара мужских подтяжек на стене, в горшке под сферическим колпаком — белые камелии. На продажу выставлено также множество различных литографий.

1850—1870 годы

Мужской костюм. Во второй половине XIX века происходит дальнейшее упрощение мужского костюма, его частичная демократизация. Декоративные элементы, связанные с эстетическими традициями прошлого — рубашки с рюшами и кружевами, жилеты из парчовых тканей и т.п., — почти полностью исчезают. Но появляется «дешевая роскошь» — пристегивающийся крахмальный воротник, манишка и манжеты, которые создают иллюзию дорогой одежды. Являясь очень практичными деталями костюма, они были широко распространены среди людей среднего достатка. Значительно упрощаются в этот период и галстуки.

Формы и детали костюма теперь диктуются главным образом целесообразностью. Изменяются силуэт костюма и гардероб мужчины. Их приспосабливают к образу жизни делового человека. Окончательно исчезает тенденция подчеркивать талию, костюм становится мешковатым, фигура, таким образом, нивелируется. Фрак теперь предназначается только для парадных случаев и становится привилегией богатых людей (см. илл. 338). В 50-х годах появляется разновидность мужской одежды — визитка, сохраняющая покрой сюртука, но с открытой грудью, лацканами и сильно закругленными полами. В 60-х годах визитка становится обязательной частью гардероба светского мужчины и буржуа.

Вестон (пиджак) постепенно занимает место повседневной одежды и образует теперь вместе с брюками и жилетом классическую «триаду» — один из основных видов мужской одежды вплоть до нашего времени (см. илл. 340). Начиная с 60-х годов XIX века их стали делать из одной ткани.

Гамма цветов мужской одежды теряет былую красочность и ограничивается темно-синим, темно-коричневым, темно-зеленым (мундиры чиновников большинства ведомств) и черным цветом (особенно для парадной одежды). Интересно мнение о черном цвете французского поэта-романтика Альфреда де Мюссе (1810—1857), высказанное им в романе «Исповедь сына века»: «Не следует заблуждаться: черный костюм, который в наше время носят мужчины, это страшный символ. Чтобы дойти до него, надо было один за другим сбросить все доспехи и, цветок за цветком, уничтожить шитье на мундирах. Человеческий разум опрокинул все эти иллюзии, но он сам носит по ним траур, надеясь на утешение». Только летом допускались светлые, но не яркие тона — серый, белый, кремовый, беж.

В течение этого периода многие, особенно в Англии, носили клетчатые костюмы. В 60-х годах и позже вошли в моду брюки из ткани в мелкую черную и серую полоску. Их надевали к сюртукам и визиткам.



336

*336. Мужской силуэт. Франция.
Около 1855 г.
Коллекция А. Васильева, Париж*

Мода на силуэты пришла из XVIII века и связана с именем маркиза де Силуэта. Старинные силуэты, которые теперь всячески разыскиваются и собираются, порой вернее модной иллюстрации дают нам представление о деталях кроя и характере модной линии того времени.

*337. Мужские бумажники. Вышивка гарусом по канве. Франция. 1850-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж*

В викторианскую эпоху было чрезвычайно модно вышивать предметы быта и костюма. Вышивками украшались, в частности, и предметы мужского туалета: бумажники, записные книжки, очечники, подтяжки, чубуки, кисеты и фески. С появлением в 1851 году первых анилиновых красителей возникла возможность расширить гамму употреблявшихся оттенков, что хорошо видно на приведенном снимке. Рисунки для подобных рукоделий публиковались в специальных домашних журналах — «увражах». Германия в те времена занимала (и по сей день занимает) одно из ведущих мест в разработке рисунков вышивки и в обучении искусству ее исполнения. Оттого, в частности, эту разновидность вышивки гарусом по канве иногда называют «берлинворк».

337



Таким образом, можно сказать, что в это время создаются все те покрои и основные линии силуэта мужской одежды, которые в главных чертах сохраняются до настоящего времени. Происходит стандартизация и стабилизация деталей мужского костюма почти на столетие, и изменения в нем, диктуемые модой, касаются частностей, по которым только и можно отличить один период времени от другого. Исключением являлся только форменный костюм: парадный, военный, придворный (во Франции он был снова введен Наполеоном III). По установившейся традиции сохранялись костюмы — парадный университетский, членов Академии и др., а также ливреи слуг во дворцах и богатых домах.

Отметим, что в устойчивости типа мужского костюма и его разновидностей большую роль, в частности, сыграли новые возможности производства и реализации готовой одежды по сравнительно низким ценам. Эти отрасли промышленности и торговли начали интенсивно развиваться во Франции и Англии с 50-х годов, после широкого внедрения швейной машины с механическим приводом.

Однако новый тип мужского костюма, несмотря на свою простоту, не был приспособлен для физического труда. В белой рубашке с высоким крахмальным воротником и такими же манжетами можно было, главным образом, сидеть в канцелярии, торговать в магазине и т.п. В верхней одежде все еще сохраняется

338. Александр Кабанель (1823—1889).
Портрет императора Наполеона III.
1850—1860 гг.
Картинная галерея Уолтерса, Балтимор

Император Наполеон III (1808—1873) был сыном Луи Бонапарта, короля Голландии (1806—1810), и Гортензии Богарне. Бóльшую часть своей жизни он провел в изгнании, часто в нужде, что закалило его характер. После нескольких неудачных попыток захватить власть в эпоху Луи Филиппа, он в 1848 году был избран президентом республики, а в 1852, благодаря государственному перевороту, стал императором Франции. Его правление было продуктивно с экономической точки зрения. Париж вновь стал неоспоримым центром мод, где растет производство предметов роскоши, и они становятся одной из главных статей экспорта. Под руководством барона Османа Париж был перестроен и обрел современный облик с широкими бульварами и площадями. Но, несмотря на утверждение Наполеона III «Империя — это мир», Франция принимала участие в Крымской войне против России, а также в войне с Италией и в войне в Мексике. После падения Империи, в результате Франко-прусской войны, император и его семья скрылись в Англии, где он и скончался.

Император, тщательно следивший за своей внешностью, имел собственного английского портного — Генри Крида. На портрете кисти Кабанеля Наполеон III изображен в парадном костюме — черный фрак, который в парадных случаях всегда носили с белой рубашкой, белой бабочкой и белым пикейным жилетом, кюлоты, чулки и лаковые бальные туфли. Наполеон III ввел моду на длинные напомаженные усы и испанскую бородку клинышком — «эспаньолку». Портрет его жены императрицы Евгении — см. илл. 351.



338



339

339. Фотография Надара. Париж. Чарлз Фредерик Ворт. 1860-е годы.

Чарлз Фредерик Ворт (1825—1895) был первым кутюрье и родоначальником парижской модной индустрии. Великий диктатор мод второй половины XIX-го века, Ворт был автором множества модных нововведений, таких как «малаховский» кринолин, турнюр, трен, платье «принцесс», корсет «кираса». Практически все изменения модного силуэта в 1860—1890-е годы продиктованы Домом Ворта.

340. Клод Оскар Моне (1840—1926). Портрет господина с зонтом от солнца. 1865 г. Кунстхауз, Цюрих



340

Клод Моне изобразил свободного художника в летнем костюме, весьма неожиданном для своего времени. Его светло-коричневый вестон (пиджак) и жилет из легкой шерсти надеты поверх цветной (полосатой!) рубашки с желтым шейным платком, завязанным в очень артистической манере. Серые брюки господин носит со светлыми, прюнелевыми ботинками. На голове у него панама, а в руках — бежевый сатиновый зонтик на темной подкладке.



341. Пьер Огюст Ренуар (1841—1919). Портрет четы Сислей. Около 1868 г. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн

341

Ренуар пишет художника-импрессиониста Альфреда Сислея (1839—1899) и его супругу в летних, чрезвычайно модных и нарядных костюмах. Из костюмов этой влюбленной пары хорошо видно, что вкладывалось в это время в понятие мужской и женской моды. Мужчина — муж-опора, содержатель и властелин жены — в темном, солидном и строгом. Женщина — привлекательная бабочка, созданная для домашних радостей и благоговения — в ярком, праздничном платье с намеком на турнюр (появившийся в силуэте 1868 года, он превратился в 1870—1880-е годы в мощное сооружение, см. илл. 388). В покрое корсажа ее модного платья просматривается влияние итальянской крестьянской моды эпохи Ренессанса, которой увлекались во времена Гарибальди, в эпоху объединения Италии.



343

343. Эдуард Мане (1832—1883). «Завтрак в ателье». 1868 г. Фрагмент. Новая пинакотека, Мюнхен

342



342. Жан Фредерик Базиль (1841—1870). «Купальщики летом». 1869 г. Художественный музей Гарвардского университета, Кембридж

Редким свидетельством того, каким был мужской купальный костюм середины XIX века, является это полотно Базиля. На нем изображена группа купальщиков в хлопчатобумажных трико.

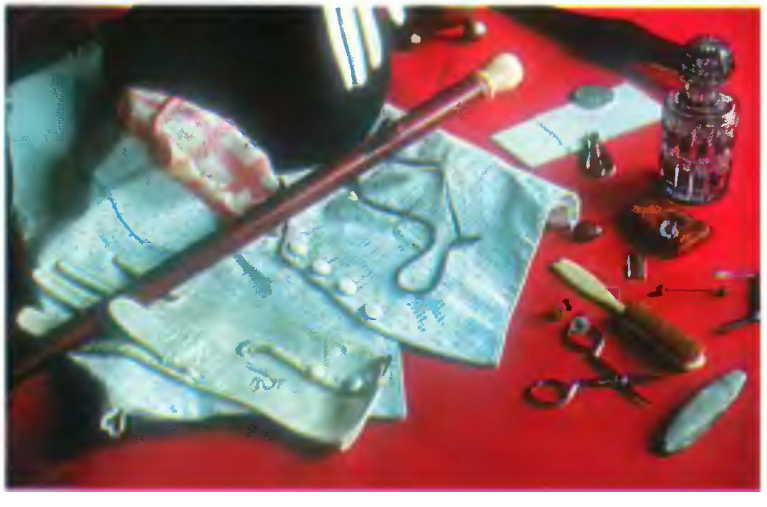
плащ: для путешествий носят «реглан» (reglan) или «макферлейн» (macfarlane) — однобортное пальто без рукавов с большой пелериной и отложным воротником. Но для жизни в городе предпочитают пальто, иногда на потайной застежке. Зимнее пальто на теплой подкладке делают с меховым воротником.

В Англии, законодательнице мужских мод, на протяжении всего XIX века существует аристократическая верхушка — «денди», которая вносит коррективы в моду, придает изысканность костюму, изобретает модные аксессуары (см. илл. 344). При этом особое внимание уделяется перчаткам, в мужском костюме они играют не меньшую роль, чем в женском. Их следовало надевать, «чтобы выйти на улицу и идти на прогулку, в церковь, в общественный сад, с визитом, вечером на бал или в театр. Когда отправляются на обед в городе, то по прибытии к хозяину дома снимают шляпу, пальто, но оставляют перчатки до тех пор, пока не сядут за стол» (Holphen L., Doucet R. Histoire de la société française. Paris, 1961. P. 282). Для разных случаев надевали перчатки определенного цвета и качества. Замшевые — только весной и осенью.

Такую же роль в костюме элегантного мужчины играли трость и шляпа. Трости делали из дорогих пород дерева. Они имели золотой, серебряный или из слоновой кости набалдашник с украшениями в виде монограмм, виньеток и т.д., форма которого изменялась в зависимости от моды.

Цилиндр по-прежнему остается основным головным убором. Фе-

344



344. Аксессуары денди. 1850-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Забота о собственной внешности — приятная обязаность каждого денди. Дорогостоящие полисуар (polissoir — буквально «прибор для полирования ногтей»), щеточки для усов, туалетная вода, помада, крючки для ботинок, запонки, пряжки, фуляры, перчатки, трость и жилеты — порой чаще разоряли их владельцев, чем заказы портным.

345



345. Английская школа XIX века.
Портрет грустного юноши у могилы.
1850-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Возможно, никто в Европе так не любит кладбищ, как англичане. Зеленая трава, кустарники и деревья в сочетании с белыми мраморными, часто неоготическими памятниками навевают сентиментальные романтические ассоциации. На этой акварели изображен грустный юноша, пришедший проведать могилу своих родителей. Он в черном сюртуке и черных брюках, но в летнем жилете и голубых перчатках.

тровую жесткую круглую шляпу с прямыми полями носят только со спортивным костюмом. Формы цилиндра варьировались, иногда их называли в честь какого-либо знаменитого политического деятеля, писателя или артиста.

Считалось недопустимым мужчине носить цветную обувь, и это правило сохранялось до конца первого десятилетия XX века. В 50—60-х годах чаще всего носили сапоги. В зависимости от материального состояния владельца они были или из очень мягкого тонкого шевро или лака, или из добротного плотного хрома, а у бедных горожан — из грубой кожи. Для путешествий и разъездов были изобретены полусапожки с боковыми резинками, которые затем перешли в разряд повседневной обуви.

Женский костюм. Новый император Франции Наполеон III стремился ослепить Европу блеском своего двора, роскошью приемов и туалетов, эклектически используя все стили прошлого королевской Франции.

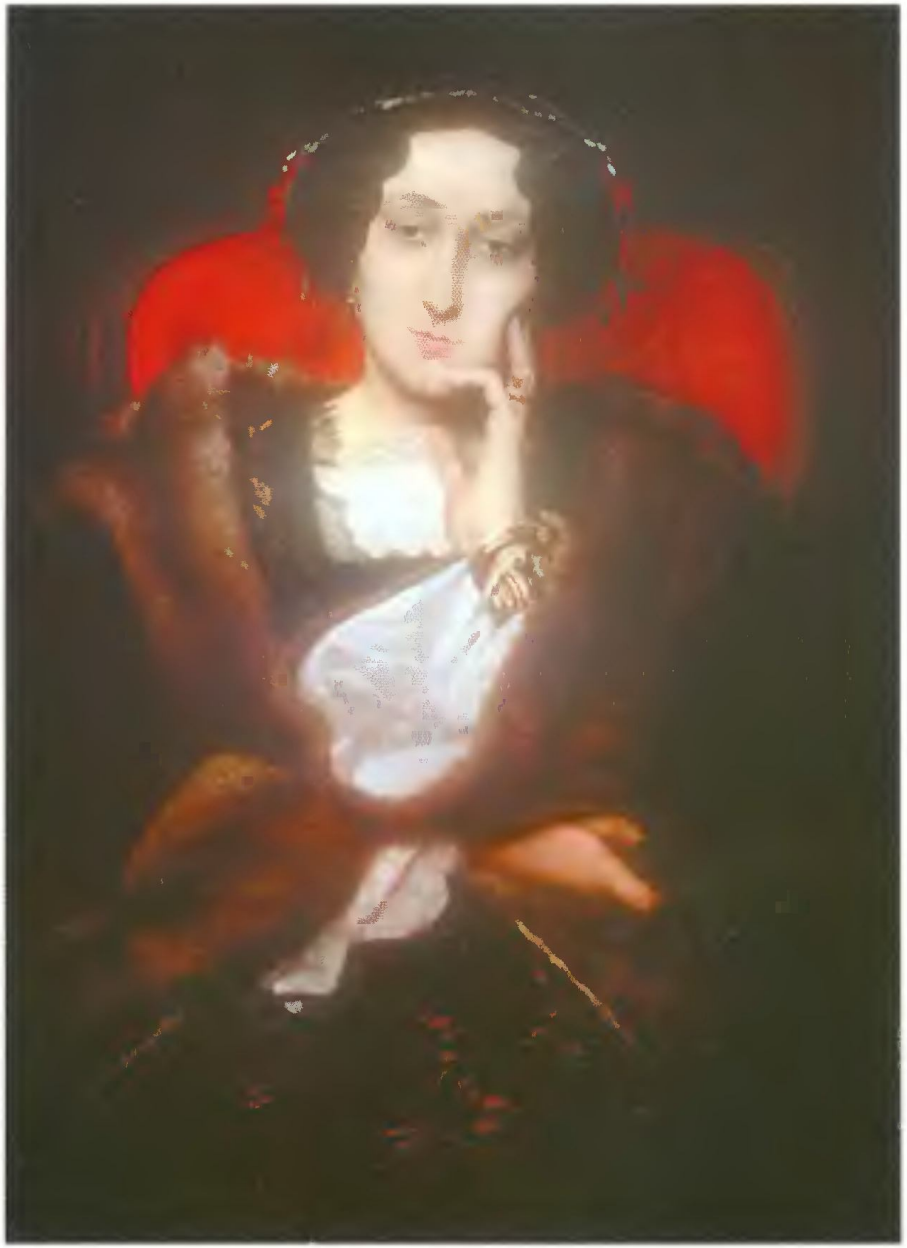
Западные исследователи всегда подчеркивают влияние личных вкусов императрицы Евгении, фанатично обожавшей Марию-Антуанетту (см. илл. 351). Мода на копирование и подражание блестящим стилям прошлого — Людовика XIV (стиль Буль — в мебели), Людовика XV (рококо) и др. — быстро распространилась по всей Европе. Нуворишам это давало иллюзию, что они достигли блеска и великолепия, каким обладало французское дворянство XVII—XVIII веков. Для обуржуазившегося дворянства новая мода служила напоминанием о его былой славе.

Перегруженность — самая отличительная черта в оформлении предметов быта и костюма рассматриваемого периода. Она проявляется во всем. Создается настоящий «культ количества». Вакханалия тканей — такова могла бы быть образная характеристика этого периода. На женское платье затрачивают до 15 метров, покрывают тканью стены и потолки комнат, делают сложные портьеры на окна и двери, пространство комнат заставляют мебелью, которая обтягивается тканью, простегивается пуговками, обшивается бахромой, полы застилают коврами. Модными становятся уголки, удобные для интимных бесед.

Женский костюм уже не находится под таким непосредственным влиянием литературы, как в первой половине столетия. Реализм середины XIX века, с его критическим подходом к жизни, не создавал того возвышенного романтического женского образа, которому стремились подражать женщины недавнего прошлого.

На протяжении двух десятилетий — от конца 40-х до конца 60-х годов — происходит некоторая стабилизация основных черт женского костюма. Сохраняется корсет, сильно стягивающий талию, соответствующий ему лиф и широкая юбка на кринолине (см. илл. 346,

346



346. Жан Леон Экером (1824—1903). Портрет дамы в мехах. 1851 г. Художественный институт, Чикаго

Бледнолицая дама на портрете из Чикаго изображена в нарядном зимнем прогулочном туалете 1850-х годов — елковом платье с набивным рисунком на кринолине и в манто с рукавами «а ля пагод» из зеленого панбархата, отороченном собольим мехом и подбитом белым шелком. Ее прическа на прямой пробор с завитыми бандо «эужени» (по фасону императрицы Евгении, см. илл. 351) украшена к ужевной наколкой.



347

347. Черепаховый кошелек с миниатюрными видами Парижа. Франция. 1850-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

В эпоху Второй империи Наполеона III Париж, как столица моды, привлекал множество туристов из всех стран мира. Для них была создана целая индустрия сувениров, один из которых представлен здесь, — это черепаховый кошелек в стиле «второго рококо» с крышкой, инкрустированной медальонами с видами Парижа. В верхнем ряду изображены Луксорский обелиск на площади Согласия, Лувр и церковь Мадлен, а в нижнем — здание Биржи и Вандомская колонна.

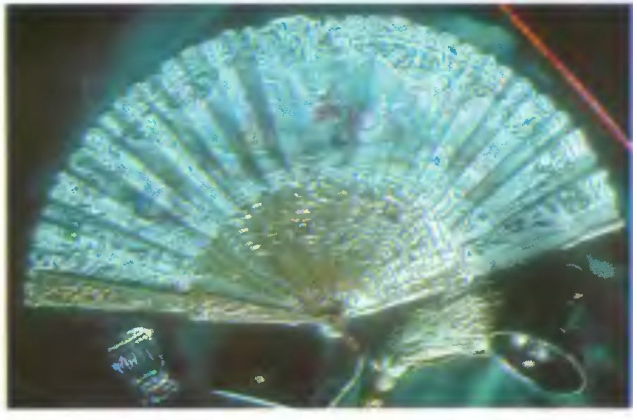
349



348. Бальный веер. Париж. 1850-е годы. Частное собрание, Москва

Страстное увлечение стилем XVIII века и стремление его возродить были типичны для эпохи Наполеона III. Представленный здесь веер на перламутровом остове, вероятнее всего, французской работы. Он расписан гуашью по шелку и отделан кружевом, что никогда не встречалось в эпоху рококо. Веер был куплен в магазине Морэ на Кузнецком мосту в середине XIX века.

348



349. Шкатулка с тремя флаконами для духов. Париж. 1850-е годы. Рынок Портобелло, Лондон

В эпоху Второй империи Париж стал вновь главным поставщиком всевозможного рода роскошных новинок модного рынка. Влияние Парижа на Лондон еще больше возросло после 1861 года, когда, потеряв любимого супруга, принца Альберта, королева Виктория погрузилась в глубокий траур. Двор императрицы Евгении в этот период, напротив, предавался всевозможным увеселениям. Именно в это время Франция стала крупнейшим производителем духов и остается им по сей день. Изображенные на снимке флаконы украшены миниатюрными видами города развлечений, выполненными на слоновой кости, вмонтированной в пробки.

350



350. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867). Портрет принцессы де Бройль (де Брольи). 1853 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Изысканная аристократка, принцесса крови де Бройль на портрете Энгра изображена в бальном тафтяном платье бирюзового цвета на кринолине, лиф которого отделан брюссельскими кружевами. Прическа с двумя бандо «а ля Эужени» с наколкой из лент и кружев. Хороши драгоценности принцессы — серьги-слезки, золотой кулон, кольца и браслеты. На кресле «крапо» (в буквальном переводе с французского «жаба») лежат вышитая золотом сорти-де-баль, шляпа и перчатки.

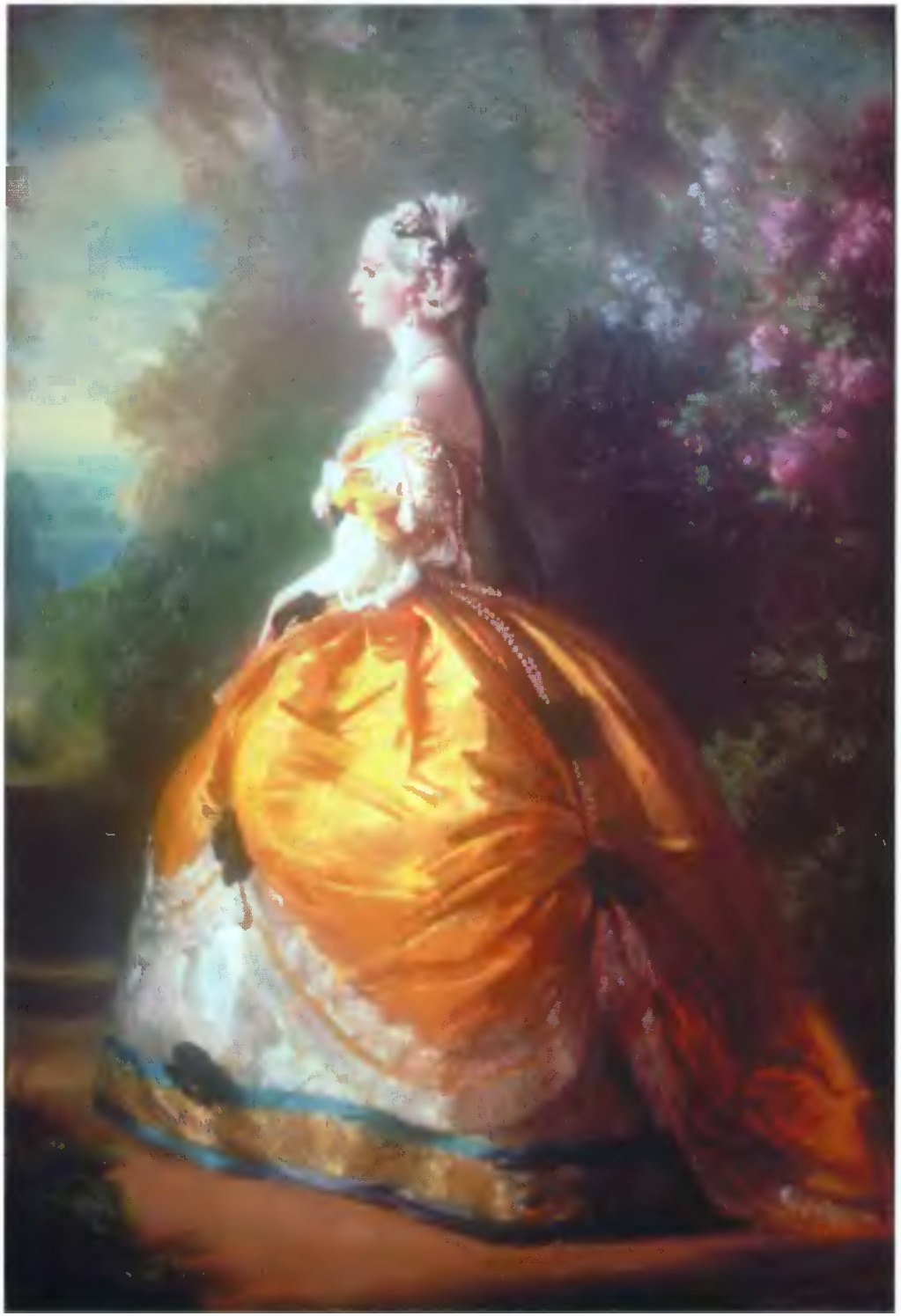
350, 355). Изменение силуэта, вызванное модой, заметно во все более расширяющейся юбке, в новых вариантах деталей (рукавов, головных уборов и пр.), основное же построение силуэта — сопоставление двух треугольников с пересекающимися сторонами углов при вершинах — остается неизменным. Теперь все разнообразие костюма сводится к отделке, а ее год от года становится все больше и больше. Изобретательность парижских промышленников, портных и модисток кажется неиссякаемой, им подражает весь «цивилизованный» мир. Национальные и местные особенности городского костюма европейских стран едва различимы. Они проявляются только в предпочтении отдельных деталей отделки, в искусстве покроя и т.д.

Законодателем моды снова становится французский двор. Личные вкусы императрицы Евгении и ее окружения формировали направление моды. И хотя в силуэте женского костюма Второй империи ясно просматривалось подражание XVIII веку, он был совсем иным. Вся его поверхность была раздроблена воланами, рюшами, кружевами, отделкой (лентами, бейками, пуговками, вышивкой), сочетанием тканей различных фактур и цветов. Но не составляя единого живописного целого, как в XVIII веке, костюм чаще всего выглядел перегруженным.

Меняется время, меняются идеалы женской красоты. Теперь не хрупкая романтическая женственность, так блестяще описанная

351. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873).
Портрет императрицы Евгении де Монтихо, графини де Теба. 1854 г.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Императрица Евгения де Монтихо, графиня де Теба (1826—1920), прожившая долгую жизнь и умершая в изгнании, была по материнской линии внучкой шотландского торговца винами, а по отцовской — дочерью камергера короля Жозефа Бонапарта. Воспитывалась она во Франции и Испании. В возрасте 27 лет (29 января 1853 года) вышла замуж за императора Наполеона III (см. илл. 338) и с той поры стала эталоном парижских мод. На этом небольшом портрете кисти Винтергальтера императрица представлена год спустя после свадьбы в бальном платье, стилизованном под XVIII век. Императрица Евгения боготворила Марию-Антуанетту и чтила ее память. Она приказала реставрировать Малый Трианон в Версале, где собрала вещи казненной королевы. Ее любимым стилем был стиль Людовика XVI, который вновь стал часто использоваться в декоративном убранстве эпохи Наполеона III под названием «Людовик XVI Императрицы».
На картине императрица представлена в платье с треном на большом кринолине с обручами, покрытом белым и шафрановым шелками с подборами. Этот наряд изящно декорирован черными бантами, шнурами и бахромой. Особенно любопытной является прическа с напудренными, как в XVIII веке, волосами, лентами и эгретом. Впоследствии Чарлз Фредерик Ворт (см. илл. 339), создатель платьев для императорского двора, широко использовал страсть императрицы Евгении к модам восемнадцатого столетия.



351

Бальзаком в романе «Беатриса», а телесная земная красота становится предметом поклонения и тем идеалом, к которому стремятся женщины. Созданию подобного идеала и служит женский костюм 50—60-х годов. Особенно это проявляется в бальном наряде (см. илл. 350).

В начале 50-х годов большое распространение получает лиф с баской, юбка с несколькими воланами и так называемые двойные рукава: рукава и подрукавники (см. илл. 355). Их всегда делали из одной ткани с шемизеткой, белого или кремового цветов, и отделывали кружевом. В повседневных платьях шемизетка имела крахмальный отложной воротник, а подрукавники — крахмальные манжеты. Лиф с цельнокроеной баской сохранялся вплоть до 1864 года. Этот прообраз жакета костюма делали из шелковых, шерстяных или полушерстяных тканей. Рукава в форме пагоды в конце 50-х — начале 60-х годов стали делать широкими настолько, что они почти потеряли сходство со своим прообразом XVIII века, как, например, и рукава «а ля Ристори» (à la Ristori — по имени известной актрисы), широкие, открытые, скрепленные бантами из лент.

Расширение рукавов книзу, перегруженность отделкой зрительно отяжелили нижнюю часть фигуры, и плечи казались более узкими, а талия — более тонкой. Вся фигура вписывалась в треугольник, величина основания которого в конце 50-х годов равнялась среднему женскому росту.



352

352. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867). Портрет жены художника, урожденной Дельфин Рамель. 1850-е годы. Коллекция Рейнхарт, Германия

Дельфин Рамель представлена на портрете Энгра в модном платье 1850-х годов, сшитом из шелка кобальтового цвета с пышными рукавами из газа. Примечательны украшения — коралловая брошь, кольца, браслет, серьги и заколка в гладко зачесанных бандо.

353. Складной шелковый зонтик «маркиза» с ручкой из панциря черепахи и жемчуга. Париж. Около 1860 г. Музей моды и костюма, Париж

Складные зонтики от солнца («омбрели») разновидности «маркиза» были очень популярны в эпоху Наполеона III. Стараясь уберечься от нежелательного загара, дамы не расставались с ними во время прогулок. Зонтики покрывали шелком или ситцем, аппликировали кружевами и отделывали бахромой или лентами.



353

354



354. Эдгар Дега (1834—1917). Портрет принцессы Меттерних, супруги австро-венгерского посланника при императорском дворе в Париже. Около 1860 г. Национальная галерея, Лондон

Паулина де Сандор, принцесса Меттерних (1838—1921), вышла замуж за своего дядю, князя Рихарда Меттерниха, сына известного дипломата, который был назначен послом Австро-Венгрии в Париже, где его супруга прославилась как «устроительница развлечений». Ее не слишком красивое лицо живо, а сама принцесса — вечно весела и очаровательна, стройна и невероятно элегантна. Ворт считал, что в ней был неподражаемый «шик». На портрете Дега принцесса Меттерних в туалете от Ворта, которого она же и представила ко двору императрицы Евгении. В подчеркнуто простом жакете песочного цвета проявляются черты военного костюма XVIII века. Ее кринолин сзади шире, чем спереди (это было модной новинкой Дома Ворта), а муфта и бант подчеркивают ее безукоризненную элегантность.

Новым соотношениям масс в женской одежде соответствует и прическа: спереди теперь делают небольшие взбитые (завитые) бандо (см. илл. 346), а на затылке — низко расположенный пучок из кос, иногда уложенный в сетку. Сохраняется и английская прическа с крупными локонами, обрамлявшими лицо, и некоторые другие, но высоких причесок в это время не носили. Жительницы Сен-Жерменского квартала, сторонницы короля («орлеанистки») носили прически с плоскими бандо, украшенными несколькими поперечными буклями на манер королевы Марии-Амелии, жены Луи-Филиппа. Об этом можно судить по портретам Винтергальтера (See R. Le costume de la Révolution à nos jours).

Конец 50-х и начало 60-х годов (до 1863—1864) — период еще бóльшего увеличения кринолинов. Особенно больших размеров они достигают в бальных и придворных платьях.

В это время среди создателей моды выделяется новая личность — англичанин Чарлз Фредерик Ворт (Worth, 1825—1895), работавший во Франции. Это был первый французский кутюрье (см. илл. 339). Обладая незаурядным дарованием художника и будучи хорошим коммерсантом, он понял требования эпохи, открыл свое, сначала небольшое, ателье, где сам являлся художником-модельером и закройщиком. Его первой великосветской заказчицей была княгиня Меттерних — «самая французская из по-



355

355. Эдмон Легран (1821—1871). Портрет певицы. 1858 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Нормандский живописец Легран написал этот женский портрет как парный к мужскому. Певица изображена в домашнем платье на кринолине, сшитом из модного тогда шелка цвета индиго, полученного с помощью анилинового красителя. Корсаж платья в форме казакина отделан испанской сеткой из черных бархоток. Подрукавнички сделаны из тюля в мушку машинной выделки. Характерен вышитый английской гладью воротничок и дорогой носовой платок из батиста с каймой из брюссельских кружев. На запястье коралловый браслет с золотым фермуаром, а у ворота викторианская брошка из дутого золота.

356. Фотография А. Кена. Париж.
Портрет ребенка в платье «балморал».
Около 1865 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Шотландская мода «балморал» была поистине интернациональным явлением. С легкой руки королевы Виктории она вошла в костюм разных народов: из шотландки (тартанов) стали изготавливать бювары, несессеры, шкатулки, пуговицы, туфли, платки и жилеты, а особенно часто — костюмы детей, в том числе младенцев.

356





357

357. Шляпа «баволе». 1861 г.
Ателье «Бретон», Лион.
Музей моды и костюма, Париж

Покрытая шелком в мушку шляпка «баволе» лионского производства — интересный пример традиционных мод 1860-х годов. Великий кутюрье Чарлз Фредерик Ворт был первым, кто изобрел маленькую шляпку, которую его супруга, Мария Ворт, впервые надела на скачки. Вскоре шляпки «баволе», подобные той, что представлена на иллюстрации, вышли из моды, но в провинциальной среде сохранялись до конца 1860-х годов.

сланниц» (см. илл. 354). По ее рекомендации императрица Евгения сделала Ворта своим придворным портным. Это положило начало его процветанию. В 70-х годах Ворт сделался основным законодателем мод в Париже и нажил громадное состояние.

Таким образом возник в Париже первый модный дом, где костюм демонстрировали не на манекене, а на живой фигуре. Организация предприятия Ворта была настолько новой и передовой для того времени, что привлекла внимание Эмиля Золя и была увековечена им в романах «Западня» и «Дамское счастье».

События, вызывающие общественный интерес, умело использовались Вортом при создании новых моделей одежды. Так, сочувствие к освободительной национальной борьбе Италии, к ее народному герою Джузеппе Гарибальди (1807—1882) послужило для него поводом к созданию короткой широкой верхней бархатной женской одежды и низенькой бархатной шапочки, отделанных сутажом, — «а ля Гарибальди» (à la Garibaldi).

Изменение силуэта женского костюма происходит в 1866—1867 годах. Линию талии завышают; между лифом и юбкой, узкой вверху, почти без складок и сборок, делают плавный переход. Юбка платья, как бы натянутая на каркасе, легко расширяется книзу. При этом гладкие спокойные поверхности платья доминируют над всеми деталями. Расположение отделки подчеркивает сухость и некоторую жесткость форм костюма (см. илл. 358). После длительного господства округлых форм и линий по закону контраста возникают новые пропорции, прямые линии и углы. Они создают впечатление высокого роста, в то время как в костюме с круглым кринолином и пышными юбками все женщины казались небольшими. «Угловатость» видна и в линии выреза декольте, полах тюников, отделке, акцентирующей это новое качество.

Основной покрой в это время — цельнокроеное платье, названное Вортом «принцесс» (princesse). Сохранению четкости линий способствуют и ткани — тяжелые, плотные, малоэластичные. Вместе с силуэтом платья изменяется и прическа — на затылке волосы поднимают наверх, обнажая шею, спереди, на висках, завивают крупными рельефными волнами или поперечными буклями.

Несмотря на новизну силуэта, уже в 1869 году он теряет жесткость линий, снова побеждает привычка к нагромождению ткани в костюме. Но основная схема построения силуэта конца 60-х годов сохраняется и в следующем периоде.

Верхняя женская одежда становится более разнообразной. Ее, как и платья, отделывали различными бие, бахромой, кружевами (летом). Меховая отделка встречалась редко. Форма верхней одежды была продиктована объемами платья, поэтому большое распространение получили разнооб азные накидки:

358. Огюст Ренуар (1841—1919). Портрет мадемуазель Сико. 1865 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон



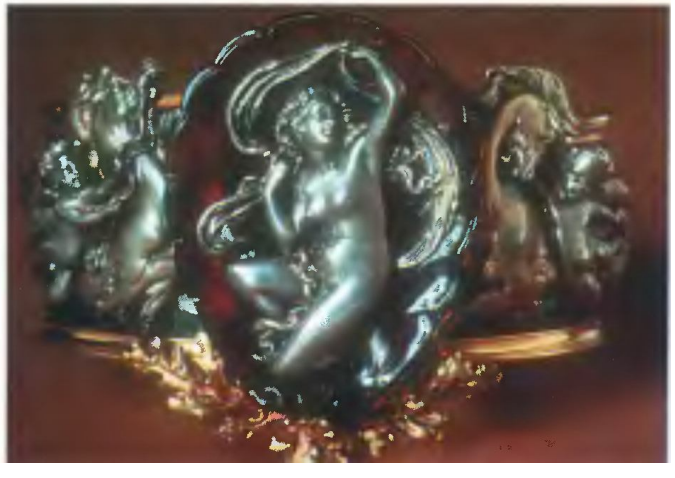
358

Портрет мадемуазель Сико поражает нас ясностью лилового тона ее прогулочного платья. Анилиновые красители в 1860-е годы позволили применить в портновском искусстве новую, ставшую модной, лиловую шелковую ткань, которая была не маркой и оттого очень ценилась парижанками в годы, когда центр Парижа перестраивался под зорким руководством барона Османа, и строительная пыль летала в воздухе повсюду. Судя по черной отделке и шали из кружева шантийи, мадемуазель Сико носит полутраур. Для 1860-х годов характерны серьги-кольца со вставками из римских мозаик.



359

359. Фотография Эмиля Пупата. Франция. Дама в шляпке «шаривари». 1860-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж



360

360. Серебряный браслет с наядами. Ателье братьев Фаньер, Париж. Около 1867 г. Музей искусств, Филадельфия

Этот серебряный браслет, вероятнее всего, принадлежал одной из кокоток, которых было множество во французской столице в середине XIX века. С этой старинной профессией связаны имена Коры Перл, маркизы де Паивы и графини де Кастильоне (см. илл. 362).



361. Нарядное платье для прогулок. Франция. Около 1867 г. Коллекция П. Лебретона, Париж

361

Нарядное прогулочное платье из коллекции парижского костюмера Патрика Лебретона интересно тем, что имеет два корсажа: один декольтированный, вечерний, а другой (представленный на иллюстрации) — прогулочный. Таким образом, имея лишь одну юбку на кринолине, модницы 1860-х годов могли располагать сразу двумя нарядами. Данное платье выполнено из полосатого шелка в технике шине, т. е. с размытым рисунком. Распространенный тогда бирюзовый цвет назывался «цветом нильской воды» и был введен в моду в связи со строительством Суэцкого канала.

362. Фотография Адольфа Брауна. Портрет графини де Кастильоне. Около 1868 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Среди авантюристок эпохи Второй империи особое место принадлежит графине Вирджинии де Кастильоне (1840?—1900?). Она родилась во Флоренции, вероятно, в самом конце 1830-х годов, в семье маркиза д'Ольдоини. Согласно легенде, ее настоящим отцом был князь Понятовский. Вирджиния, отличавшаяся редкой красотой, уже в 15 лет вышла замуж за графа Верассиса де Кастильоне. С ним она прожила недолго. Дед графини, граф Камилло Кавур, помог ей стать любовницей итальянского короля Виктора-Эммануила, а затем, в качестве итальянской шпионки, тот же Кавур отправил графиню в Париж с целью сделать ее любовницей императора Наполеона III. Благодаря содействию графини Валевской и принцессы Матильды, графиня де Кастильоне в 1855 году была представлена ко двору. Ее красота и особенно экстравагантность туалетов быстро привлекли к ней внимание во дворце Тюильри. Император был ею очарован, что было прокомментировано сакраментальной фразой императрицы Евгении: «Вы, графиня, носите свое сердце очень низко». И вправду, графиня пользовалась недвусмысленным покровительством и других мужчин. Лорд Хертфорд заплатил ей миллион франков за ночь. Ее жизнь протекала между Парижем, Лондоном и Италией в удовольствиях, развлечениях и неустанных политических интригах в пользу Кавура. Она даже была замешана в покушении на жизнь Наполеона III. В одежде ее вкусы выражались в любви к кринолинам необычайных размеров, а также в использовании темно-фиолетового цвета в знак траура по дальним родственникам. Начав стареть, она уединилась в парижских апартаментах, перестала выходить и принимать, и скончалась в крайней бедности. Из ее дома были убраны все зеркала — она ограждала себя от созерцания картины своего увядания.

363. Портбукеты. Позолоченная бронза и перламутр. Франция. 1850—1860 гг. Коллекция А. Васильева, Париж

363



Портбукеты стали широко употребляться в викторианскую эпоху. Так назывались крошечные вазочки ювелирной работы для маленьких букетиков искусственных или живых цветов, с которыми барышни и дамы отправлялись на балы. Портбукеты изготавливались из золота, серебра или имитирующих их металлов. Их прикалывали на грудь или держали в руке. В этом случае портбукеты снабжались ручками, часто из перламутра, или специальным кольцом на цепочке, которое надевалось на палец. Специальной шпилькой придерживали цветочный букетик, чтобы он не выпал во время танцев.

362



тальмы, бурнусы, мантильи, «сот-ан-барк» (saute-en-barque). «Барки» имели покрой или полукруга, или были сшиты из отдельных, расширенных книзу полотнищ. Для образования фалд, создававших иллюзию рукавов по типу пагоды, подкладку скрепляли полосками ткани. Но самой любимой верхней женской одеждой оставались шали.

В угоду императрице-испанке Вортом была создана «баскин» (basquine) — верхняя одежда с узким, плотно облегавшим фигуру лифом, широкой баской и расширенными книзу рукавами с боковым разрезом.

В 50-х же годах появляются и женские пальто — короткие и длинные. Их создатели едва ли могли предположить, что в последующие десятилетия они вытеснят почти все остальные виды верхней женской одежды, а в XX веке получат всеобщее признание.

Становится модным путешествовать по железной дороге и все большее количество женщин предпринимает теперь дальние поездки. В связи с этим возникает потребность в более удобной женской одежде. И Ворт вводит некое приспособление, позволявшее укорачивать платья. Ленты или паты, расположенные в нескольких местах, скрепляли и поддерживали поднятый и задрапированный низ юбки. Поэтому нижнюю юбку, край которой теперь был виден более чем на четверть, делали цветной (в 1856 г., например были модны красные). Ноги в высоких ботинках были видны до середины икры; этот костюм осуждался современниками и считался малоприличным. Несмотря на это многие женщины носили его. Но эта мода продержалась недолго.

Обилие производимых тканей: шелковых, шерстяных, хлопчатобумажных и льняных однотонных и с тканым и печатным рисунком в полоску и клетку — удовлетворяло все вкусы в соответствии со средствами. Для верхних одежд постепенно шерстяные и полушерстяные ткани начинают вытеснять шелковые. В рисунках тканей по-прежнему царствовало подражание старине и Востоку (например, персидские рисунки на шалях). Цветовая гамма однотонных материй была очень разнообразна. Цвет платья определялся сезоном, назначением, возрастом. Девушки и молодые женщины больше носили светлые цвета — белый, крем, ивуар (цвет слоновой кости), голубой и розовый различных оттенков, желтый — от канареечного до песочного, — светло-зеленый, цвет резеды, морской волны, васильковый и др. Для повседневных и визитных костюмов дамы старше двадцати пяти лет выбирали зеленые цвета различных оттенков, коричневые — от светлого до темно-коричневого и каштанового, бронзовые. Нарядными цветами для пожилых женщин считались светло-серый, сиреневый и лиловый.

Из бархата черного цвета делали вечерние туалеты и верхнюю одежду — шали с кружевной отделкой,

364. Послеобеденное платье из гро-грена. Дом Виньона, Париж. 1868 г. Музей искусств, Цинциннати



364

Новая линия юбок без кринолина была введена Домом Ворта в 1867 году. На этой модели Дома Виньона (незначительного конкурента Дома Ворта) интересна графичная аппликация из бархата цвета «мажента» в тон гро-грена. Появившиеся в начале 1850-х годов анилиновые красители дали возможность окрашивать ткани в невиданные ранее оттенки.

мантеле, баскины. Платья черного цвета из других тканей носили только как траур. Верхнюю одежду чаще всего делали темных цветов — коричневых, зеленых, пунцовых.

Нужно сказать, что кринолины с самого своего появления у многих вызывали протесты, настолько очевидным было неудобство этого сложного сооружения. Еще в 1851 году в Америке, где эмансипация имела много сторонников, было предложено заменить большой кринолин маленьким и более удобным. Но, несмотря на это, почти во всех европейских странах кринолины не только продолжали существовать, но и увеличивались в размерах.

Низкие прически повлекли за собой изменение головных уборов. Неглубокие шляпы спереди имели небольшие поля, украшенные с внутренней стороны цветами, шу из лент и т.п. При таком фасоне шляпы лицо и часть прически оставались открытыми. Две широкие ленты, прикрепленные к боковым сторонам, завязывались бантом под подбородком. Иногда они оканчивались сзади «баволе» (bavolet) — маленькой косынкой, отделанной по низу кружевом, собранным в складки и прикрепленным к нижнему краю шляпы (см. илл. 357).

Зимние и осенние шляпы делались из плюша, бархата и плотного шелка. Летние из различных шелковых и хлопчатобумажных тканей (чаще всего из органди и батиста), но особенно элегантными были соломенные английские шляпы с широкими полями. Появившиеся в XVIII веке, они снова вошли в моду в 40-х годах XIX века, продолжая оставаться модными до конца 60-х годов.

Костюм для улицы «дамы из общества» дополнялся перчатками из тонкой лайки светлых тонов, часто желтых. Черные перчатки носили только с траурным костюмом. Для визитов иногда надевали митени. Бальные перчатки не должны были иметь складок, их укрепляли браслетами.

Летом на улице, в городе, на даче или в деревне женщины в солнечные дни ходили с небольшим складным зонтиком «омбрель» (ombrelle). По краям его отделывали кружевом, бахромой или оборкой (см. илл. 357).

В 50-х годах, как в 30—40-х, носят обувь на низких каблуках, с квадратным носком. В начале 60-х она принимает более изящную форму. В конце 60-х годов в моду входит более высокий каблук и узкий прямой носок. Обувь для улицы делали из кожи или прюнели с кожаной союзкой, бальную — из атласа или цветной лайки.

Как и в костюме, в женских украшениях просматриваются различные стили, но переработанные во вкусе своего времени. В 20—30-х годах было увлечение средневековьем, в 40—60-х — Ренессансом и XVIII веком.

Украшения разделялись на парадные — большие парюры, в которых всегда было больше камней: гребни, серьги, ожерелья или колье, браслеты, кольца, броши, пряжки, — и обычные — малые парюры,

для визитов, небольших приемов дома: серьги, броши, браслеты, цепочки, кольца. Наконец, такие украшения, как броши, недорогие, но высокохудожественной работы (флорентийская мозаика и др.), носили повседневно.

Наряду с драгоценными украшениями, указывавшими на состоятельность владельца, были и недорогие — из бисера цветного, граненого, стального, из каменного угля, никеля, вороненой стали, оксидированного серебра, серебра с эмалью и мелким жемчугом.



365

365. Альфред Стивенс (1823—1906). «Весна». Около 1868—1869 гг. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

Платье, изображенное на картине «Весна», представляет собой модель переходного времени, когда кринолин был выведен из моды Домом Ворта, а турнюр еще не успел занять своего главенствующего положения в пропорциях женских нарядов. Как было принято в ту эпоху, платье это соединяет в себе три цвета и три различные ткани: голубой панбархат, белый муслин и черные репсовые ленты. Обращает на себя внимание воротник со стойкой, прочно закрепившийся в моде на долгое время и рукава труа-кар. Прическа с шиньоном «каскад» довершает костюм.



366. Клод Моне (1840—1926). «Завтрак». 1868 г. Институт искусств, Франкфурт-на-Майне

366

Полотно Клода Моне «Завтрак» вводит нас в атмосферу жизни Франции 60-х годов XIX века. За столом сидит дама с ребенком, одетая в коричневое закрытое домашнее платье с воротничком, приоткрывающим медальон на бархотке. Стоящая в дверях прислуга — в черном форменном платье с белой наколкой горничной на голове, а пришедшая с визитом дама — в платье без кринолина из темной тафты и в бархатном расклешенном коротком пальто (очень модном во второй половине 1860-х годов). На голове у гостьи черная шляпа «шаривари» с вуалеткой на лице.



367

367. Французская школа XIX века.
«Кокотки в ложе». Начало 1870-х годов.
Институт искусств Кларк,
Вильямстаун, США

Две кокотки, сидящие в ложе театра в платьях с вызывающе-откровенными декольте, удивляют публику высотой своих взбитых и крашеных шиньонов, обилием приколотых повсюду цветов и разнообразием кричащих драгоценностей.



368

368. Джон Эверет Миллес (1829—1896).
«Мир заключен». 1856 г.
Музей искусств, Миннеаполис

Один из членов «Братства прерафаэлитов», Джон Миллес, написал картину, на которой изображена состоятельная викторианская семья в момент примирения после кратковременной ссоры родителей. Очевидно, недовольная чем-то супруга в бархатном домашнем платье, присела на софу красного дерева, обитую малиновым бархатом, на которой отдыхает ее супруг за чтением газеты. Он в домашнем шлафроке, у его ног — собака — непременный член всякой уважающей себя английской семьи в викторианскую эпоху. Перед девочками — коробка с игрушками, из которой вынуты канадский белый медведь и африканский лев, олицетворяющие размах огромной Британской колониальной империи.



369

369. Джон Эверет Миллес (1829—1896). «Часы досуга». Около 1865 г. Институт искусств, Детройт

На полотне английского художника Миллеса изображены две сестры из богатой семьи. Они одеты в бордовые панбархатные платья на коротких детских кринолинах, отделанные машинным кружевом и плиссированным рюшем. Короткие рукава-фонарики украшены разрезами «креве» по моде XVI века, что говорит о заметном влиянии эклектического историзма в детских модах середины XIX века.

370



370. Волосяной браслет с золотым фермуаром. Англия. 1850-е годы. Рынок Портобелло, Лондон

Волосяные украшения типичны для викторианской эпохи. Браслет английской работы характерен своим плетением и гравированным дутым золотым фермуаром.

1870—1890 годы

Мужской костюм. Развитие мужского костюма этого периода идет по пути, определившемуся еще в 60-х годах XIX века. Готовая одежда окончательно вытесняет заказную и довольно широко проникает в деревню. Шить мужской костюм у портного в это время уже считается роскошью, доступной ограниченному кругу людей.

Изменения силуэта мужского костюма происходят медленно и касаются ширины пиджака и пальто, их длины, фасона воротника и лацканов, количества пуговиц, длины и ширины брюк, выреза жилета и т.д. Рубашка изменяется еще меньше; на новшества в моде указывают главным образом фасон воротника и галстука. Высокий воротник с отогнутыми кончиками надевали в торжественных случаях.

Цилиндр все еще остается основным мужским головным убором богатых горожан (см. илл. 372, 373, 376). Лишь в середине 80-х годов начинают носить фетровую шляпу — жесткую, с круглой тульей и небольшими жесткими полями, в России получившую название «котелок».

В 80-х годах на развитие костюма начинают влиять еще два фактора: медицина и спорт. Научные достижения в области медицины в это время уже настолько значительны, что вопросы гигиены человека и его быта получают широкое социальное значение. Врачи выступают против крахмального белья, мучительных высоких жестких воротников и т.п. Изучаются гигиенические свойства тканей, и предпочтение отдается шерсти. Штутгартский естествоиспытатель, гигиенист и зоолог Густав Егер, известный сторонник реформы мужского костюма, предложил как наиболее гигиеничное трикотажное белье из высоких сортов шерсти. Оно получило название «егерского». Ученым была организована выставка под лозунгом: «Кто мудр, тот выбирает шерсть». Но попытки реформы мужского костюма вначале не имели успеха. Старые, привычные формы сохранялись еще долго.

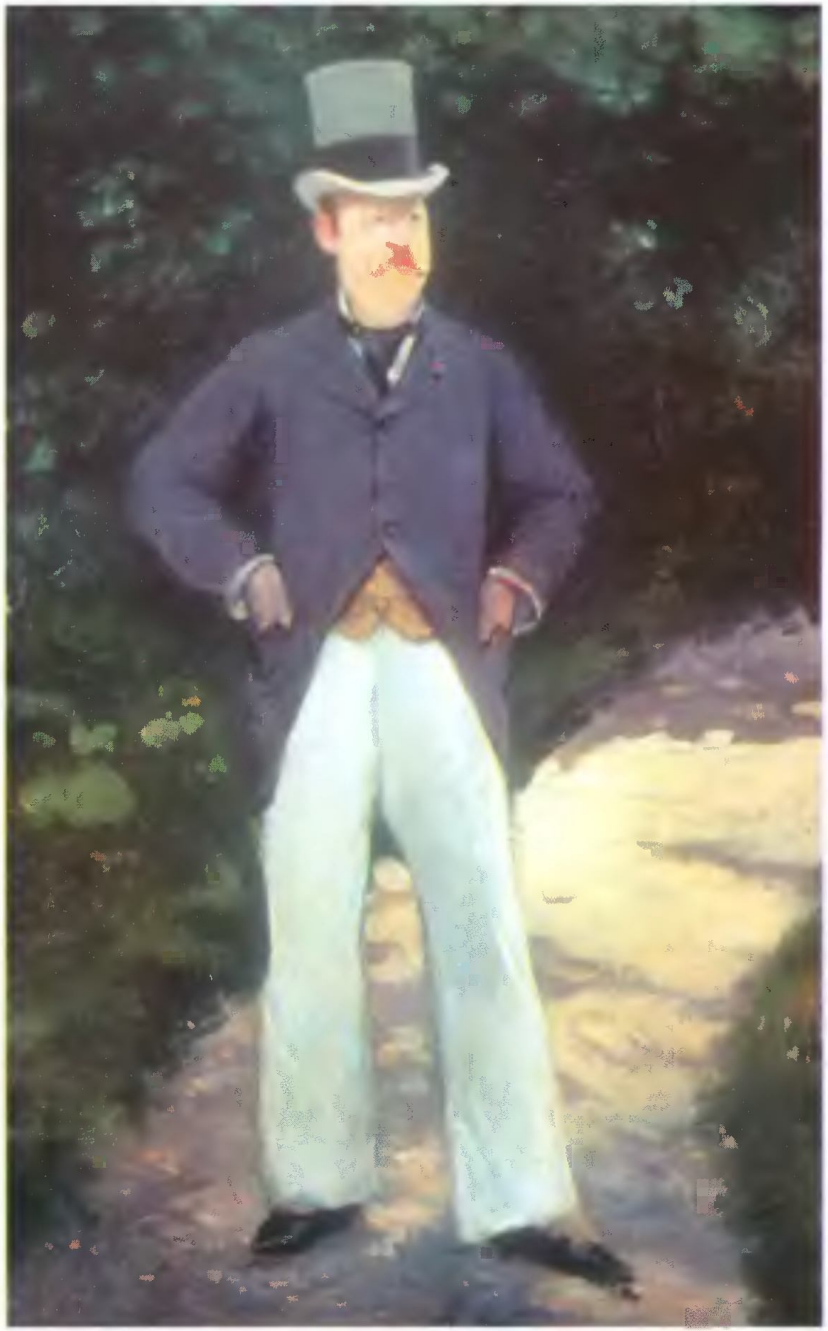
Более серьезные изменения в одежду вносит спорт.

371. Эдгар Дега (1834—1917).
Портрет мужчины с куклой.
Начало 1870-х годов.
Коллекция Гульбенкяна, Лиссабон

Художник на картине Дега изображен в рабочем виде: белой рубашке голландского полотна без воротника и галстука и в домашних брюках.



371



372. Эдуард Мане (1832—1883). Портрет господина Брюна. 1879 г. Национальный музей западного искусства, Токио

372

Господин Брюн написан Мане в летнем лилово-сером сюртуке, застегнутом на три пуговицы, желтом шелковом жилете и белых чесучовых брюках клеш (новинка моды конца 1870-х годов). Из аксессуаров достойны внимания ботинки с льняными гетрами, шелковый галстук, завязанный широким узлом и высокий фетровый серый цилиндр.



373

373. Эдуард Мане (1832—1883). Портрет Антонина Пруста. 1880 г. Художественный музей, Толидо, США

Антонин Пруст изображен Эдуардом Мане в нарядном сюртуке с розочкой в петлице, в дорогом цилиндре, в перчатках и с тростью. Обращает на себя внимание бриллиантовая булавка в галстуке.



374. Фотография Дайлона. Портрет парижанина. 1880 г. Коллекция А. Васильева, Париж

374

Набриолиненные волосы парижанина подвиты горячими щипцами, усы франтовато загнуты кверху. Поддержание подобного стильного и модного облика требовало в 1880-е годы много времени и средств. Модные парижане, стремясь к абсолютной элегантности, были вынуждены спать с сеточками для усов и причесок. На фотографии изображен, возможно парикмахер.



375

375. Пьер Огюст Ренуар (1841—1919).
Портрет Альфреда Берара с собакой.
1881 г.
Музей искусств, Филадельфия

Альфред Берар изображен в лесу в охотничьей тужурке и сапогах. Это замечательное полотно художника-импрессиониста интересно нам сегодня не только своими художественными качествами — привлекает внимание покрой костюма Берара, предвещающий перемены, пришедшие в мужскую моду уже в XX веке после Первой мировой войны.



376

376. Жан Беро (1849—1936).
Бульвар Капуцинок в Париже. 1889 г.
Музей Карнавале, Париж

Бульвар Капуцинок мало изменился за последние сто лет. Обустроенные в XIX веке «грандиозным реконструктором» французской столицы бароном Османом «Большие бульвары» были местом модных гуляний и всевозможных развлечений. Именно от Больших парижских бульваров пошли выражения «бульварная литература», «бульварный роман» и «бульварный театр». Вход в один из таких бульварных театров, «Театр водевиль», изображен бытописателем парижской жизни, художником Жаном Беро (французом, родившимся в Петербурге). Заметим, что в холодный осенний день на бульваре гуляют в основном мужчины в пальто и цилиндрах. Только одинокая дама в черном, очевидно, вдова, рассматривает в черепаховый лорнет рысака на перекрестке, запряженного в кабриолет, да гризетка (название пошло от серого цвета юбок, которые носили молодые девушки — швеи, мастерицы и т.п.) со шляпной коробкой привлекла внимание прохожего, пытающегося с ней загово ить.



377

377. Джеймс Тиссо (1836—1902). Лондонские туристы. 1874 г. Фрагмент. Художественный музей, Милуоки

Женский костюм. За модными домами в 70-е — 90-е годы XIX века закрепляется статус законодателей мод. Идеи Ворта оказались настолько жизненными, что их влияние на эволюцию моды ощутимо и сегодня.

В начале 70-х годов сохраняется силуэт костюма, сложившийся к 1869 году, но разработка форм осуществляется иными приемами. В костюм вводят драпировку и композиционный центр переносят назад — появляется турнюр (см. илл. 380—382).

Новый силуэт костюма окончательно оформляется в 1873 году. Женскую фигуру стягивают более длинным корсетом, который придает ей несколько изогнутую линию и подчеркивает округлость форм

(см. илл. 389). Гладкий, облегающий фигуру лиф платья противопоставляется юбке с драпированным тюником, украшенным бульоне, плиссе, вышивкой, фестонами и даже бахромой. Движение ткани в драпировках тюника начиналось в одной точке, подчеркнутой бантом или пуфом, а затем переходило в шлейф. Ритм линий драпировки получал отклик в прическе, высоко поднятой с боков, покрывавшей затылок крупными завитками и законченной одним или двумя локонами. Найденное единство придавало динамическую выразительность костюму и, безусловно, было художественной находкой времени.

Однако одной изобретательности предпринимателей в непосредственном создании костюма было еще недостаточно. Нужна была живая реклама, способная действовать наверняка и завоевывать международные рынки. К рекламе новинок модных домов, начиная с 70-х годов, привлекаются знаменитые актрисы и не менее знаменитые кокотки. Их своеобразное участие в рекламной кампании оказалось чрезвычайно действенным. И, вероятно, связывая новый силуэт костюма без кринолина с образом этих «манекенщиц», обыватель сначала воспринял его как вызывающе-неприличный.

Наиболее распространенными покроями женских платьев были «сирена» и «принцесс» (см. илл. 387, 396). Следует отметить, что соответственно силуэту изменялась и нижняя юбка. Покрой «принцесс» 70-х годов XIX века был заимствован из XVIII века и приспособлен к силуэту своего времени.

Покрой «сирена» имел несколько вариантов, и под этим названием существовали всевозможные фасоны платьев, плотно облегавших фигуру. В 1873 году полы платья спереди слегка драпировали, затем, в 1876 году, их стали делать прямыми со сквозной застежкой. Кроме того, большим успехом пользовался полуприлегающий тюник «а ля жюив» (à la juive) — вечерний туалет из нарядной ткани, чаще всего с рисунком. Иногда его надевали сверх лифа с рукавами.

Цветовая гамма костюма 70-х годов особенно пестрая — в одном платье обязательно сочетали несколько тканей разных цветов: лиф (корсаж) и юбка одного цвета, драпированный тюник — другого, в шлейфе эти два цвета искусно соединялись. К ним еще добавляли отделку нескольких цветов: кружево, плиссированные оборки, бульоне, ленты, вышивку, пуговицы (см. илл. 382).

Однако при всей этой пестроте были попытки создать ансамбль: отделка согласовывалась с цветом шляпы и манто, с обувью и чулками. В 1873 году к цветным платьям и цветной обуви были модны цветные чулки.

В 70-х годах все больше появляется закрытых воротников в сочетании с реверами из бархата, цветной или клетчатой ткани, с отделкой тесьмой и т.п. и большими



378. Послеобеденное платье из фая. Дом Ворта, Париж. 1872—1873 гг. Музей искусств, Цинциннати

378

Модный Дом Ворта (см. илл. 339) был первым домом Haute Couture. Он открылся в Париже в 1857 году на улице де ла Пэ (Мира) и просуществовал около 100 лет! Его основателем был Чарлз Фредерик Ворт (1825—1895), родившийся в местечке Бурн в Линкольншире в бедной английской семье. В 1846 году он переселился в Париж, где работал приказчиком в известном модном магазине «Гажелян-Опижес». Там он познакомился со своей будущей супругой Марией-Августиной Верне (1825—1898), которая помогла раскрыться его таланту создателя мод. Совместно со шведским партнером Отто Густавом Бобергом, Ворт открыл свой знаменитый Модный дом. С помощью именитых клиентов, принцессы Паулины де Меттерних и герцогини де Морни (урожденной княжны Трубецкой), он стал поставщиком двора императрицы Евгении. После освобождения Парижа от прусских войск в 1871 году дело Ворта еще более разрослось. На модели из музея в Цинциннати показано платье с турнюром, который изобрел Ворт. Это платье из серого фая с треном характерно для времени, когда Париж перестраивался (по проектам барона Османа). Строительные леса и пыль побудили Дом Ворта создавать модели немарких цветов. Платье состоит из корсажа с длинным рукавом и отделкой шу по переду лифа. Юбка со складками, оборками и драпированным турнюром, отделана, как и корсаж, вставками из модного шелка фиолетового цвета и коричневыми лентами.

кружевными воротниками. Важной для характеристики женского костюма 70-х годов была новая форма декольте — удлиненное каре, отделанное рюшем и кружевами, которые пришивали с внутренней стороны выреза.

Развитие промышленности и рост населения городов во второй половине XIX века изменяет соотношение социальных слоев жителей города. Увеличивается число мелких и средних чиновников, технических работников, служащих. При их скромном бюджете и занимаемом положении заботы о практичном, но модном костюме были одним из насущных вопросов быта. Таким требованиям отвечала одежда темных цветов. И мы видим, как во многих модных журналах того времени, рассчитанных главным образом на читательниц среднего достатка, постоянно помещают советы по переделке платьев, обновлению старых, о новых недорогих отделках и т.п.

Существенной причиной распространения не только практичной, но и скромной простой одежды было появление новой социальной группы женщин — служащих и студенток. Изменения в женском облике, прежде всего, сказались в стремлении подражать мужскому костюму. Эта тенденция охватывает и состоятельные круги.

Мужского типа крахмальные воротнички, манжеты, галстуки все чаще и чаще украшают визитные и другие платья модниц. Но мода делает из них предмет щегольства — пестрые галстуки закалывают дорогой брошью, манжеты скрепляют драгоценными запонками. У интеллигентных, прогрессивно настроенных женщин простота костюма и скромность отделки были знаком их независимости и делового образа жизни.

Изменившиеся условия жизни женщины, особенно в последние десятилетия XIX века, сыграли большую роль в развитии и становлении форм английского костюма, состоявшего из блузки, юбки и жакета.

В 1876 году заметно уменьшается объем платья, а в 1877 году происходит очередное изменение силуэта. Длинный лиф на корсете «кираса» (cuirasse — броня, панцирь) со шнуровкой на спине заканчивается ниже середины бедер, от него идет узкая юбка, расширенная только внизу и слегка задрапированная в обычном направлении. Турнюр почти совсем исчезает, но сохраняется низкая пышная драпировка на шлейфе. Новый силуэт, удлинявший фигуру, был особенно эффектен в цельнокроеном платье или пальто.

Изменение силуэта верхнего платья влечет за собой изменение белья и нижней юбки. Вместо рубашки и панталон модницы теперь носят комбинезон (белье, состоящее из рубашки и панталон), а нижнюю юбку снабжают устройством, позволяющим делать ее более короткой.

Уже в 70-х годах постоянное копирование и заимствование стилей прошлых эпох теряет свою привле-



379

379. Эрнест Анэк Деус (1843—1896).
«Глядя на море». 1873 г.
Сотбис, 24.X.89, Нью-Йорк

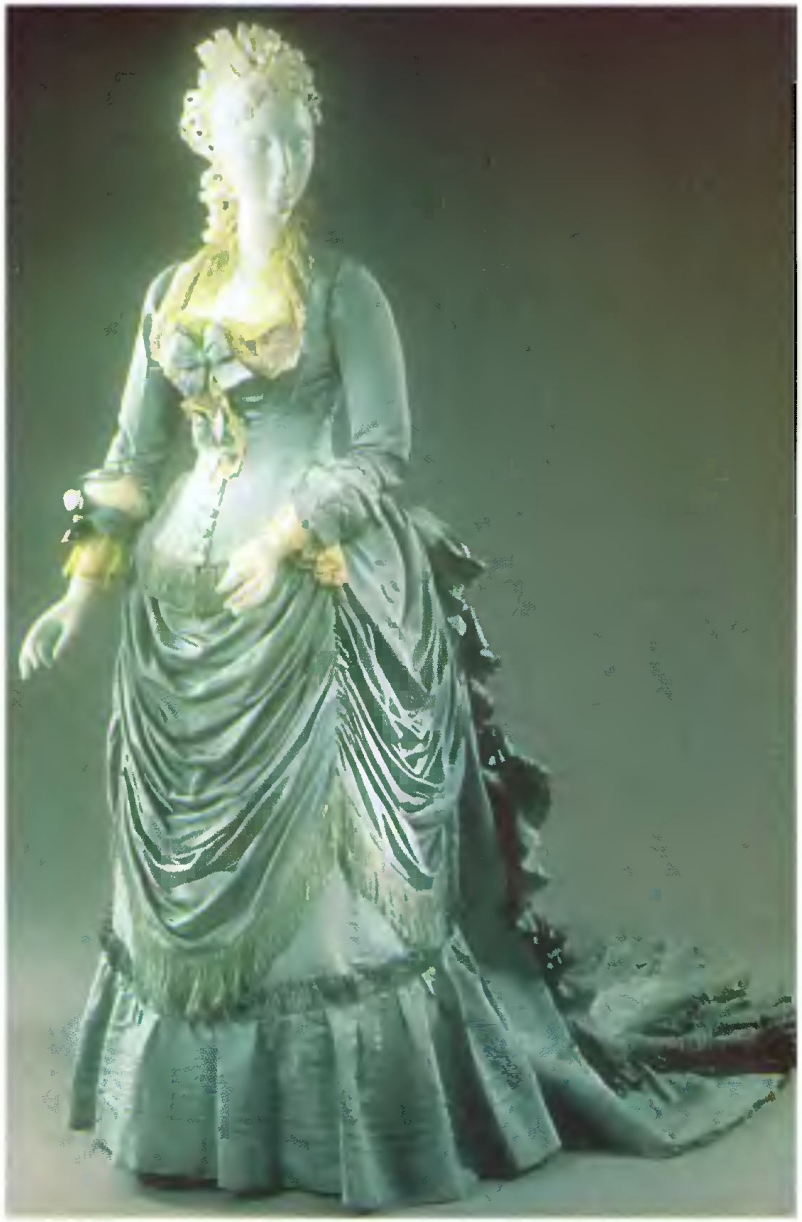
380. Пьер Огюст Ренуар (1841—1919). «Парижанка». 1874 г. Национальный музей Уэльса, Кардифф



380

Парижанка на портрете кисти Ренуара изображена в костюме для прогулок. На ней укороченное платье с турнюром без трена. Юбка украшена драпированным «фартуком» и двумя воланами. Корсаж двубортный, отдаленно напоминающий военно-морскую форму. Лилово-синий тон платья очень характерен для конца 1860-х — начала 1870-х годов. Небольшая шляпка с лентами, ботинки и перчатки в тон довершают элегантный наряд парижанки. Типичны также и ее итальянские серьги-«слезки».

381. Платье для приемов из шелкового фая. Дом Ворта, Париж. 1874 г. Музей искусств, Цинциннати



381

Это платье для приемов из фая водянисто-зеленого цвета сшито в Доме Ворта. Его отличает драпированная «фартуком» юбка с турнюром и треном. Обращает на себя внимание удлиненный лиф с корсетом с пластинами китового уса и декольте каре — подражание XVIII веку. В числе клиенток Дома Ворта было множество иностранок, поэтому американские музеи располагают внушительной коллекцией его моделей. Чарлз Фредерик Ворт одевал также трех русских императриц и множество других именитых русских клиенток из семей Барятинских, Оболенских, Шуваловых, Щербатовых, а также княгиню Юрьевскую и княгиню Палей.



382. Платье для визитов из тафты и бенгалина. Дом Пингата, Париж. 1874 г. Музей искусств, Филадельфия

382

Модный дом Эмиля Пингата был главным конкурентом Дома Чарлза Фредерика Ворта на протяжении всей истории его существования. Вдохновленный успехами Ворта, парижанин Эмиль Пингат открыл свое дело в 1860 году на улице Людовика Великого в Париже, совсем рядом с Домом Ворта. Его запоминающиеся модели приобрели особую популярность за океаном. Там его репутация была даже выше репутации Ворта. Совершенно очевидно, что Дом Пингата использовал ткани лучшего качества, нежели Дом Ворта, так как сохранилось несколько платьев 1860-х годов с кринолинами марки «Пингат», а платьев марки Дома Ворта практически не сохранилось. Представленное платье для визитов из синей тафты и полосатого бенгалина отличает перегруженность отделкой из машинного кружева, бахромы и кистей. Подобный (модный в США) «обивочный» стиль особенно характерен для моделей Пингата 1870-х годов. В конце века этот Дом специализировался на верхних и визитных туалетах и высоко ценился Полем Пуаре. Дело Эмиля Пингата прекратило свое существование около 1902 го а.



383

383. Пьер Огюст Ренуар (1841—1919).
«В ложе». 1874 г.
Институт Курто, Лондон

Картина Ренуара изображает нарядно и броско одетую даму в сопровождении кавалера в строгом фраке. Платье дамы (возможно, работы Дома Ворта или Пингата) является бесподобным примером «взбалмошной» моды первой половины 70-х годов XIX века, когда после Франко-прусской войны платья стали походить на нагромождение драпировок из обивочных материалов и их отделок. Черно-белые полоски наряда дамы, бесспорно, привлекли внимание зрителей. Эффектны также ее обильные жемчуга на шее, дутый браслет и золотой бинокль. Дама набелена, сильно накрашена и напудрена, и к тому же волосы ее выкрашены хной. Тем не менее, несмотря на все эти ухищрения, взоры сопровождающего ее господина направлены не на нее, а куда-то на верхний ярус театра, где в бинокль он рассматривает, вероятно, новую пассию.



384

384. Эдуард Мане (1832—1883). Портрет Нины де Каллиас. 1873—1875 годы. Музей д'Орсэ, Париж.

Актриса в изображении Мане — приверженница ориентализма. Стена ее комнаты украшена японским панно и веерами-опахалами, сама она лежит на турецком диване, названном в те годы «оттоманкой». Ее замысловатый туалет состоит из черной юбки с воланом, блузки и вышитой восточной жилетки, руки унизаны браслетами одалисок. Впечатляет также ее шиньон внушительных размеров, соо уженный из фальшивых волос.

385. Атласное платье для приемов. Дом Ворта, Париж. 1877—1878 гг. Художественный музей, Цинциннати

Атласное платье для приемов цвета вороненой стали из Дома Ворта отличает элегантность отделки и гармония пропорций. Оно сочетает в себе три разновидности тканей и различные отделки, что было типичным для конца 1870-х годов. Корсаж платья «кираса» украшен кружевом, рисунок которого слегка напоминает кружево XVIII века. Нарядная юбка с треном и низким турнюром спереди отделана туникой из шелкового броше в цветочный рисунок. Начиная с 1875 года в Модном доме своего отца начал работать Жан Филипп Ворт (1856—1926), ставший первоклассным закройщиком. Его брат, Гастон Люсьен Ворт (1853—1924), не имевший художественных наклонностей, стал заниматься в те же годы финансовыми делами Дома, продолжив дело отца после его смерти.



385

кательность. Возникает интерес к новому, не использованному или не известному до сих пор. Новые источники для подражания дает теперь этнография, значительно развившаяся во второй половине XIX века. Так, в 1877 году появляются «бретонское» пальто и «бретонский» жакет. Орнамент вышивки с использованием народных мотивов переносили на модную форму. Однако, увлечение народным искусством не приняло больших масштабов и проявлялось эпизодически.

Для второй половины XIX века был характерен интерес к Востоку. В женском костюме это сказалось в появлении «японского» халата.

В течение пяти лет, то есть до 1881 года, продолжается увлечение узким и прямым силуэтом. Это стремление к конструктивности и простоте постепенно становится определяющим в создании женского костюма второй половины XIX века.

Требования и условия жизни в конце 70-х годов приводят к появлению «короткого костюма», то есть костюма без трена, сначала только для молодых женщин. Его надевали для улицы, но уже в это время женщины-работницы предпочитали носить такую одежду постоянно. Необходимость в более короткой одежде, не столь обременительной при движении, была так велика, что в 1878 году Ворт предложил платье, трен которого мог быть подобран при помощи тесьмы и колец. Еще раньше был введен «паж» (page) — пояс с тесемками, оканчивающимися зажимами, с помощью которых во время прогулки делали платье более коротким.

Следует отметить, что в костюме конца 70-х годов уменьшается количество отделки. В простоте линий при четком силуэте было больше элегантности, чем в перегруженности большим количеством отделки, — это понималось уже многими.

В это время сначала в Америке, а затем и в Европе все чаще и чаще врачи стали выступать с требованием реформы женского костюма с учетом гигиенических норм времени.

В Англии в 1872 году была образована «Ассоциация рациональной женской одежды», которая выдвинула программу реформ. Первыми требованиями в ней были замена корсета гигиеничным эластичным поясом и — как непременное следствие — изменение белья.

Хотя ассоциация, которая имела успех в различных странах, особенно в Германии, объявляла конкурсы на модели рациональной одежды, «удобной в движениях и при работе, но отвечающей требованиям моды», все же настоящих коренных реформ в то время провести не удалось. Вся рационализация на этом этапе свелась лишь к подражанию мужскому костюму.

Появляется простое двубортное полуприлегающее пальто «дипломат» (1878), которое довольно быстро вытеснило всевозможные доломаны, мантильи и другие не добные

386. Лючио Росси (1846—1913). Портрет девушки-парижанки с книгой. Около 1878 г. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США



386

Парижанка на картине французского художника Лючио Росси (итальянца по происхождению) изображена в узком домашнем драпированном платье, сочетающем лиловый и зеленоватый фай. Дама полулежит, корсаж ее платья затянут корсетом «кираса» на длинных пластинах китового уса. Юбка платья с драпированной туникой. Характерны розовые фильдеперсовые чулки и домашние туфли на манер мюлей. Обращает на себя внимание прическа с высоким, вероятно, фальшивым шиньоном. Замечательно не только восточное (в японском стиле) убранство комнаты (каллы, опахало, каминный экран, подушки и ковер), но и ярчайшие цветовые сочетания, использованные в шелках и обивочных материалах интерьера (что говорит о широком применении анилиновых красителей).

в условиях новой городской жизни одежды. Однако, основное направление развития моды все еще остается неизменным.

Надо сказать, что в это время в Европе в некоторых кругах художественной и литературной богемы, ощущавшей определенный разлад между тенденциями развития моды и новыми условиями жизни, озабоченной падением вкусов в обществе рождается желание «облагородить» современность. И в Англии в 1878 году возникает «эстетическое движение», которое было тесно связано с более ранними попытками возродить художественную промышленность как таковую.

Это направление возглавляли знаменитые писатели, поэты, художники, общественные деятели: Оскар Уайльд, Вильям Моррис, Джеймс Уистлер и др. Они также в своих исканиях не были чужды заимствованиям и хотели возродить пластические образы поздней готики и раннего Ренессанса. При этом в основу создания ими новых форм костюма была положена его «функциональность».

Новое течение в прикладном искусстве вызывало насмешки, карикатуры (журнал «Панч»). Критиковалось увлечение простыми, декоративными цветами (подсолнух, белая лилия и др.), изображениями которых украшали платья, преклонение перед естественными линиями женского тела, не стянутого корсетом.

«Эстетическое движение» не оказало непосредственного влияния на женский костюм и моду 80-х годов, хотя созданные по эскизам его участников женские платья охотно покупались по высокой цене. И все же это движение можно считать реформистским, предвосхитившим создание современного костюма, для которого функциональность и простота линий являются основным требованием.

В начале 80-х годов XIX века еще сохраняется удлиненный силуэт, характерный для 70-х годов, но бедра еще больше подчеркиваются. Заметно изменяется прическа, она становится менее высокой, более округлой, не такой пышной; низкая челка закрывает весь лоб мелкими завитками или слегка взбитыми волосами. Такую прическу мы видим у женщин на портретах и картинах Ренуара («Танец в Буживале»), Мане и других известных художников.

В то время как глаз уже привык к силуэту конца 70-х годов, логическим изменением которого должно было бы быть дальнейшее упрощение костюма, в 1882 году снова появляется турнюр, только теперь уже вносивший дисгармонию в общую композицию костюма. Появление этой моды, широко распространенной в консервативных кругах, можно считать реакцией на усилившееся движение в защиту женских прав. *В женском костюме с тех пор прослеживаются две параллельные тенденции. Одежда женщин, консервативно настроенных по отношению к реформированию костюма, отныне всегда будет женственной. Другая часть женщин, более эманси-*

387. Джон Сингер Сарджент (1856—1925). Портрет госпожи Пайерон. 1879 г. Художественная галерея Коркоран, Вашингтон



387

На портрете кисти американского художника Сарджента изображена элегантная француженка, мадам Пайерон. На ней осеннее платье для прогулок новомодного узкого силуэта «сирена», изобретенного Вортом. Ее зауженная юбка из черной тафты отделана мелкими рюшами и шу, корсаж с пластинами китового уса на манер казакина украшают длинные ажурные рукава со вставками из аграмантов и «же» — черными блестящими бусинами из граненого каменного угля. Эти украшения ввела в моду королева Виктория, когда находилась в глубоком трауре после смерти супруга (в 1861 году).

пированная и стремящаяся к заимствованию элементов мужского костюма, и далее будет придерживаться этой тенденции. (Прим. науч. ред).

Единство художественного замысла, несмотря на некоторую перегруженность отделкой, существовавшее в костюме 70-х годов, полностью пропадает в 80-х годах XIX века. Сложные, запутанные линии, крупные аляповатые отделки различных видов, нагромождение форм, отсутствие конструктивности — все это свидетельствует о вырождении стиля и поисках новой художественной линии.

В костюме 80-х годов было принято сочетать несколько контрастных цветов и тканей различной фактуры. В новых рисунках по-прежнему чувствовалось подражание старым стилям. Наибольшее распространение имели ткани шерстяные, полушерстяные, хлопчатобумажные. Из шелковых тканей делали только вечерние платья, туалеты для парадных обедов, театров, концертов и балов. Специальные сорта шли на отделки, подкладку и нижние юбки.

Далеко не все женщины носили большие турнюры, о чем можно судить по дошедшим до нас бытовым фотографиям. Не носили их и молодые девушки. Иногда турнюр заменяли небольшими подкладками или, чаще, драпировками ткани на платьях, и модное пальто «дипломат» имело соответствующий покрой.

Сохраняется и укороченное платье, удобное для новых видов городского транспорта: в 80-х годах в



388

388. Складной турнюр «хвост креветки». Франция. Конец 1870-х годов. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Складной красный турнюр под названием «хвост креветки» был типичным индустриальным достижением викторианской эпохи. Появление складных турнюров, цилиндров «шапокляк», складных лорнетов, зонтов, саквояжей, пенсне, застежек-молний, крючков для обуви и «пажей» тренов, а также таких промышленных новинок, как анилиновые красители, целлулоидный воротничок — постепенно подготавливало почву для упрощения предметов мужского и женского туалета.

крупных городах Европы привычным видом транспорта становится трамвай, а в Лондоне в 1863 году появляется первое метро.

Покрой верхней женской одежды был продиктован пышной формой турнюра. Шилась она из дорогих тканей, отделывалась драгоценным мехом и имела отдаленное сходство с конской попоной (см. илл. 467).

Небольшим прическам начала десятилетия соответствовали маленькие шляпы, украшенные перьями, цветами, даже чучелами небольших птиц. В 1884—1885 годах, когда пучок закладывали высоко, шляпы стали делать с высокой тульей и маленькими полями. Перчатки, муфты, сумочки были обязательными аксессуарами женского костюма. Любимым украшением бального туалета, особенно прически, остаются искусственные цветы. С 70-х годов XIX века увеличивается высота каблука женской обуви, и его вычурная форма соответствует характеру линий всего костюма.

В 80-х годах, когда длина платья открывала ноги до щиколотки, обувь стали производить более разнообразной. На улице носили высокие ботинки на шнурках, с резинками, на пуговицах (см. илл. 393); для вечера, особенно для балов, — цветные туфли из шелка, цветной лайки с отделкой в виде розеток, пряжек и бантов. Очень кокетливым был костюм модисток, цветочниц, горничных, особенно в столицах. Это проявлялось в прическе с челкой, в манере драпировать фартук, в подчеркнутой пышности юбок.



389

389. Женский корсет «кираса». Париж. Начало 1880-х годов. Коллекция А. Васильева, Париж

Женские корсеты «кираса» были удлиненными, что не позволяло дамам сидеть прямо, а лишь полулежа (см. илл. 386). Такие корсеты и корсажи вместе с турнюром и треном создавали модный «русалочий» силуэт.

390



390. Пьер Огюст Ренуар (1841—1919). Портрет сестер Каэн д'Анверс. 1881 г. Музей искусств, Сан-Паулу

Эти две девочки из богатейшей семьи торговцев одеты по детской моде 1880-х годов, предвещавшей модный силуэт 1925 года. На сестрах короткие, отделанные кружевом платья «принцесс» с широкими поясами чуть ниже талии. Эта мода продержалась вплоть до начала Первой мировой войны.

391. Эдуард Мане (1832—1883). «Бар «Фоли Бержер». 1881—1882 гг. Институт Курто, Лондон

Это знаменитое произведение Эдуарда Мане издавна привлекает историков моды. Буфетчица за стойкой в знаменитом баре «Фоли Бержер» одета в платье силуэта «сирена». Ее лиф в виде казакина сшит из темно-синего панбархата, отделан машинным кружевом по краю декольте и украшен букетом из шелковых цветов. Серая юбка с низким турнюром является ее повседневной одеждой. Характерна выстриженная челка, вошедшая в моду около 1879 года. Золотой браслет и медальон на бархотке удачно дополняют облик этой очаровательной девушки.

391





392

392. Леон Комернь (1850—1916). Портрет дамы в шляпе. 1883 г. Частное собрание, Париж

Дама на портрете французского живописца Леона Комерня одета в платье 80-х годов XIX века «а ля Генрих III», т. е. во вкусе французского ренессанса, что не противоречило историзму конца прошлого века. Шляпа с перьями и королевские лилии, тисненные на коже и выбранные в качестве фона портрета, также соответствуют вкусам тех лет.

393



393. Шелковые ботинки для прогулок. Франция. 1880-е годы. Государственный исторический музей, Сантьяго

Для прогулок в городе и за городом были изобретены высокие ботинки (шелковые, кожаные или прюнелевые) с застежкой на пуговицы. Для их застегивания существовал специальный сапожный крючок. Около 1850 года в ботинках появились резиновые вставки, а в конце XIX века и первые молнии.

394. Эдуард Мане (1832—1883). «Парижанка». Начало 1880-х годов. Национальный музей, Стокгольм



394

Интересно черное тафтяное, вероятно, траурное, прогулочное платье парижанки с полотна Мане из собрания Национального музея в Стокгольме. Платье надето с корсетом «кираса» и юбкой в мелкие поперечные складочки. Элегантны и женственны пропорции этого продуманного туалета с маленькой шляпкой, белым кружевным рюшем на стойке, шведскими перчатками и черным зонтиком («омбрель»).



395

395. Джеймс Тиссо (1836—1902). «В модном магазине». 1883—1885 гг. Художественная галерея Онтарио, Торонто

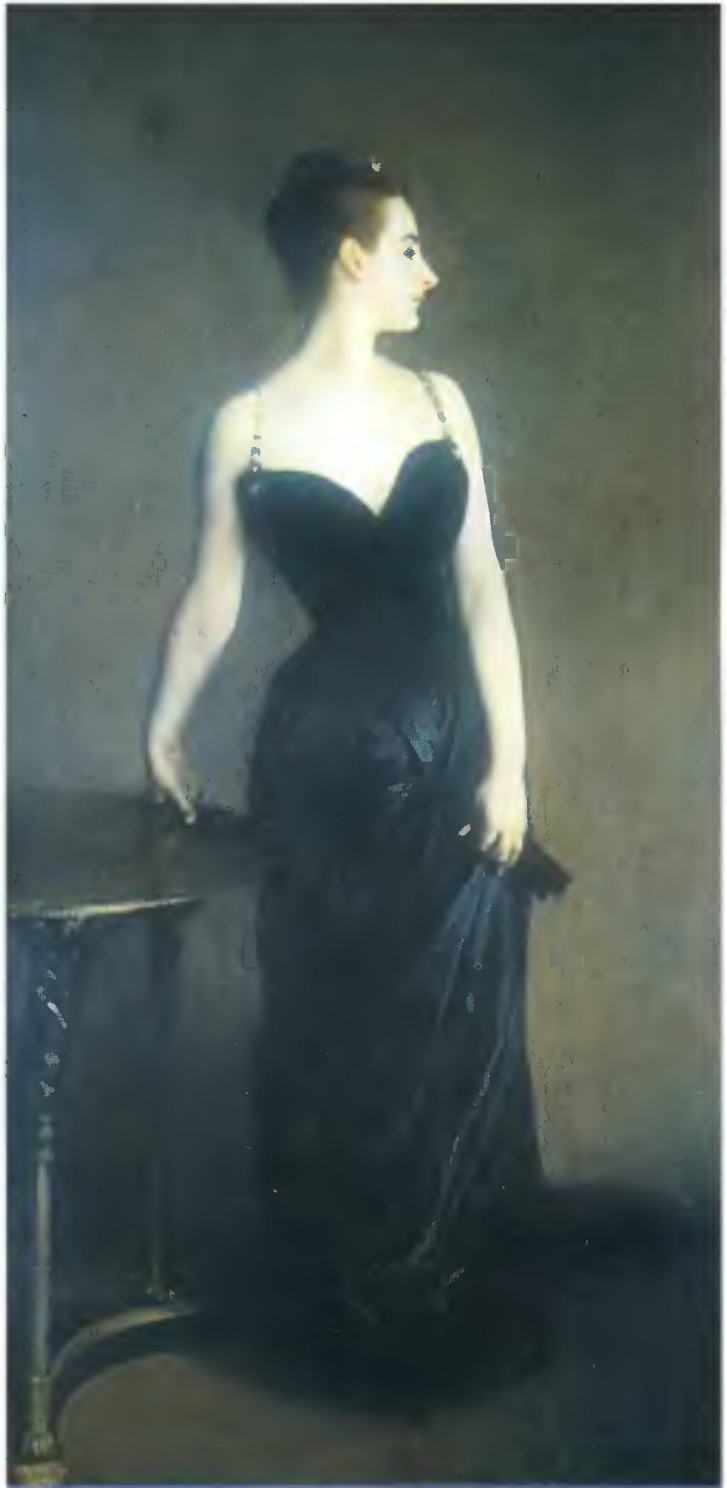
На картине Джеймса Тиссо из канадского собрания изображены продавщицы парижского магазина одежды в строгих черных форменных платьях модного покроя. Драпированные турнюры, рукава и воротники-стойки типичны для начала 1880-х годов. Отсутствие отделок, декольте, а также других «соблазнов» на форменных платьях заставляло покупательниц концентрировать свое внимание на товарах, чего нельзя сказать о мужчинах, один из которых через стекло витрины рассматривает лицо приглянувшейся ему девушки. В витрине модного магазина выставлен распространенный в те годы вышитый лиф без рукавов, называемый «а ля жюив» (в буквальном переводе «на еврейский манер»).

396



396. Шелковое платье покроя «принцесс» для визитов. Страсбург. 1880-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

Шелковое платье для визитов, сшитое в Страсбурге около 1881 года, характерно своим покроем «принцесс» (с боковыми драпировками, имитирующими панье XVIII века). Выкрашенная анилиновым красителем бордовая шелковая ткань в мелкий цветочный букет соответствует слащавым вкусам периода эклектизма в искусстве.



397

397. Джон Сингер Сарджент (1856—1925). Портрет госпожи Гутро. 1884 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Облик парижанки, госпожи Гутро, на портрете блестящего американского художника Джона Сингера Сарджента предвосхищает моды 1950-х годов. На этой экстравагантной особе сильно декольтированное черное бальное платье с лифом «кираса», законченным низким шнипом. Пропорциональный и женственный наряд надменной красавицы поражает смелостью декольте (для той эпохи), почти полным отсутствием украшений. Обращают на себя внимание золотые с жемчугом бретельки, черный веер и бриллиантовый полумесяц Дианы-охотницы в волосах.

398



398. Анри Жервё (1852—1929).
«В ресторане «Амбассадор». 1885 г.
Частная коллекция, Париж

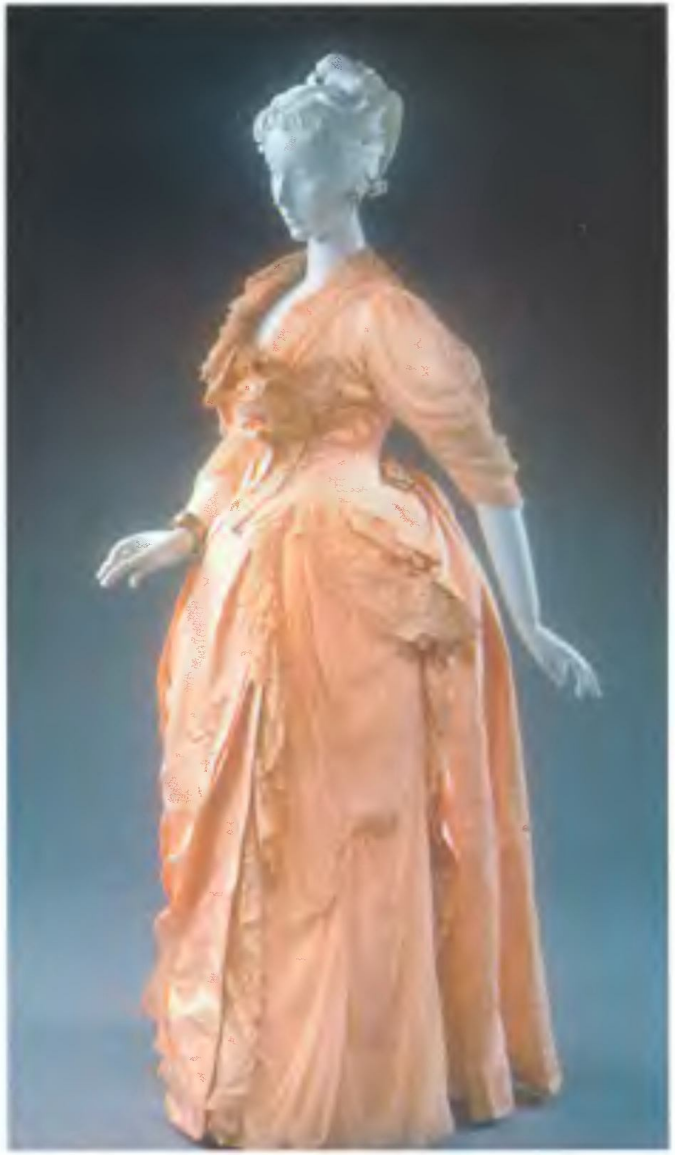
Незнакомка сидит за накрытым столом парижского ресторана «Амбассадор». Заметим, что по этикету того времени появляться в ресто ане без соп овождения мужчины считалось неприличным, — видимо, дама ожидает свою приятельницу. На ней закрытое прогулочное платье с большим турнюром, драпированным корсажем и уличными аксессуарами: коричневая бархатная шляпка «а ля Генрих IV», длинные замшевые перчатки, японский складной веер и красный шелковый зонтик.

399. Платье для прогулок из шерстяной саржи. Дом Джона Редферна, Париж. 1887—1888 гг. Музей искусств, Цинциннати

399



Модный дом англичанина Джона Редферна (1853—1929) был основан около 1870 года в городке Коуз, на острове Уайт в Англии (популярном курортном месте любителей яхтенного спорта). Впоследствии, когда к нему пришел успех, Редферн перевел свой Дом в Лондон, а с 1881 года в Париж, на улицу Риволи. Джон Редферн прославился в свое время как создатель женских костюмов для спорта и путешествий, именно они принесли его Модному дому мировую славу. Ему же принадлежит авторство костюма «амазонка», а также приданого принцессы Уэльской по заказу королевы Виктории. Кроме английского двора, Редферн стал поставщиком королевы Бельгии и русского императорского двора. В модели платья из богатого собрания в Цинциннати чувствуется заметное влияние «эстетического движения», изменившего каноны красоты в Англии тех лет. Прогулочное шерстяное темно-синее платье элегантно и просто по силуэту, выгодно подчеркивающему женскую фигуру. Его корсаж отличает невысокий воротничок-стойка, вошедший в моду в начале 1880-х годов и просуществовавший вплоть до Первой мировой войны. Для мод 1880-х годов характерны также присборенные у плеча рукава, введенные в моду Домом Ворта. Рисунок вышивки и аппликации золотым шнуром напоминает работы Уильяма Морриса и приближается к эстетике стиля «модерн» («ар нуво»).



400. Платье из шелкового фая для приемов. Дом Жака Дусе, Париж. 1888—1889 гг. Музей искусств, Цинциннати

400

Неясное по силуэту и неуравновешенное по пропорциям летнее платье для прогулок из фая цвета сомо работы Дома Жака Дусе трудно назвать элегантным. Отличительной чертой платья является асимметричность драпировок из газа на юбке и кружевных оборок на всем платье. Для моделей 1888—1889 годов было характерно отсутствие трена и постепенное исчезновение большого турнюра. Модный дом Дусе был основан в 1875 году парижанином Жаком Дусе, родители которого имели ателье мод и кружевного белья. Расположившись рядом с Домом Ворта, Дом Дусе создал себе неоспоримую репутацию первоклассного Модного дома на рубеже веков, в так называемую «бель эпок» (прекрасная эпоха). У Жака Дусе одевалась Сара Бернар, Элеонора Дузе, Сесиль Сорель и Режан, много титулованных элегантных дам, например, графиня Греффюль и герцогиня де Бройль (см. илл. 410), а также знаменитые дамы «полусвета» того времени — Клео де Мерод (см. илл. 408), Каролин Отеро, Лиан де Пужи, Эмильенна д'Алансон. Жак Дусе был также и знаменитым коллекционером современной живописи. Свою огромную библиотеку он завещал Со бонне.



401. Джеймс Эббот Мак-Нил Уистлер (1834—1903). Портрет Валери, леди Мо. Начало 1880-х годов. Собрание Фрик, Нью-Йорк

401

Элегантная леди Мо написана американским художником Уистлером в необыкновенном прогулочном туалете, сочетающем шелковые ткани двух цветов — блекло-розовый атлас и шелковый муслин цвета «зеленой воды». Это платье с турнюром и треном имеет достаточно прямой силуэт благодаря удлиненному корсету «кираса». Перчатки леди Мо подобраны в тон юбки, а шляпа — в тон лифа.

402. Франк Скипворт (1854—1929). Дама в маскарадном костюме. 1889 г. Музей Кансай Сити, Япония



402

Кокетливая незнакомка, любительница светских балов, позировала модному художнику в уникальном оригинальном черно-белом платье под названием «ми-парти». Очевидно, оно символизировало день и ночь и было заказано по случаю специального тематического бала, что являлось традицией в викторианскую эпоху. Декольтированный лиф дамы украшен перьями марабу и маленьким чучелом райской птички, и это гармонично сочетается с замысловатой прической. Мода на перья и чучела райских птиц была особенно распространена во второй половине XIX века, когда большинство европейских государств владело колониями в тропических странах. Для конца 1880-х годов типичен большой веер японского образца, тоже черно-белый. Обращает на себя внимание продуманность туалета до мельчайших деталей — даже перчатки, чулки и туфли соответствуют контрастному делению костюма на черную и белую половины. На портрете Скипворта модель сидит в кресле «савонаролла» константинопольской работы.

403. Франк Салисбери (1874—1962). Портрет графини Брандло. 1890 г. Поместье Белтон Хаус, Англия



403

Интерес к далекому прошлому, ретроспективное отношение к старинным стилям было характерно для всего XIX века, но особенно проявилось во второй его половине. Начиная с 1870-х годов и по 1890-е годы, заимствования из прошлого были особенно явны и тщательно продуманы. Смешение стилей разных веков ярко представлено на портрете английского художника Салисбери. Графиня Брандло написана в нарядном вечернем платье с рукавами «жиго» по моде 1890-х годов из золотого брокара, отделанном панбархатом и с собольей оторочкой. Покрой платья и особенно украшения (жемчужный сотуар, подвеска в виде изумрудного креста) напоминают нам моды эпохи итальянского Возрождения, именуемые «модами чинквиченто». Высокий стул, обитый тисненой кожей, и вид из окна более соответствуют эпохе барокко, а прическа графини — произведение модного парикмахера конца XIX века. Так, мода конца прошлого века, более всего вдохновлявшаяся идеями прошлого и смешивавшая различные стилевые элементы, сошла со сцены с появлением стиля «модерн» («ар нуво»).

1890—1900 годы

Мужской костюм. Установившийся тип одежды делового человека сохраняется неизменным, но влияние спорта в 90-х годах становится более ощутимо, чем в 80-х. Мужской костюм получает более свободный покрой, появляются укороченные брюки (для езды на велосипеде) и куртки. Вестон (пиджак) начинает вытеснять сюртук, но, по-прежнему, в моде остается визитка. Влияние спорта сказывалось и в том, что с обычным костюмом стали носить цветные рубашки, у которых вначале сохранялись белые крахмальные воротники.

Цилиндр становится теперь одним из атрибутов особенно изысканного аристократического костюма, а фетровая шляпа — обязательным аксессуаром обычного мужского. Из традиционных летних головных уборов назовем прежде всего «канотье» — из крупной соломки с прямыми полями и невысокой тульей в виде правильного цилиндра.

Вместе с упрощением костюма упрощается и мужская прическа: коротко стриженные волосы зачесывают или на прямой, или на боковой пробор (см. илл. 404, 405). Во второй половине XIX века, особенно в 70—90-х годах, редко можно было встретить мужчину без бороды и усов. Светские щеголи чаще всего носили усы или же усы и небольшую острую бородку-«эспаньолку», введенную в моду Наполеоном III .

В 1876 году популярный французский певец Виктор Капуль (Capoul) стал носить прическу с прямым пробором, по обе стороны от которого волосы были зачесаны маленькими плоскими полукругами. Прическа «а ля Капуль» («à la Capoul») быстро вошла в моду и существовала до первого десятилетия XX века.

Женский костюм. Последнее десятилетие XIX века — последняя большая волна подражания ушедшим стилям и продолжение поисков новой линии в женском костюме.

В этот период убыстряются темпы жизни и смена моды. Начинают четко обрисовываться некоторые закономерности моды, которые дают повод ученым рассматривать ее уже не как проявление индивидуального вкуса и «инстинкта подражания», а как социальное явление, достойное изучения (Зомбарт, Зиммель в Германии и другие).

Еще в течение первых двух лет сохраняются высокий пуф на рукавах, поддерживаемый специальными валиками или подкладками, и слабо выраженное подобие турнюра. Но с 1893 года плечи неимоверно расширяются баллонообразными рукавами, украшенными воланами, оборками, плиссе. Талию хотя и стягивают корсетом, но не так сильно. Юбка без складок облегает бедра и расширяется книзу (см. илл. 408, 411).

В это же время на моду начинает влиять эстетика модерна. Стиль «модерн» (moderne — новый, современный) — это период развития европейского искусства на рубеже XIX—XX вв., главным содержанием



404. Франсиск Эдуард Бертье (французская школа XIX века). Портрет Эдвина, 10-го графа Честерфильдского в охотничьем костюме. 1890-е годы. Замок Бенингбро, Англия

404

Граф Эдвин Честерфильд изображен французским художником Бертье в английском охотничьем костюме из плиса (род хлопчатобумажного бархата) болотного цвета. На нем свободная короткая охотничья куртка, однобортный жилет и широкие длинные б юки, зап авленные в охотничьи сапоги. Для английского денди характерны и белая охотничья рубашка без воротничка, но с белым галстуком, заколотым драгоценной булавкой, и крахмальные манжеты. Клетчатая кепка «а ля Шерлок Холмс» лежит рядом с ним.



405

405. Жак Эмиль Бланш (1861—1942).
Портрет художника Обри Бердслея.
1895 г.
Национальная портретная галерея, Лондон

Знаменитый английский график и книжный иллюстратор Обри Винсент Бердслей (1872—1898) изображен французским светским портретистом Жаком Эмилем Бланшем в возрасте 23 лет (за три года до смерти) на взлете его славы. Бердслей был известен, в частности, рафинированной элегантностью. Он одет в светло-серый прогулочный костюм-тройку с непременной белой рубашкой и с шелковым бантом. При нем необходимые аксессуары любого денди: кожаные перчатки, трость с эмалевым набалдашником и цветок в петлице.

которого было стремление художников противопоставить свое творчество историзму и эклектизму искусства 2-й половины XIX столетия. Отсюда и название. Хронологические рамки стиля «модерн» очень узки — 30 лет (1886—1914).

Рубеж XIX—XX веков имел значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начавшийся еще в античности. «С 1881 года в Брюсселе О. Маусом издавался журнал «Современное искусство» («L'Art Moderne»). На его страницах впервые появился термин «новое искусство» («L'Art Nouveau»). В 1894 г. этот термин сделал программным в своем творчестве бельгийский живописец, а затем архитектор А. Ван де Велде. Этот выдающийся мастер провозгласил знаменитый лозунг «Назад к природе», ставший одним из основных девизов «нового стиля». (В. Г. Власов. «Стили в искусстве». Словарь. Т. 1. Санкт-Петербург, «Кольна», 1995, с. 336).

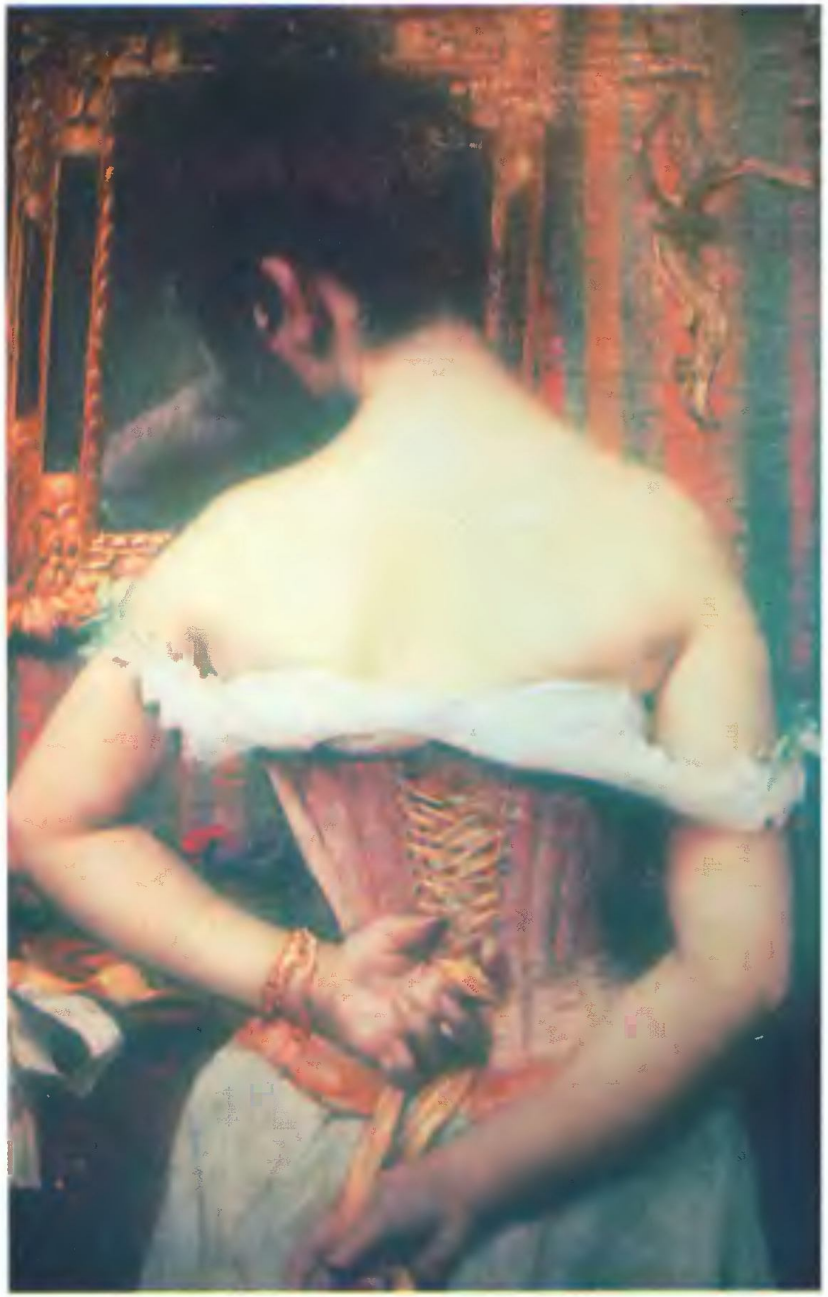
Новое течение возникло одновременно или почти одновременно в нескольких европейских странах (Бельгии, скандинавских странах, Англии, Германии, Франции). Художники обратились не к прошлому искусства и не к будущему, которого еще не видели, а к природе. Отсюда первое натуралистическое, «флореальное» течение искусства модерна. В нем копировались природные формы, прежде всего растительные, с подчеркиванием их динамики, движения, роста; копировались линии вьющихся волнистых растений: лилий, камыша, цикламенов, ирисов. В искусстве модерна смешались и были переработаны элементы японского искусства, народные скандинавские мотивы, формы растительного мира, поражающие своеобразием своих контуров. Эти новые линии стиля модерн довольно быстро нашли отклик в женском костюме. (Прим. науч. ред).

На протяжении четырех лет (1893—1897) происходит постепенное изменение силуэта женского костюма. Узкий лиф сменяется блузкой с небольшим напуском спереди, но талия остается тонкой, расширенная книзу юбка получает форму клеш, корсет придает фигуре S-образную линию изгиба и так называемый «прямой фронт».

Рукава с 1897 года уже не имеют прежних колоссальных размеров. Узкие внизу, они вверху имели небольшое округлое расширение, увеличивающее плечи, которое окончательно исчезает к 1902 году. Конусообразная прическа с высоко заложенным маленьким пучком уступает место пышной, с волнисто уложенными кверху волосами.

Необычно пластичные контуры, которые придавал женской фигуре модный силуэт конца века (fin du siècle), подчеркивались разнообразными боа (boa — удав) — меховыми, из страусовых перьев, кружевными, тюлевыми и др. Движения элегантной женщины сопровождало шуршание шелков нижней юбки с многочисленными плиссированными оборками, знаменитое «фру-фру» (frou-frou — непереводимое выраже-

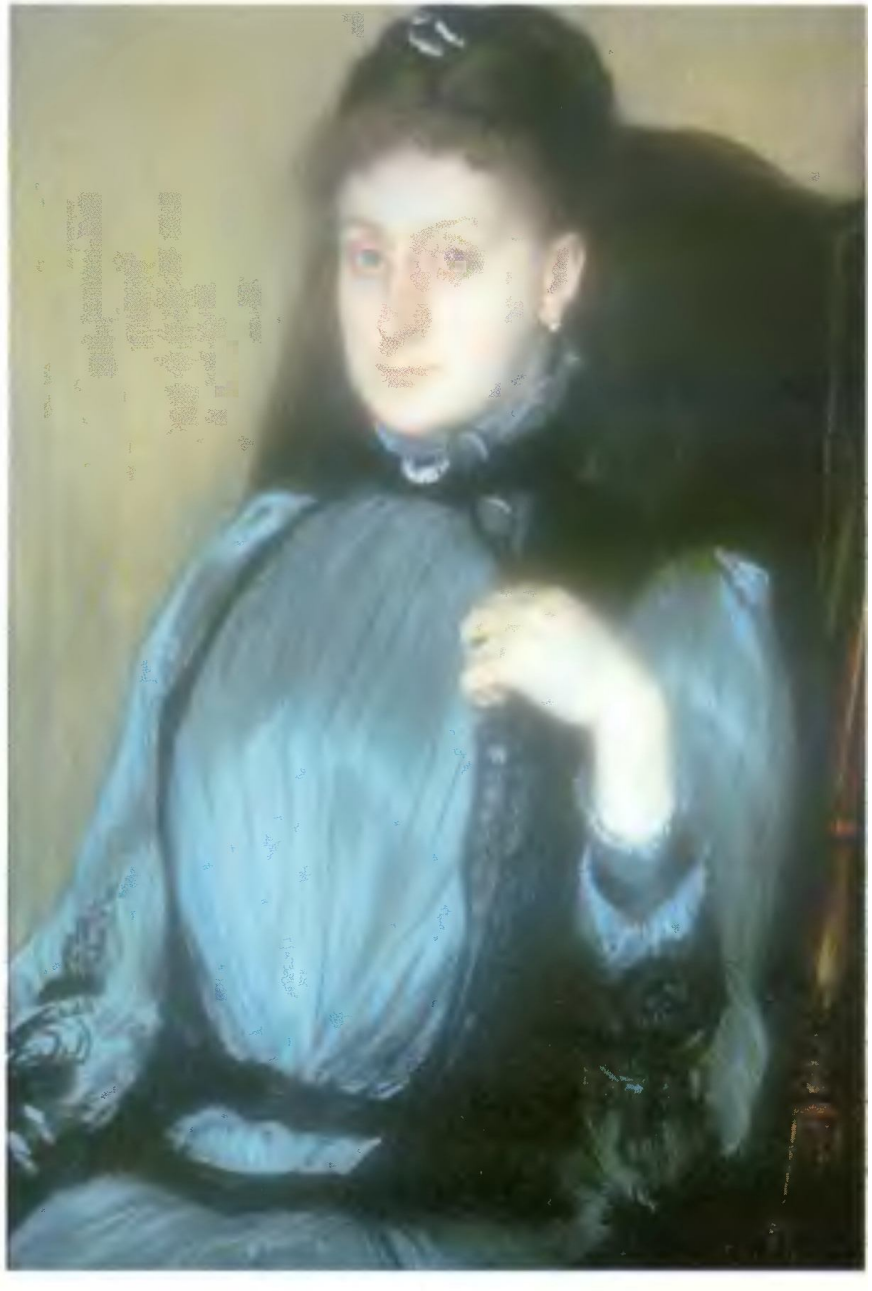
406. Виктор Лейдет (1861—1904). «Поправляя корсет». Около 1890 г. Частная коллекция, Франция



406

Дамские корсеты всегда зашнуровывались на спине, что требовало посторонней помощи. Мопассан с удовольствием описывает различные способы завязывания шнурков корсета и случавшиеся при этом с ним конфузы. На представленной картине французского художника Виктора Лейдета изображена дама, у которой под корсетом батистовый лиф «каш-корсет», видна также нижняя юбка.

407. Жак Эмиль Бланш (1861—1942). Портрет элегантной француженки. 1890 г. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США



407

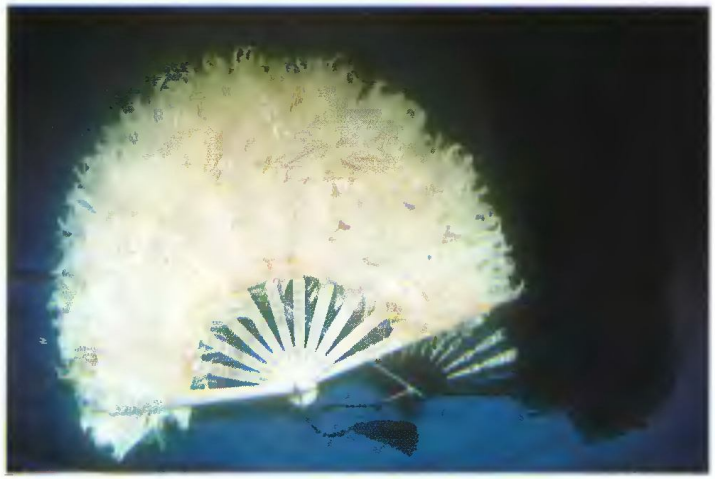
На пастели работы Бланша француженка с лорнетом представлена в платье для визитов с характерными для конца 1880-х годов складками, имитировавшими модную в 80—90-х годах XVIII века «голубиную грудку». Скромное платье со стальным отливом отделано черными аграмантами. Характерны воротник-стойка и присборенные рукава. Цвет костюма, как заведено во Франции, подобран к цвету серо-голубых глаз дамы. Ее прическа и украшения просты и элегантны.

408. Красавица-танцовщица Клео де Мерод. Фотография. 1895 г. Коллекция А. Васильева, Париж



408

Бельгийская танцовщица Клео де Мерод (1875—1966) считалась на рубеже веков богиней красоты, соперничать с которой могла лишь итальянская певица Лина Кавальери. Клео де Мерод обычно одевалась в Модном доме Жака Дусе, но на фотографии 1895 года она в весеннем жакете, очевидно, работы Редферна с необычайно большими рукавами «жиго», что свидетельствует о подражании бальзаковским героиням. Клео де Мерод ввела в моду разновидность прически с низкими бандо на ушах, с которой она запечатлена на этой фотографии и которая вошла в историю моды под названием «а ля Клео де Мерод».



409

409. Бальные веера. Европа. 1890-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

С появлением электрического освещения веера потеряли всякий смысл. Но в 1890-е годы они все еще доживали свой век, пели свою лебединую песню. На иллюстрации изображены два недорогих веера на деревянных остовах из гусиных и лебяжьих перьев, наклеенных на бумажную основу.

410. Джеймс Тиссо (1836—1902). Портрет герцогини де Бройль. Около 1895 г. Сотбис, Нью-Йорк

Восхитителен вечерний туалет еще одной клиентки Ворта — герцогини де Бройль. Она в простом обтягивающем стан и глубоко декольтированном платье цвета ивуар с желтым бархатным поясом и такой же отделкой корсажа. Желтый цвет вошел в моду в 1890-е годы после выхода в Лондоне иллюстрированного литературного журнала «The yellow book» («Желтая книга»). На принцессе изумительная экстравагантная тальма с отделкой из крашенных в зеленый цвет страусовых перьев, капризно-изломанная линия которых абсолютно соответствует исканиям художников эпохи «модерн» («ар нуво»). Тальма покрыта шелковым крепом шанжан с зеленым отливом, и в сочетании с листвой пальм зимнего сада, составляющим фон портрета кисти прославленного Тиссо, создает единое с природой целое, к которому так стремились на рубеже веков. Судя по объему тальмы, вечернее платье принцессы было с короткими шарообразными рукавами. Характерной деталью моды конца 1890-х годов является ожерелье-ошейник, которое называли «принцесса Александра».



410

ние, основанное на подражании шуршанию юбок). Строгое, с высоким закрытым воротником длинное платье нового силуэта придавало женщине некую неуловимую утонченность, воспетую поэтами и писателями.

Наступает время культа женского белья. Его делают из самого тонкого батиста и линобатиста, отделывают большим количеством тонкого кружева, продернутыми лентами, изящной вышивкой. В изготовлении белья соперничают Париж и Вена — конкуренты по производству предметов роскоши, особенно женского костюма.

Следует отметить, что 90-е годы являются этапными в становлении новых форм женского костюма. Прежде всего это связано с реформаторским движением, тщательно собиравшим все данные медицины о вреде современного костюма с корсетом. Медиками было установлено, что для нормального состояния и работы женского организма следует не только отказаться от корсета, но и от корсажа юбки, то есть сделать опорными участками, на которых держится вся одежда, только плечи. С учетом конкретных предложений ученых предлагается новый силуэт почти прямого длинного платья под названием «реформ» («reforme»). Это платье с высокой, не подчеркнутой, а только обозначенной талией отнюдь не было провозвестником нового стиля костюма и мало отвечало эстетическим требованиям своего времени, хотя нельзя не отметить, что оно имело некоторое время популярность в богемной среде (см. илл. 498).

Наиболее заметными были изменения, внесенные в одежду новым видом спорта — велосипедом. Длинное платье сменяется костюмом, состоящим из юбки-брюк и блузки. Костюм этот отличался отсутствием вычурных линий, конструктивностью и функциональностью.

Что касается детского костюма, то еще в начале XIX века в нем заметно было влияние педагогических взглядов Руссо, но уже с 1820-х годов в нем все больше просматривается подражание взрослому, особенно в костюме девочек. Характерной особенностью детской одежды XIX века было то, что вплоть до 90-х годов мальчиков до 4—5 лет одевали как девочек, в платья и курточки (см. илл. 415). И только в более старшем возрасте они начинали носить брючки, курточку и рубашку с поясом. Подростки носили вестон (пиджак) или сюртук. В тех странах, где в учебных заведениях была установлена форма, мальчиков одевали соответствующим образом. В верхней одежде мальчиков 70-х годов XIX века можно найти сходство с современной.

Костюм девочек до 12 лет всегда был достаточно коротким, потом длина его увеличивалась, и к 16 годам девушки носили платье ниже щиколотки.

Обязательным элементом костюма для девочек в 30—50-е годы XIX века были белые панталончики, которые виднелись из-под платья (как

411. Нарядное платье из «рытого» панбархата. Дом Ворта, Париж. Из гардероба графини де Греффюль. 1897 г. Музей моды и костюма, Париж



411

Знаменитая графиня де Греффюль своей элегантностью вдохновила Пруста. Будучи клиенткой у Ворта-сына, она заказала себе это нарядное платье для приемов. Его псевдоренессансный силуэт и насыщенный темно-зеленый цвет говорят о влиянии нового искусства на моды последних лет XIX века. «Рытый» рисунок панбархата напоминает итальянские ткани XV века и, в некотором роде, предвосхищает стиль работы знаменитого создателя тканей — венецианца Мариано Фортуни. Веер из перьев экзотических птиц, представленный на манекене из дворца Галиера в Париже, тоже характерен для стиля «модерн».



412

412. Генри Эвенпол (1872—1899).
В кафе д'Аркур в Латинском квартале Парижа. 1897 г.
Художественный институт, Франкфурт-на-Майне

На полотне Эвенпола изображены «героини богемы», постоянные посетительницы парижского студенческого Латинского квартала. Некоторые из дам одеты просто, в блузку с рукавами «жиго» и темн ю юбку, иные, желая поразить своих соперниц, пришли в роскошных шляпах, отделанных цветами и чучелами райских птиц. В центре изображена «царица кафе», явившаяся в «убийственном» красном платье. Характерным жестом подобрав юбку она, как бы невзначай, показывает нижнюю, кружевную. Парижские моды эпохи Тулуза Лотрека и «Мулен Руж» допускали красный цвет в гардеробе бесшабашных и «роковых» женщин. Многие посетительницы кафе курят и пьют крепкие аперитивы.



413

413. Вечернее платье из гардероба леди Десис. Дом Ворта, Париж. 1898 г. Институт костюма, Нью-Йорк

Воплощением стиля модерн является это вечернее платье с треном из гардероба леди Десис. Оно выполнено в Модном доме Ворта-сына из белого атласа с аппликациями из черного бархата. Тонкий рисунок изогнутых пропорциональных линий не только утончает женский силуэт, но и придает ему невесомую воздушность.



414

414. Маури (английская школа конца XIX века). «Новая женщина». Журнал «Панч». 1895 г. Лондон

Литография английского художника Маури рассказывает о первых попытках эмансипации в дамских модах. Женщины XIX века, включенные лишь в ограниченную сферу профессиональной деятельности, часто лишенные даже избирательных прав, делали попытки заявить о своих равных правах с мужчинами. В связи с этим в гардеробе женщин в 90-е годы появилось некое подобие мужской рубашки с крахмальными манжетами и мужские галстуки. Простые, спортивного покроя юбки — тоже дань волне эмансипации, охватившей Европу и Америку в то время. Но только к 1920-м годам это движение добилось видимых результатов. Дамы же конца XIX века, еще не решавшиеся курить в обществе, изображены на этой литографии с сигаретой в домашней обстановке.

того требовал этикет). Наличие этого вида одежды указывало на благосостояние родителей. С 10—12 лет на девочек надевали мягкий корсет, который должен был формировать талию.

В период движения за реформу женского платья медики восставали против такого детского костюма и детских корсетов, и в 90-х годах появляется прямое платье на манер взрослого «реформ» (см. илл. 415), или прямое с низко расположенным поясом (см. илл. 390). Эти силуэты детского платья явились провозвестником взрослых женских мод 20—30-х годов XX века.

Итак, одной из характерных особенностей общества XIX века было то, что смена мод и изменение европейского костюма совершалось с невиданной до этого времени быстротой. Но в этом бурном и сложном процессе можно выделить основные тенденции. Мужской костюм изменяется значительно медленнее, чем женский, в нем появляется стандартизация некоторых видов одежды, преобладание темных цветов (в сочетании с белой рубашкой) и стабилизация покроев. *Происходит также окончательное оформление местоположение застежки. (Прим. науч. ред).* К концу XIX века возникает потребность в реформе женского костюма, которая приспособила бы его к изменившимся условиям городской жизни. После ряда заимствований из стилей прошлого намечается процесс упрощения форм женского костюма, который завершился во втором десятилетии XX века.

415. Эмиль Огюст Шарль Каролюс-Дюран (1837—1917). «Мать с детьми». Около 1896 г. Национальный музей западного искусства, Токио



415

На этом элегантном и поэтичном портрете изображена дама в нарядном послеобеденном платье из черного шелка с декольтированным корсажем, рукавами «жиго» и с кружевным воротником «а ля Медичи». Силуэт платья середины 1890-х годов напоминает линии 1830-х (что является некой закономерностью моды — сравните, например, силуэты 1990-х и 1930-х годов). Но истоки этого силуэта надо искать в глубине истории: его создатели черпали свое вдохновение в модах XVI века времен Марии Стюарт и Екатерины Медичи. В бархатном костюме мальчика, отделанном белым кружевным отложным воротником, также чувствуются исторические заимствования. На девочке очень оригинальное платье «реформ», сшитое из атласа с золотой вышитой аппликацией на кокетке. В его линиях очевидно влияние искусства прерафаэлитов, но простота формы и кроя уже значительно приближает модель костюма к силуэту нового XX века.



416

416. Сорти-де-баль. Париж.
1890-е годы.
Коллекция А. Васильева, Париж

Широко расклешенные пелеринообразные накидки сорти-де-баль и тальмы подобного покроя были очень распространенны в 1890-х годах, так как широкие рукава «жиго», модные в то время, мялись под верхней одеждой. Сорти-де-баль, которую мы видим на иллюстрации, выполнена из панбархата с высоким ворсом и украшена розовой каймой, очевидно, парижской работы. Ранее она принадлежала московской дворянской семье Мариных.

КОСТЮМ XIX ВЕКА
В ДРУГИХ СТРАНАХ



РОССИЯ



417. Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842). Портрет Варвары Ивановны Нарышкиной. 1800 г. Художественный музей, Колумбус

417

Варвара Ивановна Нарышкина принадлежала к старинному русскому боярскому роду. Она была дочерью Ивана Александровича Нарышкина (1761—1841), обер-камергера и обер-церемониймейстера двора Александра I и баронессы Екатерины Александровны Строгановой (1769—1844). В молодости Варвара Ивановна, будучи дочерью известного меломана, увлекалась музыкой. Но основным ее увлечением была мода (ее семья покровительствовала хозяйке мастерской дамских нарядов, француженке мадам Вертель, получавшей контрабандой через дипломатическую почту различные модные парижские новинки для своего магазина). На портрете работы прославленной Виже-Лебрен Варвара Ивановна изображена в наряде гречанки — шелковое платье-хитон кошенилевого цвета с вышитой золотой каймой надето на белое платье-рубашку из муслина с длинным рукавом. Интересны ее украшения — золотой браслет, охватывающий рукав, псевдогреческая фибула на плече, поясок из золотого шнура с двумя желудями из золотой филиграни на концах (очень популярный мотив в украшениях 1800-х годов) и колье из крупных кораллов (дань римской моде). Ее рыжие завитые волосы с длинными прядями на затылке перехвачены красной «греческой» лентой. Их цвет, так же как и цвет глаз, прекрасно гармонирует с общей цветовой гаммой этого замечательного наряда.



418

418. Александр Молинари (1772—1831). Мужской портрет. 1808 г. Музей истории казачества, Новочеркасск

Долго работавший в России немецкий художник Александр Молинари написал светского молодого человека во фраке с высоко поднятым сзади воротником, с лацканами, вырезанными по моде 1800—1810-х годов в форме буквы «М». Под фраком белый пикейный жилет со «стоячим» воротником и наглухо застегнутая рубашка с плотно охватывающим шею галстуком. У героя шатобриановская прическа с модными бакенбардами «фавори».

419



419. Бумажник, вышитый бисером. 1800-е годы. Коллекция Юровых, Москва

Вышитый бисером мужской бумажник русской работы начала XIX века характерен своим рисунком в мелкую розочку и светлым опаловым фоном. Свидетельствами сентиментальной эпохи «дней Александровых прекрасного начала» является девиз «В знак памяти» на ярко-голубой ленте и инициалы «НН» и «МК».



420

420. Франсуа Рисс (1804—1886).
Портрет князя Голицына. 1835 г.
Фрагмент.
Мраморный дворец, Санкт-Петербург

Французский живописец Франсуа Рисс изобразил юного князя Голицына (род которого идет от литовских князей) в костюмчике для игр. На князе красный шелковый комбинезон на лямках и батистовая белая рубашка с большим отложным «мушкетерским» воротником, который отделан оборкой из английского шитья. На ногах мальчика — черные кожаные сапожки.



421

421. Петр Ставассер (1816—1850).
Бюст графини А. Г. Зубовой. 1840 г.
Русский музей, Санкт-Петербург

Скульптор Петр Алексеевич Ставассер изобразил графиню Зубову (из рода знаменитого фаворита Екатерины Великой) с модной в викторианскую эпоху прической «изабо», имитировавшей прическу средневековой принцессы.



422

422. Сергей Зарянко (1818—1870). Портрет мужчины в очках. 1840—1850-е годы. Художественный музей, Иркутск

На портрете кисти Зарянко изображен очень модный франт в шубе и в очках. Редкий пример европейских зимних мужских мод викторианской эпохи в России времен Николая I.



423

423. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873).
Портрет графини Ламсдорф. 1859 г.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Русская графиня Мария Ивановна Ламсдорф написана талантливым художником в платье для прогулок периода царствования Александра II (в стиле эпохи Наполеона III) из жемчужно-серой тафты с отделкой лентами цвета па мских фиалок. Широкая, распашная юбка на кринолине сделана по ретроспективным идеям Ворта. Приталенный корсаж с рукавами «а ля пагод», заканчивающимися вышитыми батистовыми подрукавниками, отделан у ворота отложным вышитым воротником. На красавице-графине золотой кулон с медальоном, волосы уложены в форме бандо «а ля Эужени», сзади наколка из кружев «шантийи» и бархатных лент.



424

424. Портрет Беллы Азанчеевой-Азанчевской, урожденной Кошелевой (племянницы Варвары Ивановны Свечиной). Конец 1850-х годов. Русская фотография. Коллекция Глебовых, Москва

425. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873). Портрет императрицы Марии Александровны. 1857 г. Художественный музей, Баден-Баден



425

Супруга Александра II, императрица Мария Александровна (1824—1880), была урожденной немецкой принцессой Гессен-Дармштадтской. Она вышла замуж очень молодой, в возрасте 17 лет (в 1841 году), а взошла на престол в 1855 году. Мать шестерых детей, императрица Мария Александровна, обладала очень слабым здоровьем и часто ездила лечиться на воды в Германию. В один из таких визитов в Брукинау ее портрет написал Винтергальтер (копию с хранящегося в Государственном Эрмитаже оригинала мы приводим здесь). Мария Александровна, одна из клиенток Ворта, позирует на портрете 1857 года в бальном тафтяном платье с кринолином, отделанном воланами из брюссельского кружева. Характерно обращение к фасонам рококо, заметном в форме рукавов, лестнице из бантов на корсаже и в других элементах. Грандиозны по своим размерам жемчуга императрицы, вплетенные даже в прическу с очень модными бандо. Связь императора с княжной Екатериной Долгоруковой, впоследствии княгиней Юрьевской, окончательно отдалили императрицу от супруга. Она скончалась в результате тяжелой болезни за год до убийства мужа, царя-освободителя, террористами.



426

426. Костюм для путешествий.
Россия. 1895 г.
Коллекция А. Васильева, Париж

Железная дорога была самым верным средством передвижения в конце XIX века. В это время женщины стали путешествовать самостоятельно, часто без сопровождения мужчин, особенно в Италию или на Ривьеру — излюбленные места отдыха русской аристократии и интеллигенции.
В связи с этим в моду вошли дорожные костюмы. Их шили из темных, немарких, и прочных тканей. Приведенный на иллюстрации дорожный туалет русской работы сделан из коричневого муара «антик», характерного своим крупным расплывчатым рисунком.



427

427. Русская фотография.
Портрет элегантной дамы.
1870-е годы.
Коллекция Марвинал, Лайонса, Ванкувер

428. Джон Сингер Сарджент (1856—1925). Портрет княгини Демидовой. 1895—1896 гг. Музей искусств, Толидо, США



428

Восхитительная княгиня Демидова написана американцем Сарджентом в открытом бальном платье середины 1890-х годов с корсажем, драпированным муслином, и колоколообразной юбкой с характерной линией нового стиля. На плече у княгини бархатная тальма клубничного цвета с опушкой из скунса со стоячим воротником «а ля Мария Стюарт». Великолепные драгоценности княгини — сотуар из крупного жемчуга, брошь и два браслета — в сочетании с белизной ее кожи выглядят особенно изысканно. Стоящая за ней темная лаковая ширма с японским цветочным асимметричным рисунком также указывает на коренное изменение вкусов общества в конце XIX века.

ГЕРМАНИЯ



429. Готтлиб Шик (1776—1812). Портрет фрау фон Котт. 1802 г. Государственная художественная галерея, Штутгарт

Немецкий художник Готтлиб Шик был учеником Жака Луи Давида, которому очень нравились портреты Готтлиба. Давид называл их шикарными — от фамилии Шик. С этого времени слово «шикарный» (в значении «роскошный») стало общеупотребительным. Фрау фон Котт на известном портрете Готтлиба действительно шикарна в своем ампирном креповом платье-рубашке с треном. Она изображена сидящей на красной кашемировой шали из Смирны (Измира) на фоне южного пейзажа. Прическа модницы напоминает «греческий узел», на шее у нее две нитки кораллов, вошедших в моду в эпоху Империи. Интересны лежащие за дамой ридикюль, зеленый шелковый зонтик со складной ручкой и турецкие туфли без каблука, но с острым носком в сине-белую полоску.



430

430. Фредерик Георг Вентш (1758—1828).
Портрет Александра фон Гумбольдса.
Около 1808 г.
На ициональная галерея, Берлин



431

431. Жан Батист Жозеф Бастине (1783—1844).
Портрет фрау Ниттен. 1816 г.
Музей Сюремонт-Людвиг, Аахен

Жительница Аахена фрау Ниттен запечатлена в утреннем наряде. На ней домашнее шелковое платье (называемое в России — капот) с длинным рукавом, талией в стиле ампир и пелеринкой, отделанной атласными жгутами. Декольте закрыто тюлевой шемизеткой с воротничком-фрезой из блондов. На ампирном кресле видна красная кашемировая шаль, а в волосах — полукруглая золоченая диадема.



432

432. Немецкая школа XIX века.
Портрет дамы с золотой диадемой.
Конец 1810-х годов.
Антикварный рынок, Висбаден

На этом портрете особый интерес для нас представляет платье дамы и особенно его рукава «а л'англез», у которых маленькие «фонарики» покрыты длинными большими прозрачными. Дух романтизма ярко выражен в асимметричной прическе с буклями, в небрежно накинутом на плечо бирюзовом шелковом шарфе и расположенном не по центру золотом гребне-диадеме с отделкой из жемчуга.



433

433. Немецкая школа XIX века.
Портрет дамы с диадемой.
Около 1818 г. Фрагмент.
Антикварный рынок, Висбаден



434

434. Карл Бегас (1794—1854).
Портрет Вильгельмины Бегас.
Начало 1820-х годов.
Художественный музей, Берлин

Портрет Вильгельмины Бегас является изысканным образцом немецкого романтизма. Молодая женщина предается мечтам за чтением поэтического альманаха на фоне плавно текущего Рейна. Ее нарядное шелковое платье покрыто прозрачным тюлевым чехлом с длинным рукавом и украшено мелкими цветами из кружева шантийи. Глубокое декольте авантажно приоткрывает беломраморные плечи и подчеркивает овал ее красивого задумчивого лица. Немецкие романтики эпохи «бидермейер» нередко черпали вдохновение в немецкой или фламандской живописи раннего Ренессанса. Об этом свидетельствует прическа фрау Бегас, составленная из подвитых волос и оплетающей круглый шиньон косы, а также крученая золотая цепь с массивным аметистовым крестом (словно на портретах 1520-х годов).



435. Кристоф Колбе (1771—1836). Портрет немки в чепце с флёрдоранжем. Около 1822 г. Частное собрание, Германия

435

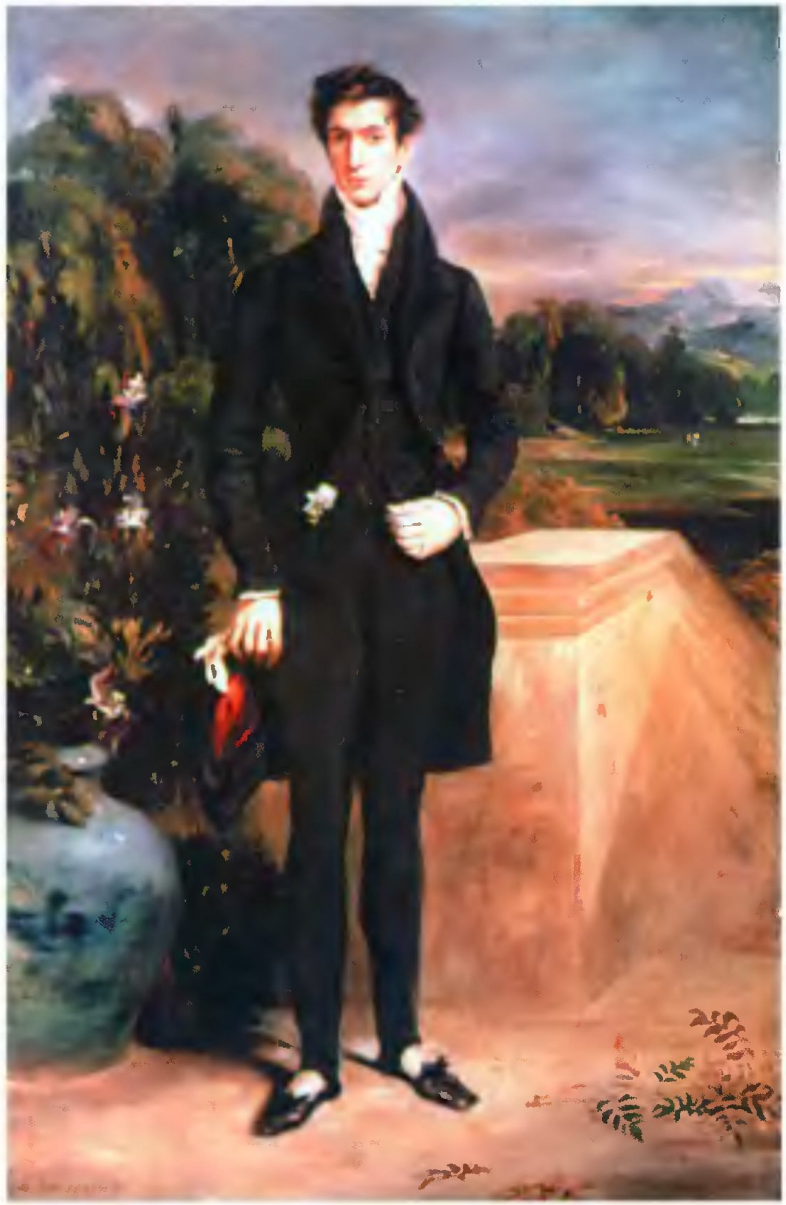
Контрастные сочетания в платьях были в духе романтической традиции 1820-х и 1830-х годов. Черное нарядное платье этой пожилой немки отделано валиками с орнаментом, подражающим готическому. Все аксессуары состоятельной провинциалки тщательно продуманы — украшенная жемчугом пряжка на поясе, цепь с крестом, карминовая шаль, блондовые фреза и чепец, отделанный флёрдоранжем. Эта романтическая мода, пришедшая из литературы, позволяла носить флёрдоранж исключительно как свадебный убор невесты или как украшение ее матери при церемонии венчания. Очевидно, что провинциалка заказала у Колбе портрет на память о свадьбе дочери. Типичными для дамских причесок тех лет являются фальшивые накладные букли.

436. Йозеф Крафт (1787—1828). Портрет дамы в рыцарском наряде. 1823 г. Новая галерея, Кассель



436

Рыцарский наряд дамы на портрете — пример отсутствия чувства меры. Эта немецкая модница явно перестаралась во всем. Ее корсет так туго затянут, что чрезмерно поднимает грудь. Черное бархатное платье с прозрачными длинными рукавами отделано белым гипюром. Другие «рыцарские» элементы ее костюма — шляпа с огромным плерёзом, воротник «а ля Медичи», маленькая фреза, — а также часто встречающийся на немецких портретах эпохи романтизма крест с цепью, — несоотносимы по своим пропорциям и не составляют композиционно-стилистического единства. Вариант рыцарских мод в еще более грандиозном воплощении мы находим на портрете виконтессы д'Арагона-Герардини (см. илл. 473).



437. Эжен Фердинанд Виктор Делакруа (1798—1863). Портрет барона Швиттера. 1826 г. Национальная галерея, Лондон

437

Этот портрет, не допущенный на Парижский Салон 1827 года, не был заказным. Художник-романтик Делакруа написал его в подарок своему другу детства барону Луису Августу Швиттеру, который и сам увлекался живописью, писал пейзажи и портреты. На портрете Делакруа мы видим барона Швиттера в осеннем костюме для прогулок — черном фраке с белым шейным платком, высоко застегнутом жилете и узких облегающих панталонах со штрипками. Штрипки панталон надеты поверх плоских туфель, которые носили с белыми ажурными чулками. У барона в руках шляпа «боливар» с красной подкладкой, перчатки, а у пояса — брелоки с печаткой.

438. Фердинанд Вальдмюллер (1793—1865). Фрау фон Виниватер с сыном. 1829 г. Художественная галерея, Штутгарт



438

Немка, фрау фон Виниватер, позировала Вальдмюллеру в белом шелковом платье 1820-х годов с английскими рукавами «жиго» и с двумя воланами из блондов по подолу юбки. Хороша ее красная кашемировая шаль, плоские бальные туфли на завязках «а ля Тальони» и аксессуары: массивный браслет с камеей, пряжка на поясе, серьги и жемчужное ожерелье. Ее сын носит широкие брюки «а ля казак» и черный бархатный спенсер с широким воротником «орленок». Волосы мальчика подвиты щипцами, как часто делали и в XVIII веке.



439

439. Фердинанд Вальдмюллер (1793—1865). Портрет певицы Изабеллы Кобран. 1830 г. Новая пинакотека, Мюнхен

Немецкая оперная примадонна Изабелла Кобран написана Вальдмюллером в домашнем платье из шанжана шоколадного цвета по моде 1830 года. В нем типично все — и рукава «жиго», и пояс с пряжкой, и драпировки на лифе. На спинке стула красного дерева висит кашемировая шаль. Дополняют туалет певицы кисейная шемизетка с воротником-фрезой, черные туфли на завязках, ажурные вязаные чулки, высокий шиньон «а ля жираф», а также итальянские серьги-слезки и небольшая золотая брошь у ворота.

440. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873). Портрет Софии Вильгельмины, герцогини Баденской. 1831—1832 годы. Музей искусств, Кливленд



440

София Вильгельмина, герцогиня Баденская (1801—1865), была дочерью шведского короля Адольфа Густава IV, очень неудачливого политика. Он был низложен и в 1810 году вынужден был оставить страну. София Вильгельмина выросла и воспитывалась в Германии, в семье своей матери, принцессы Баденской. А замуж вышла за своего двоюродного дедушку, герцога Леопольда Баденского. Герцогиня была известна как своими консервативными взглядами, так и любовными авантюрами. На этом, одном из ранних портретов прославленного Винтергальтера, мы видим тридцатилетнюю женщину утонченной красоты. Она стоит в лесу, опершись на заросший мхом камень, на котором лежит ее папка с рисунками. София Вильгельмина в белом кисейном платье на шелковом чехле по моде 1830 года, с круглыми короткими рукавами «баллон». Коричневая кашемировая шаль, опоясывая талию, подчеркивает стройность ее фигуры. Черные шелковые туфельки с завязочками «а ля Тальони» говорят о модном увлечении танцами. Прическа с буклями заканчивается высоким шиньоном из фальшивых кос «а ля Аполлон». Характерным для моды «бидермейера» являются ее платье до щиколотки и соломенная летняя шляпа.

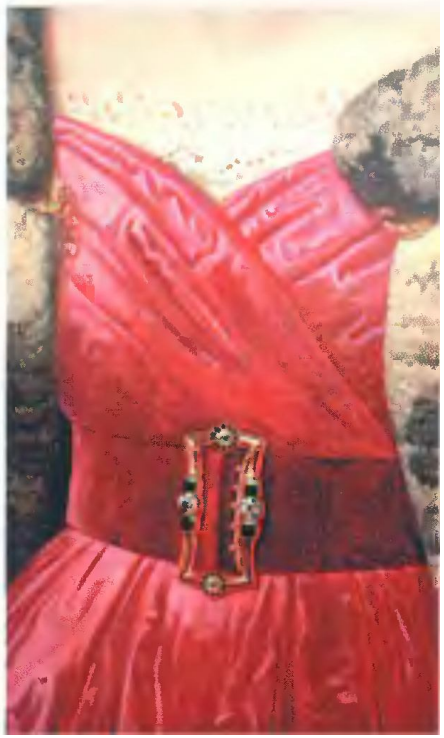


441

441. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873).
Портрет баронессы де Лофзен, урожденной Паулины Виш. 1833 г.
Художественный музей, Карлсруэ

Баронесса Паулина Суттер де Лофзен позировала Винтергальтеру еще до замужества, в возрасте 15 лет. Ее отец, Иоганн Альберт Виш, был придворным доктором в Карлсруэ, в его доме тогда останавливался 27-летний Винтергальтер, приезжая в город. На девочке-подростке — платье взрослой дамы, глубоко декольтированное. Именно о таких платьях писал в 1837 году Альфред де Мюссе в своей пьесе «Каприз»: «Эта Пальмира Вам делает платья, в которых не чувствуешь плеч. Кажется, что все сейчас упадет». Прическа Паулины Виш очень напоминает аналогичную на портрете герцогини Баденской (см. илл. 440).

442



442. Карл Копман (1797—1894).
Портрет госпожи Небург. 1832 г.
Фрагмент.
Художественный музей, Хайдельберг

Госпожа Небург, жительница Хайдельберга, написана немецким художником Копманом в малиновом шелковом платье с поясом, который отделан прямоугольной пряжкой, типичной для 1830-х годов. На плечах у горожанки накидка из характерного для эпохи «бидермейера» материала — перьев лесных птиц. Так отделывали в те годы муфты, ридикюли и шляпы.

443. Генрих Кнаут (1804—1845) и Август Людвиг Сшотт (1811—1843). Двойной автопортрет художников. 1835 г. Кунстхалле, Бремен



443

Немецкие художники эпохи «бидермейер» Кнаут и Сшотт изображены на этом двойном автопортрете одетыми словно братья-близнецы. Оба в черных суконных двубортных рединготах с высоко застегнутыми воротниками. По моде 1835 года рединготы сильно приталены и расклешены внизу. Брюки с репсовыми лампасами и высокой линией талии поддерживаются подтяжками, скорее всего, вышитыми в 1830-е годы. Хорошо видна застежка брюк на «баварский манер», иначе говоря, как у моряков. Романтизм 1830-х годов свел почти на нет роль белой рубашки. Даже воротник туго завязан черным шейным платком.



444

444. Эмилия де Локефис (прибалтийская школа XIX века). Портрет графини Софии Вильгельмины Катарины Елизаветы Ливен. 1837 г. Коллекция княгини Оболенской, Чили

Графиня Ливен (1808– 1851) написана миниатюристкой Эмилией де Локефис в возрасте 29 лет. Юная немецкая аристократка — абсолютное дитя романтизма. Она одета в нарядное шелковое платье лилового цвета с кружевной отделкой в стиле «ренессанс», на плече у девушки дымчатый газовый шарф. Волосы завиты английскими локонами. Такие прически мы встречаем на портретах XVII века. На лбу графини фероньерка — любимое украшение каждой романтически настроенной дамы тех лет.



445

445. Фердинанд Вальдмюллер (1793—1865).
Портрет барона Мозера.
1838 г.
Государственная галерея,
Ганновер

Барон Мозер написан Вальдмюллером на фоне тирольских гор. Он в прогулочном весеннем наряде — во фраке, панталонах, жилете и с цилиндром. Заметим, что в 1830-е годы мода явно диктовала лишь темные и цветные галстуки.



446

446. Д. Шлезингер (немецкая школа XIX века).
Портрет девушки на фоне Рейна.
Около 1840 г.
Городской музей, Вюппераль



447

447. Фредерик Васманн (немецкая школа XIX века).
Портрет немки на фоне Рейна. 1840 г.
Кунстхалле, Бремен



448

448. Фердинанд фон Райский (немецкая школа XIX века). Портрет графа Александра Эйнсейдельна. 1855 г. Сшак-галерея, Мюнхен

Престарелый немецкий аристократ, граф Эйнсейдельн, написан в строгом буржуазном костюме времен Второй империи. Его черный сюртук и жилетка говорят об «усмиренных» вкусах середины XIX века, когда все внимание общества было сфокусировано исключительно на женских модах.



449

449. Отто Шолдерер (1834—1902).
Портрет молодой дамы на прогулке.
Около 1869 г.
Городской музей,
Висбаден

Задумчивая немка, прогуливающаяся под шелковым зонтиком, одета в платье свободного покроя без кринолина. Модная шляпа и изменившаяся прическа в форме «каскада» составляют новое пластическое единство.



450

450. Ловис Коринт (1858—1925).
Портрет художника Карла Стратмана.
1895 г.
Музей Ленбаххаус, Мюнхен

Художник Карл Стратман (1866—1936) изображен в смокинге середины 1890-х годов с белым пикейным жилетом и в рубашке с крахмальным пластроном и воротником со светлым шелковым галстуком. Характерны аксессуары светского денди конца XIX века: монокль в сочетании с пенсне, галстучная булавка, часы с цепочкой. Дополняют облик сигара и подвитые усы, на которые на ночь, чтобы не испортить завивки, надевали специальные тюлевые чехольчики.



451

451. Вильгельм Трубнер (1851—1917). Портрет девицы NN. 1898 г. Городской музей, Висбаден

На портрете кисти немецкого художника Трубнера представлена мистически настроенная девушка эпохи декаданса. Ее взгляд исполнен печали, он выражает кризисные настроения конца XIX века и волнует нас сегодня. На девушке скромное, но модное платье фасона «реформ», расклешенное от груди. Ее рыжеватые волосы, убранные в немецком стиле «модерн» («югендстиль»), прекрасно гармонируют с зеленоватым фоном этого загадочного портрета.

ИСПАНИЯ



452

452. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828). Портрет маркиза де Сан Адриана. 1804 г. Коллекция маркиза де Сан Адриана, Испания

Знатный испанский гранд, маркиз де Сан Адриан, написан Гойей в костюме для верховой езды, состоящем из редингота английского образца с черным бархатным воротником, замшевых узких панталон, двубортного пикейного или шелкового жилета, рубашки, галстука и сапог с отворотами, шпорами и без каблука. Рядом с наездником лежит его шляпа-цилиндр из черного ворсистого фетра.



453

453. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828).
Донна Амалия Бонэллс де Коста.
1800-е годы.
Художественный музей, Детройт



454

454. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828).
Портрет дона Рамона Сатю. 1823 г.
Рейксмузеум, Амстердам.



455

455. Франсиско Хосе де Гойя (1746—1828).
Маха на балконе.
Картинная галерея, Львов



456

456. Фридрих Нолль (1823—?).
Портрет дамы в белом. 1843 г.
Коллекция Виткомб, Буэнос-Айрес

На портрете изображена, очевидно, испанка в модном бальном платье начала 1840-х годов из белой тафты. Характерна ее прическа с низкими «средневековыми» бандо, называемыми «изабо».
Об увлеченности средними веками в этот период свидетельствует и стул в стиле «трубадур».

457. Французский художник XIX века с монограммой Л. М. Портрет Альвареса де Толедо, графа Склафани, герцога Медины. 1846 г. Коллекция графини д'Алькантара, Замок Керьё, Франция



457

Испанский аристократ, герцог Медины, уже не напоминает вельможу XVIII столетия. Его облик буржуазен, даже прост. Британская (английская и шотландская) мода «балморал» покорила испанца. На нем клетчатые «диккенсовские» брюки, шотландский двубортный жилет очень популярного в конце 1840-х — начале 1850-х годов синего цвета, и шерстяной сюртук с бархатным воротником.

Характерна его рубашка с крахмальным пластроном, застегивающимся на золотые пуговицы, клетчатый галстук и аксессуары — увеличительное стекло на шнурке и часы на золотой цепочке. Довольно длинные вьющиеся волосы, борода и модные усы также свидетельствуют о нивелировании социальных различий в моде тех лет.



458

458. Французский художник XIX века с монограммой Л. М.
Портрет графини Склафани, герцогини Мединь. 1846 г.
Коллекция графини д'Алькантара, Замок Керьё, Франция

Герцогиня, выбирая материю на платье, предпочла, подобно своему супругу, синюю шелковую шотландку в стиле «балморал» (см. илл. 457). Ее закрытое домашнее платье с узким рукавом и скромным воротником никак не подчеркивает ни громкого титула, ни аристократического происхождения, что было характерно для скромных вкусов 40-х годов XIX века.

459. Федерико де Мадрасо (1815—1894). Королева Испании Изабелла II. 1850-е годы. Музей изящных искусств, Каракас



459

Королева Испании Изабелла II (Мария-Луиза; 1830—1904) запечатлена в открытом вечернем платье из шелка оттенка «севр» с рюшами и бертой из шелковых блондов. Ее прическа с низкими бандо «эужени» украшена бриллиантовой диадемой с жемчугами, а шея — сотуаром из крупного жемчуга с кулоном «слезка». Характерны парные браслеты и короткие бальные лайковые перчатки, а также белые бальные туфли.



460

460. Федерико де Мадрасо (1815—1894). Портрет маркизы де Монтело. Около 1850 г. Прадо, Мадрид

Мадридская аристократка маркиза де Монтело одета в платье с кринолином в стиле «второго рококо». В целом силуэт платья повторяет формы XVIII века, но в иной колористической гамме: в костюме маркизы доминирует черный цвет, что соответствовало вкусам императрицы Евгении де Монтихо. Характерны для эпохи Второй империи Наполеона III массивные украшения — большая псевдоренессансная брошь, не парные, но дорогие браслеты с очень крупными камнями.

461. Федерико де Мадрасо (1815—1894). Портрет донны Гертрудис Гомез де Авеланеда. 1857 г. Музей Лазаро Галдиано, Мадрид



461

Известная испанская поэтесса донна Гертрудис запечатлена Федерико де Мадрасо в характерном для моды 1850-х годов черном шелковом платье, покрытом кружевами шантийи. Испанское направление в моде середины XIX века особенно культивировалось французской императрицей Евгенией де Монтихо, испанкой по происхождению. Через руку донны Гертрудис перекинута кашемировая шаль, сделанная в Лионе или в Пейсли. Голова убрана бандо «а ля Эужени» и испанскими цветами. Дама сидит прямо и элегантно благодаря тугому корсету. Дорогие жемчужные браслеты с фермуарами, украшенными медальонами с прядями волос в них, вероятнее всего, работы XVIII века. Характерны крупное ожерелье из жемчуга и серьги.



462. Эдуард Мане (1832—1883). Портрет матадора, 1866 г. Метрополитен музей, Нью-Йорк

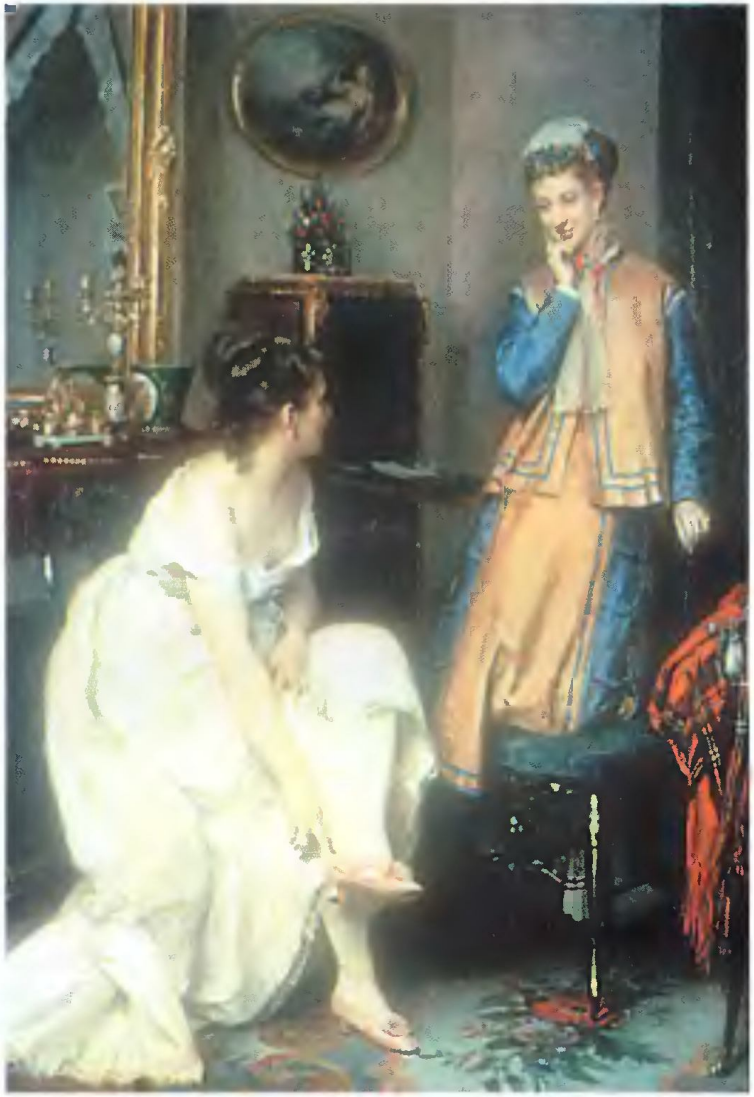
462

Предназначенный для корриды костюм тореадоров и матадоров в общих чертах сложился в Испании во второй половине XVIII века и запечатлен на полотнах Гойи. К XIX веку он стал традиционным и отличался лишь рисунком вышивки, отделкой, а также цветом ткани. До настоящего времени в Мадриде существуют ателье, специализирующиеся только на подобных костюмах. Они шьются по личным заказам тореадоров, и из-за уникальности производства и трудоемкости золотого шитья цены на них запредельны. Портрет матадора — из серии «Испанских портретов» Мане.



463

463. Эдуард Мане (1832—1883).
Юноша в костюме андалузского майо.
1863 г.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



464. Раймундо де Мадрасо и Гаррета (1841—1920). «Утренний визит». Конец 1860-х годов. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

464

Картина испанского живописца Раймундо де Мадрасо изображает двух дам в интерьере. Одна из них в полном комплекте нижнего белья. Ее подруга одета для прогулки. О занятиях дам можно только догадываться, принимая во внимание роскошную обстановку квартиры и сюжет овальной картины над секретером. Сидящая на лаковом стуле в стиле «Наполеон III» дама — в корсете с «каш-корсетом», в нижней юбке с треном, в белых фильдеперсовых чулках, завязанных под коленом подвязками. Судя по цвету атласных туфель, дама оденется в розовое платье. Ее подруга, следуя модному силуэту, созданному Вортом в 1868 году, в тафтяном платье для прогулок без кринолина. Широкий неприталенный жакет (называемый в ту пору «пальто») скомбинирован из шелка двух цветов в пандан к юбке. На голове стоящей женщины маленькая овальная шляпка «тамбурин» с отделкой из шелковых васильков, закрепленная лентой сзади под прической.



465

465. «Коррео дель ультрамар».
Мадрид, октябрь, 1873 г.
Мужские моды.
Национальная библиотека, Сантьяго

Издававшийся в Париже модный урнал «Коррео дель ультрамар» («Заморская почта») предназначался для испаноязычного, иберийского мира. На репродукции — летние мужские «колониальные» костюмы начала 1870-х годов, выполненные из светлых однотонных тканей.



466. Раймундо де Мадрасо и Гаррета (1841—1920). «Пьеретта у фортепьяно». 1880-е годы. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

На портрете испанского художника Раймундо де Мадрасо изображена певица в маскарадном костюме Пьеретты (или Коломбины) из итальянской «Комедии дель Арте». Корсаж ее наряда сшит из кусков шелка пастельных тонов, как в традиционном костюме Пьеретты. Таким же способом выполнена и короткая, с драпированной туникой и турнюром, юбка. Для платьев 1880-х годов характерно отсутствие рукавов. Пройма отделана в данном случае газовым шу и букетом шелковых цветов. Розовые фильдеперсовые чулки, бальные туфли, длинные перчатки, пара дутых золотых браслетов, а также припудренная для маскарада модная прическа с челкой дополняют наряд.

466

467. Манто для прогулок. «Элегантная иллюстрированная мода». Мадрид, октябрь, 1885 г. Национальная библиотека, Сантьяго



467

На этой раскрашенной испанской модной литографии показаны прогулочные манто середины 1880-х годов. Высокие турнюры заставляли портных шить верхнюю одежду соответствующего силуэта, напоминающего попону лошади. Слева на иллюстрации — манто из «рытого» бархата малинового цвета с меховой оторочкой и отделкой аграмантами. Справа — шотландское манто изумрудного шелка с драпированными рукавами и отделкой цветными кантами. На мадридских дамах шляпы с крашеными страусовыми перьями. Обращает на себя внимание прогулочный зонтик-трость с ручкой в виде завитой петли, типичный для середины 1880-х годов.



468

468. А. Аксель. Испанская школа XIX века.
Портрет жительницы Севильи.
Конец 1890-х годов.
Частное собрание, Англия

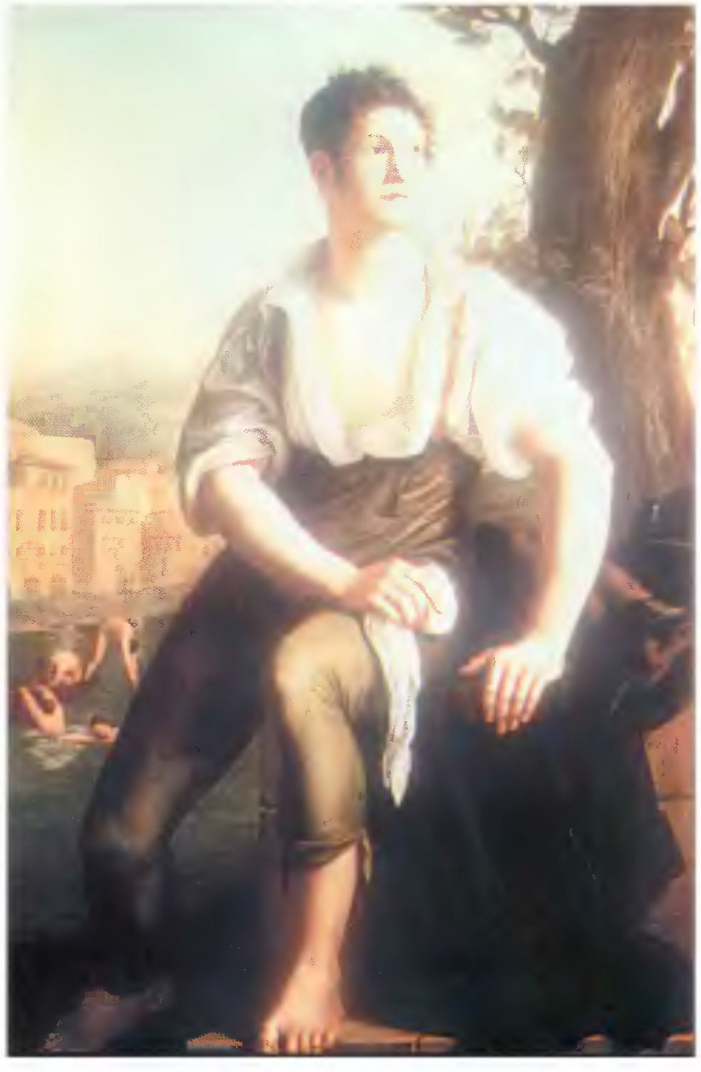
469



469. Дамские шляпы.
«Элегантная иллюстрированная мода».
Мадрид, 1885 г.

ИТАЛИЯ

470. Жозеф-Мари Вьен (1716—1809). Портрет купальщика. 1804 г. Частное собрание, Франция



470

Чрезвычайно редки портреты, показывающие нам детали и конструкцию нижнего белья мужчин. На портрете кисти престарелого Вьена — летняя сцена в Италии (самой прекрасной из всех стран Западной Европы — цвет, воздух, свет и музыка объединились в ней счастливо). Мы видим молодого купальщика с ампирной прической и с растрепанными бакенбардами. На нем белая рубашка голландского полотна с воротником апаш, длинные панталоны горохового цвета с «баварской» застежкой, которые носили с подтяжками из лайковой или сафьяновой кожи со вставками в виде медных пружинок (их использовали в начале XIX века вместо несуществовавших тогда резинок). Такие подтяжки часто отделывали синелью, вышивали шелком, шерстью и даже бисером. В руке у купальщика белые трикотажные чулки. Он сидит на коричневом льняном рединготе, рядом с ним лежит цилиндр. На заднем плане изображены несколько обнаженных фигур купающихся мужчин. Как показывает картина, в начале XIX века мужчины все еще купались нагишом (сравните с илл. 342).



471. Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867). Портрет Жозефа Антуана Мольтедо, директора римской почты. Около 1818 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

471

Огюст Доминик Энгр жил в Италии 18 лет и подолгу работал в Риме и во Флоренции. Его ощущения от этой восхитительной страны были незабываемыми. Особая «энгровская» линия рисунка, тонкий колорит и классическая стройность композиции отличают многочисленные мужские портреты Энгра римского периода. На одном из таких портретов изображен господин Мольтедо, директор римской почты, одетый в теплый редингот, предназначенный для мягких римских зим. Обращают на себя внимание характерно (буквой «М») вырезанный воротник темного фрака, белый пикейный жилет со стоячим воротником, белая рубашка голландского полотна с плиссированным жабо и белый же шейный платок.

472. Итальянская школа XIX века. Портрет графини NN с боа. 1833 г. Галерея современного искусства, Милан



472

Итальянская графиня— безусловно, жертва моды 1830-х годов. В ее наряде престижно все, но при этом нельзя не отметить некоторые излишества. Вечернее декольтированное платье из лазоревого бархата надето на узкий тугой корсет, эффектно подчеркивающий талию. Великолепна ее большая парюра: жемчужные ожерелье и браслет, а также брошь, пряжка и пять булавок. Они сделаны из золотой филиграни и украшены жемчужинами разной величины. Очень дорогая белая кашемировая шаль и черное меховое боа дополняют туалет графини. Пейзаж, архитектурные детали и драпировка на картине больше соответствуют эпохе итальянского Ренессанса.

473. Джузеппе Молтене (1800—1867).
Портрет маркизы Виктории, виконтессы д'Арагона-Герардини.
1833 г.
Частное собрание, Белград

Итальянская маркиза Виктория, виконтесса д'Арагона-Герардини предается мечтам. Ее наряд — яркое свидетельство невероятного успеха романов Вальтера Скотта в те годы. На маркизе бальное декольтированное платье из красного панбархата с короткими рукавами-буфами, длинное меховое боа, шелковая шаль с цветочным рисунком и большая «мушкетерская» шляпа с завитыми страусовыми перьями. Сочетание цветов ее наряда самое характерное для эпохи романтизма — ведь не случайно Стендаль назвал один из самых знаменитых своих романов «Красное и черное». Данью времени являются и украшения маркизы — золотая фероньерка, серьги и браслет. Неоготический фон портрета вызывает ассоциации с замком «Синтра» и «Аушвангау», а также с петергофской виллой «Коттедж» императора Николая I.



473

474



474. Золотая брошка с миниатюрным портретом. Западная Европа.
1840-е годы.
Рынок Сан Тельмо, Буэнос-Айрес

Использование живописных миниатюрных портретов в ювелирных украшениях началось еще в XVI веке, и в дальнейшем это искусство развивалось и совершенствовалось. На данной брошке в золотой фигурной оправе, вероятно испанской или итальянской работы, изображена полная дама с крупной итальянской камеей. Миниатюрными портретами также часто украшали фермуары браслетов и кулоны.

ОТТОМАНСКАЯ ИМПЕРИЯ



475

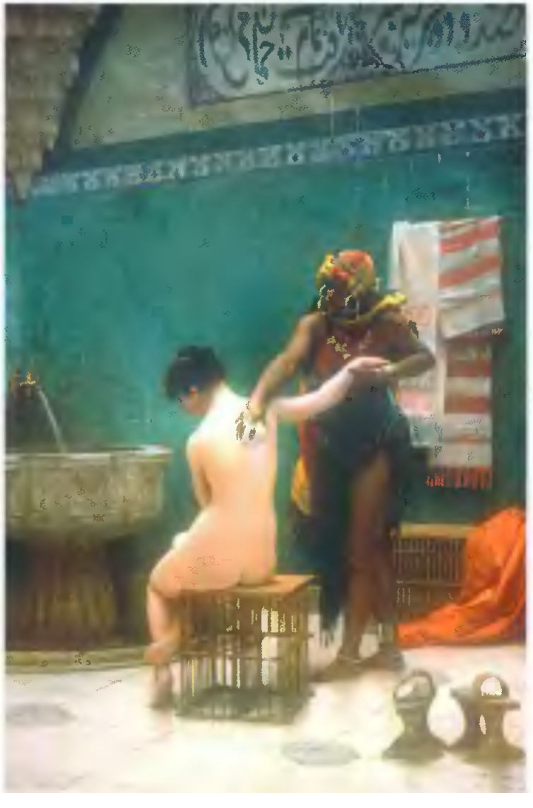
475. Сербская школа XIX века. Портрет молодого серба. 1850-е годы. Национальная галерея, Белград

Трехсотлетнее владычество турок на Балканах отложило глубокий отпечаток на характер местного костюма многих стран юго-восточной Европы. Отголоски оттоманского влияния заметны в албанском, греческом, болгарском, румынском, боснийском и сербском костюмах. В портретах таких видных сербских художников XIX века, как Арсений Пёт ович (1803—1870), Йован Попович (1810—1864), Урош Кнежевич (1811—1876) отчетливо заметны следы турецкого влияния на костюм балканских народов. На представленном портрете — знатный молодой человек в выщитом золотом шерстяном оттоманском жилете, феске и с шелковым полосатым поясом. Аналогичное влияние может быть прослежено и в женском костюме.

476. А. де Форэ. Портрет левантийских дам в городских платьях. Начало XIX века. Музей Августинок, Тулуза



476



477

477. Жан Леон Жером (1824—1904). Турецкие бани. 1880—1885 гг. Музей Почетного Легиона, Сан-Франциско

Художник изобразил на своем полотне сцену в оттоманском «хамаме» — традиционной турецкой бане. «Хамамы» славились просторными гулкими помещениями, красотой их отделки из благородных материалов. Горячий и влажный мраморный пол бань заставлял посетительниц носить на ногах деревянные колодки, которые часто отделывались перламутровой инкрустацией. Посетительница бани, возможно европейка, пользуется услугами банщицы — судя по головному убору и украшениям, берберки из Алжира.

ПОЛЬША



478. Франсуа Жерар (1770—1837). Портрет Екатерины Стаженской. Около 1817 г. Картинная галерея, Львов

478

Польская красавица Екатерина Стаженская (пассия Наполеона I) изображена Жераром на фоне моря, грозового неба и готического замка, подобно героине поэмы Байрона «Корсар». Она в черном бархатном платье (черный цвет — один из символов той страстной романтической эпохи). Рукава платья скроены в стиле испанских мод XVI века и, так же, как воротник «а ля Медичи» и манжеты, свидетельствуют о постоянных исторических заимствованиях в то время. Характерны терракотовая кашемировая шаль, соломенная шляпа «Памела», «рыцарский» кулон на цепи, плоские туфли с белыми чулками и музыкальный инструмент с грифом, напоминающим лиру.



479

479. Франц Ксавье Винтергальтер (1806—1873).
Портрет графини Марии Браницкой. 1865 г.
Музей искусств, Филадельфия

Семейство графов Браницких принадлежит к элите польских магнатов. На портрете Винтергальтера графиня Мария Браницкая изображена в утреннем платье (дезабилье) из белой кисеи с отделкой из розовых лент и брюссельских кружев, возможно, работы Дома Ворта. Для моделей 1865 года типичен умеренный объем юбки на кринолине, более плоском спереди и объемном сзади. Сотуар из жемчуга на шее и серьги весьма значительных размеров.



480

480. Ян Матейко (1838—1893).
Портрет детей художника. 1870-е годы.
Картинная галерея, Львов

Известный польский художник Ян Матейко изобразил своих четверых детей и охотничью собаку в интерьере, где все вызывает литературные и исторические ассоциации. Сыновья художника одеты в костюмы с белыми воротничками, которые навевают воспоминания о ренессансных модах XVI века. Шелковый костюм сидящего мальчика отделан низко расположенным на бедрах поясом в готическом стиле. Прически мальчиков под пажей напоминают образы «Принца и нищего». Дочери также одеты весьма своеобразно. Старшая — в голубом цельнокроеном платье без рукавов, юбка которого чуть закрывает колени. Фасон этого платья в общих чертах предвосхитил силуэт женских мод XX века. Другая девочка, одетая в греческий хитон, словно сошла с неоклассических полотен Альма-Тадемы или Семирадского. Собака на подушке словно напоминает нам о бесконечной любви английской королевы Виктории к домашним животным. Даже складное кресло «савонаролла» константинопольской работы более подходит «Венецианскому купцу» и кажется неуместным в комнате с детьми.

АВСТРО-ВЕНГРИЯ



481. Йозеф Томинц (1790—1886). Портрет графини Цецилии Аверсберг. Около 1823 г. Народная галерея, Любляна

481

Австрийская графиня Цецилия Аверсберг безоглядно поддалась увлечениям эпохи романтизма. Начитавшись романов Вальтера Скотта, она оделась в платье по моде начала 1820-х годов из белого шелка в горохи, отделанное в «готическом вкусе». Лиф платья, а также «фонарики» рукавов украшены аппликацией в виде шелковых жгутов, напоминающих мотивы готического орнамента. Овальное декольте отделано шелковым кружевом — блондами, на голове — тюрбан с роскошным эгретом. Интересны аксессуары австро-венгерской провинциалки: длинные лайковые перчатки, позолоченный лорнет на цепочке, пояс с пряжкой, украшенной жемчужинами. На шее — сложное украшение из двух перевитых нитей жемчуга, а в ушах — жемчужные серьги-подвески. Обращают на себя внимание букли из накладных волос, прикрепленные над висками.



482

482. Фридрих Амерлинг (1803—1887). Портрет Джулии фон Война. 1828 г. Новая галерея, Грац

Мечтательная австрийка Джулия фон Война написана художником в ложе театра. На ней нарядное атласное платье бирюзового цвета с прозрачными рукавами «жиго» английского фасона из о ганди. Верхняя часть рукавов и декольте обшиты дорогими блондами. Джулия носит модное меховое боа, перчатки и парные браслеты из дутого золота с большими топазами. Ее прическа — верх элегантности: два романтических бандо уложены выше обычного и перехвачены на лбу фероньеркой. Украшенная розой п ическа заве шается высоким шиньоном.



483

483. Австрийская школа XIX века.
Портрет господина в шелковом жилете с брелоком. 1830-е годы.
Музей декоративного искусства, Сантьяго

На этом портрете, вероятно, австрийской школы изоб ажен господин в че ном сюртуке с широкими лацканами по моде конца 1830-х годов и в цветном штофном жилете. Костюм дополнен брелоками с печаткой. Видны также цепочка от часов и шнурок лорнета. Рубашка украшена булавкой, усыпанной бриллиантами. Его небрежно завязанный галстук, напомаженный кок — пример провинциального франтовства в эпоху «бидермейера».



484

484. Йозеф Томинц (1790—1886).
Семья доктора Фрусича. 1830-е годы.
Народная галерея, Любляна

Семья состоятельного доктора Димитрия Фрусича написана Томинцем в итальянской манере, которую он приобрел за годы ученичества в Риме. Костюмы семейства модны и буржуазны одновременно. Супруга облачена в тафтяное платье шафранового цвета с рукавами «жиго» и характерными, особенно для несколько провинциальных мод, густыми горизонтальными драпировками на лифе. Сам доктор в деловом венском сюртуке и в темном жилете с белой крахмальной рубашкой с пуговицами ювелирной работы — гордостью франтов тех лет. Его импозантность подчеркивает золотая цепочка с моноклем или лорнетом, которую доктор носит на шее. Оба сына в похожих черных сюртучках с присборенными рукавами, в желтых жилетках и в рубашках с отложными воротничками, а дочка в открытом белом кисейном платьице. Комфорт и респектабельность обстановки дома подчеркивает круглый стол красного дерева, отполированный до блеска, и обязательный для эпохи «бидермейера» диван с мягкими турецкими бархатными подушками.

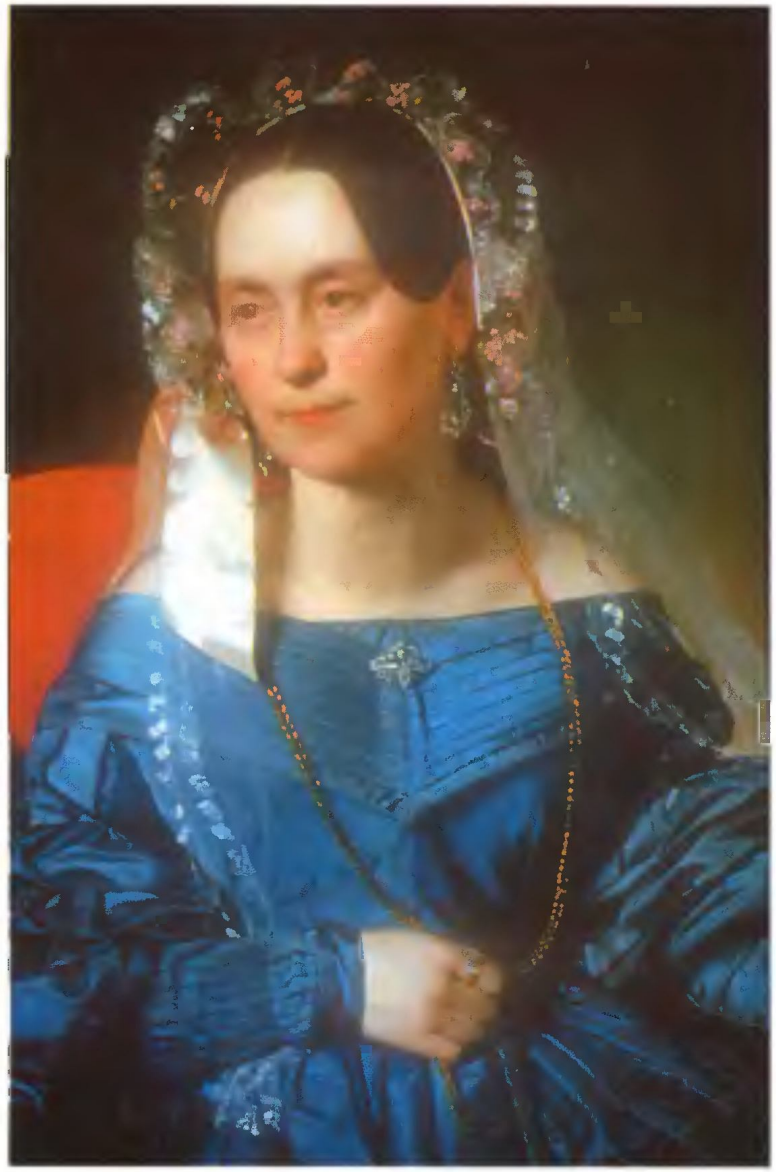


485

485. Австрийская школа XIX века.
Портрет девочки в голубом.
1840-е годы.
Резиденцгалерея, Зальцбург

Портрет очаровательной девочки на фоне Альпийских гор чрезвычайно живописен. Девочка лет тринадцати, очевидно, лицеистка, написана в форменном шелковом платье голубого цвета с туго затянутым корсетом. Низкие бандо обрамляют ее бледное личико, и только камелия в волосах — изысканное дополнение костюма взрослой женщины — не соответствует ее возрасту.

486. Франц Эйбл (1806—1880). Портрет австрийки в синем платье. Около 1840 г. Дворец Бельведер, Вена



486

Добропорядочная австрийка на портрете кисти Эйбла позирует в нарядном утреннем платье из тафты бирюзового цвета. Судя по заломам на рукавах и корсаже, не плотно прилегающем к корсету, возможно, наряд этот с чужого плеча, и, может быть, вышедшие из моды к концу 1830-х годов рукава «жиго» просто уменьшены в объеме самодельными складками. Отметим, однако, что драгоценности дамы безупречны: серьги-подвески из горного хрусталя, бриллиантовая брошь, золотая цепь и кольцо. Эффектен прозрачный блондовый чепец с цветами из разноцветного шелка, надетый поверх прически с бандо во вкусе Марии Тальони.



487

487. Е. Ш. Мозер
(австрийская школа XIX века).
Групповой детский портрет.
Около 1850 г.
Новая галерея, Грац

Австрийские дети на портрете кисти Мозера одеты в распространенные в середине XIX века прогулочные костюмы, состоявшие для девочек из коротких платьиц на кринолинах, которые до 16-летнего возраста полагалось носить с виднеющимися из-под них панталончиками. Мальчик одет по «взрослой моде» — на нем светлые брючки на подтяжках с завышенной линией талии.



488

488. Ханс Маккарт (1840—1884).
Портрет госпожи фон Мункачи.
Около 1876 г.
Государственная галерея, Ганновер

Художник австрийского необарокко, Ханс Маккарт, написал венгерку фрау фон Мункачи в зимнем манто для прогулок с широкими декоративными рукавами. Манто оторочено страусовыми перьями. Властные черты лица этой женщины подчеркнуты строгостью прически. Полагающуюся каждой даме на улице шляпу она держит в уках.

ЛЮКСЕМБУРГ И БЕЛЬГИЯ



489

489. Люксембургская школа конца XVIII — начала XIX веков.
«Три ребенка в парке». 1800-е годы.
Музей истории и искусства, Люксембург

Игра в волан, которую в викторианскую эпоху стали называть «бадминтон», возникла еще в XVI веке. На этой наивной картине играющие дети изображены в ампирных костюмах — обе девочки в перкалевых платьях без рукавов фасона «а ля сабинянка». На одной из сестер длинные белые муслиновые панталончики. У каждой девочки — шелковые капоры с терракотовыми лентами и подобранные им в тон пояс и закрытые туфельки. Мальчик в сатиновом комбинезоне с короткими рукавами, застегивающемся спереди на обтяжные пуговки. Под комбинезоном белая шемизетка с отложным воротничком, а на ногах — красные сафьяновые полусапожки. Детские моды копировали образцы взрослого костюма эпохи революционных событий во Франции (в частности, широкий синий шелковый пояс и стрижка с челкой у мальчика на порт ете).

490. Франсуа Жозеф Навез (1787—1869). Портрет семейства Эмптин. 1816 г. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель



490

Живущая в Брюсселе семья Эмптин одета в духе романтических мод. Мать семейства носит шелковое платье с длинным рукавом и высокой талией (отголосок мод ампира). Однако, его цвет (цвет «шейки селезня») и фасон рукавов уже очень далеки от муслиновых туник наполеоновской поры. Воротник-фреза из шелковых блондов копирует моды эпохи Ренессанса, также как и высокий шиньон, украшенный гребнем с коралловой диадемой. На кресло ядом с дамой брошена дорогая темная кашемировая шаль. На девочке атласное детское платьице зеленого цвета с отделкой брюссельским кружевом по вырезу декольте. Нить кораллов, считавшихся целебными в старину, и красные сафьяновые туфельки дополняют ее туалет. Отец семейства, господин Эмптин, в английском фраке и панталонах «а ля казак», в белом пикейном жилете со стоячим воротником и мадаполамовой рубашке. На поясе — брелок с ключиком от часов и с печаткой.



491

491. Жозеф Франсуа Дюк (1762—1829).
Портрет мадам де Мейер.1822 г.
Фрагмент.
Музей искусств, Гент, Бельгия



492

492. Фанс Кинсоэн (1771—1839).
Портрет госпожи Лафонт в боа.
1830-е годы.
Музей Гронинге,
Брюгге

Фламандский художник Кинсоэн написал портрет бельгийской модницы мадам Лафонт в весеннем платье для п огулок из белого о ганди. Б аслеты с камеями в золоте охватывают чуть выше локтя ее рукава на английский манер. Характерна для 1830-х годов форма рукавов «жиго» и закрывающая декольте короткая накидка (канезу) с рюшем и фрезой из блондов. В руках у дамы складной черепаховый лорнет, а на плечах боа из соболя. Немного небрежная прическа с высоким шиньоном и буклями типична для европейских мод того в емени.



493

493. Альфред Стивенс (1823—1906). Портрет дамы в кашемировой шали у секретера. 1860-е годы. Музей Мимара, Загреб

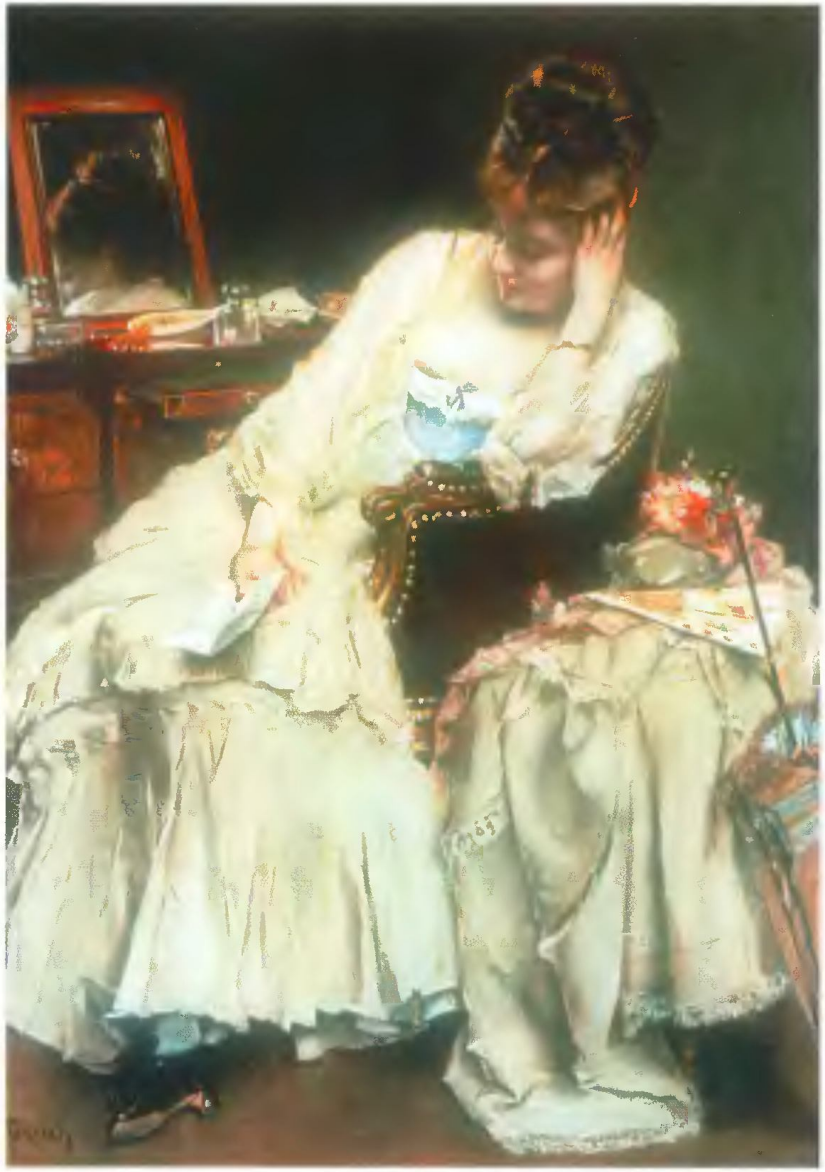
Альфред Стивенс, исключительно талантливый бельгийский бытописатель XIX столетия, на этом портрете изобразил погруженную в свои мысли даму в осеннем прогулочном наряде второй половины 1860-х годов — на ней тафтяное серо-зеленое платье и плотная шаль европейской работы. На голове у дамы высокий капор с «баволе», отделанный по его внутреннему краю страусовым пером и шелковым цветком. Обстановка интерьера прекрасно передает эклектичность вкусов эпохи Второй империи, когда японская ширма соседствовала с пейзажем барбизонской школы в стиле Диаса де ля Пеньи, а ампирное золоченое кресло — с бюро маркетри в стиле Людовика XV.



494

494. Альфред Стивенс (1823—1906). «Синее платье». 1860-е годы. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

Бельгийский художник Альфред Стивенс создал в период 1860—1870-х годов множество полотен, детально иллюстрирующих историю моды второй половины XIX века. На одном из таких полотен изображена дама в эффектном зимнем закрытом платье из ворсистого (коврового) бархата синего цвета. Платье состоит из корсажа и широкой юбки на кринолине по моде начала 1860-х годов; отделано по подолу бахромой из синели, нашитой также и в верхней части рукава по фасону «тореадор». Поверх платья накидка из черного бархата на меховой подкладке. На ногах черные высокие кожаные сапожки, а в руках шведские перчатки. Зимняя шляпа-капор из черного бархата лежит на покрытом японской вышивкой столике у стены. Прочтя только что полученное письмо, дама задумчиво смотрит на овальный портрет XVIII века, как бы обращаясь к кому-то за советом. Характерной вехой моды 1860-х годов являются японская расписная ширма и мотив вышивки (утки). Как раз в те годы Япония впервые открыла свои порты (Иокогаму и Кобе) для торговли с Европой, и новое поветрие в искусстве, моде, декоративном убранстве, известное под названием «японизм», охватило Европу и Аме ику.



495

495. Альфред Стивенс (1823—1906). «Грустные воспоминания». Начало 1870-х годов. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

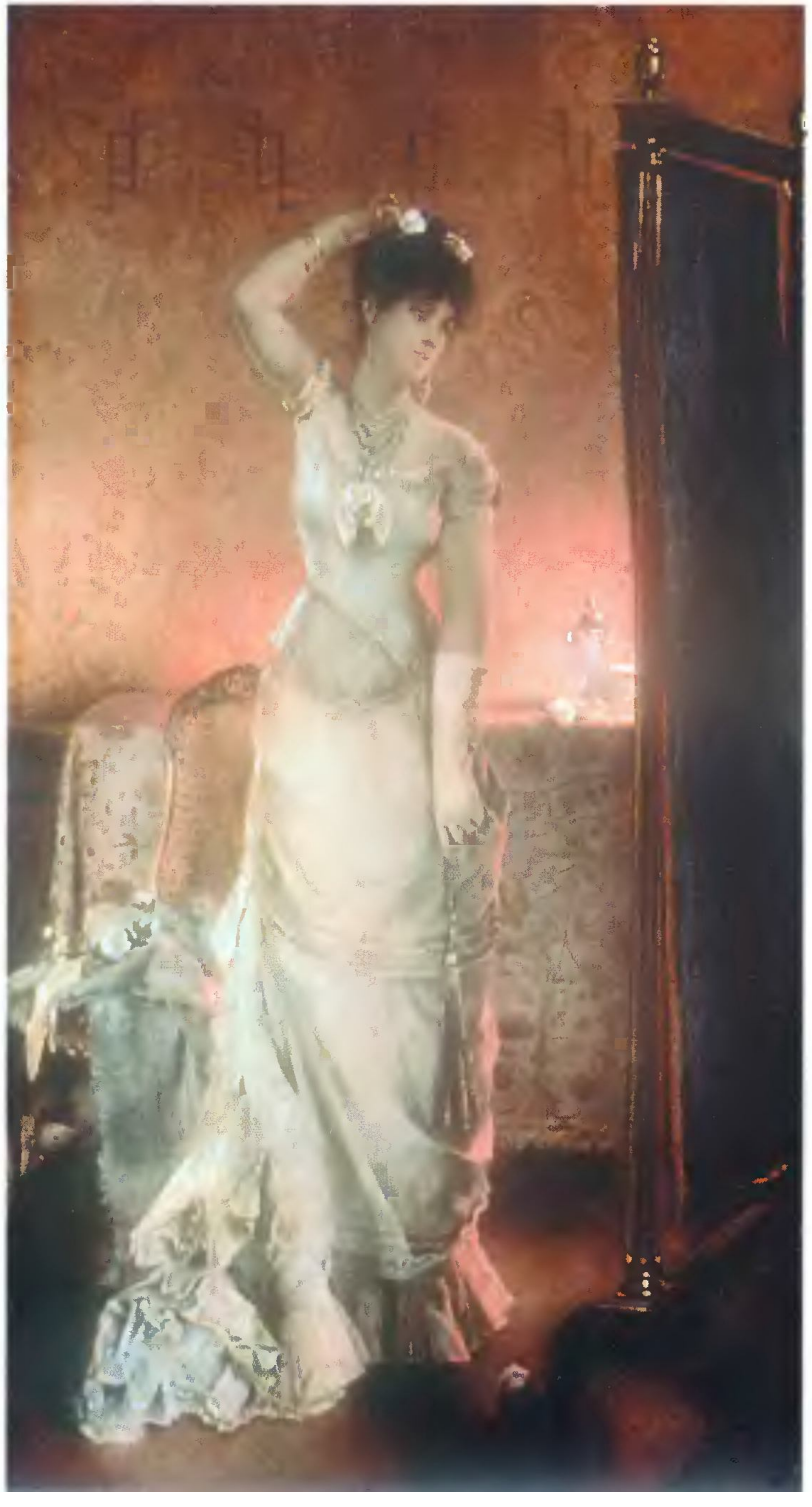
Работа Альфреда Стивенса «Грустные воспоминания» показывает нам молодую даму за туалетным столиком в нижнем белье начала 1870-х годов — голубом шелковом корсете, нижней юбке и пеньюаре. Интересны полосатые летние чулки и черные туфли для прогулок на небольшом каблучке. Рядом с креслом летнее прогулочное платье из барежа (смесь шелка и шерсти), шляпка «шариварри», украшенная цветами, японский веер и летний зонтик «омбрель». Прическа — высокий шиньон — соответствует моде приблизительно 1874 года.



496

496. Альфред Стивенс (1823—1906). «С визитом». Около 1877 г. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

На картине «С визитом» Альфред Стивенс изобразил интерьер роскошной мастерской — ателье модной салонной художницы. Она изображена сидящей в кресле возле мольберта в домашнем платье, которое отделано пуговицами, обтянутыми палевой тафтой в мелкую полоску. Пришедшая к художнице с визитом подруга (или покупательница) одета в бирюзовое атласное платье узкого силуэта «сирена», модного в 1877—1881 годах. Поверх платья накинута кашемировая шаль работы шотландской фабрики в Пейсли. Дополняют туалет высокая модная шляпка с эгретом и характерная для моды тех лет прическа с короткой челкой.

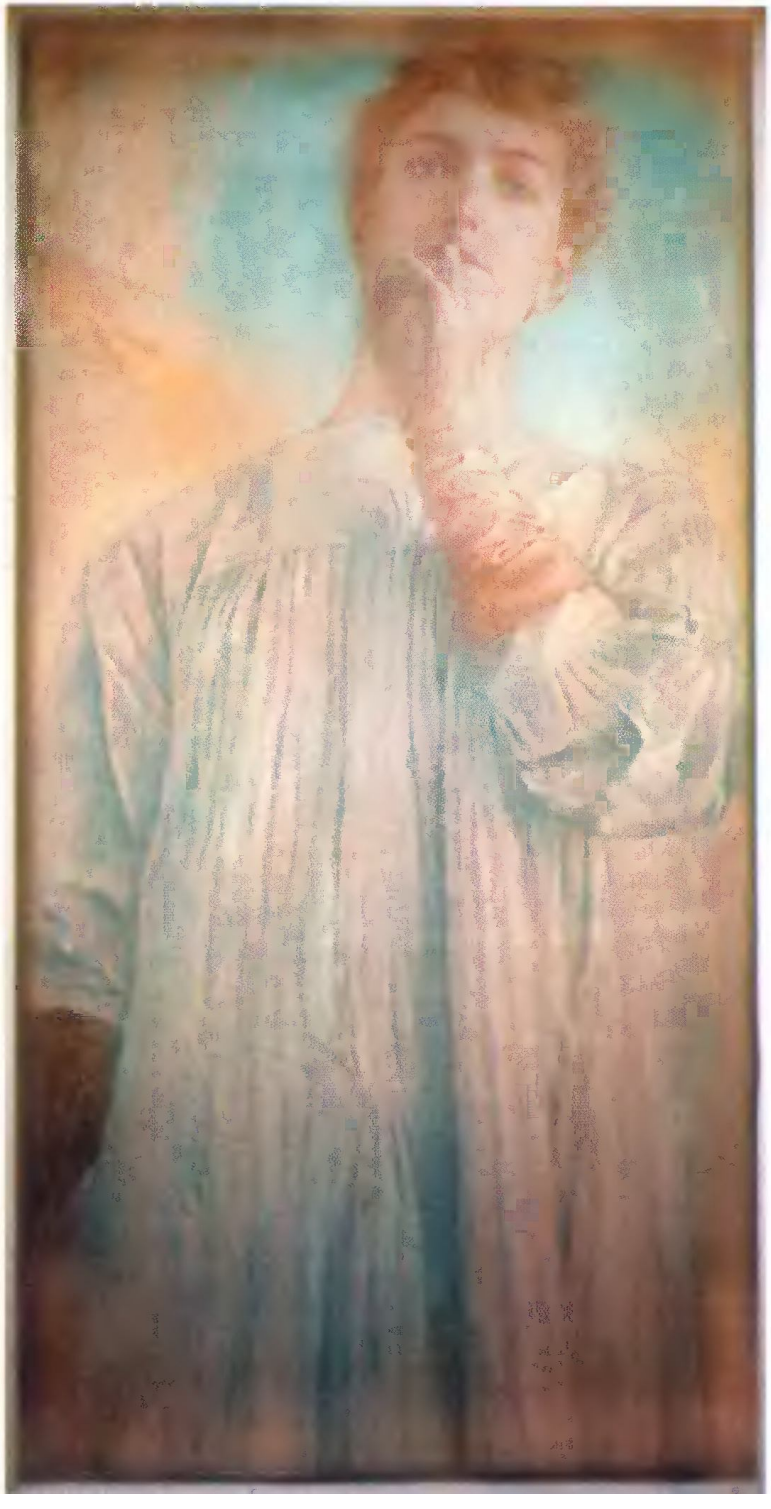


497. Альфред Стивенс (1823—1906). «Зима». Около 1879 г. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

497

На картине Альфреда Стивенса «Зима» изображена женщина в декольтированном бальном платье фасона «сирена» с лифом «кираса». Ее шелковое платье цвета ивуар просто по отделке и гармонично по пропорциям линий кроя. Обращает на себя внимание бриллиантовое колье на шее, серьги-капли, веер, длинные перчатки и брошенная на стул накидка «сорти-де-баль».

498. Фердинанд Кнопф (1858—1921). «Тишина». 1890 г. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель



498

На картине бельгийского художника-символиста Фердинанда Кнопфа изображена девушка в новомодном платье-«реформ», которое носили иногда без корсета, так как его крой не подчеркивал талию. Часто критиковавшееся в прессе и обществе (бытовало мнение, что «реформ» скрывало достоинства женской фигуры), платье такого покроя нашло поклонниц в среде художественной богемы, но не получило широкого распространения.

ШВЕЙЦАРИЯ



499. Швейцарская школа XIX века. Портрет девиц Казанова и Дульбис. Около 1830 г. Коллекция Н. Обержонуа, Париж

499

Две подруги вышли посидеть в лесу недалеко от своих домов у Женевского озера в Швейцарии. Обе девушки в летних платьях для прогулок с рукавами «жиго», характерными для приталенного силуэта 1830-х годов. Талии стянуты поясами с излюбленными прямоугольными пряжками из золоченой латуни, называемой «помпон». Канезу из батиста с шитьем мадемуазель Казанова и розовый шарф мадемуазель Дульбис также были очень модными в те годы. Интересными добавлениями к костюмам являются шляпа «памела» из итальянской соломки, летний зонтик, покрытый шотландкой — знак увлечения романами Вальтера Скотта. Девушки носят почти одинаковые черные туфли на завязках и очень похожие прически.



500

500. Фирмир Массот (1766—1849). Портрет госпожи Эймар. 1835 г. Музей искусства и истории, Женева

Швейцарка на портрете кисти Массота позирует в теплом зимнем платье из атласа цвета ивуар с узким лифом. Широкие рукава «жиго» свободно ниспадают на подлокотники кресла красного дерева. Низ рукавов оторочен мехом куницы, глубокое декольте скромно прикрыто вышитым муслиновым канезу. Общий вид платья напоминает моды времен Анны Австрийской и Людовика XIII.



501

501. Соломон-Гуиллард Кунис (1785—1859).,
Портрет Антуана Альберта Томё.
1839 г.
Музей искусства и истории, Женева

Юный Антуан Альберт Томё написан на фоне его родной Швейцарии. Он в летнем костюме для загородных прогулок: в рубашке с отложным воротником с темным галстуком и в серой сатиновой куртке. На голове юноши — редко встречающийся на картинах летний цилиндр из итальянской соломки, вероятно, миланской работы. Его волосы зачесаны по моде 1830-х годов.



502

502. Фердинанд Ходлер (Годлер) (1853—1918).
Портрет швейцарской девочки. 1887 г.
Музей искусства и истории, Женева

Фердинанд Ходлер был, вероятно, самым знаменитым швейцарским художником конца XIX — начала XX веков. Девочка на его портрете одета в бархатное нарядное платье 1880-х годов с явно заниженной линией талии — предвестницей мод 1920-х годов.

СКАНДИНАВИЯ



503. Пер Крафт (1777—1863). Портрет профессора Хедвиги Софии Боетиус. Около 1800 г. Художественный музей, Мальмё

503

Ученая женщина — редкость в начале XIX века. Хедвига София Боетиус (1764—1829) изображена в возрасте 35—40 лет в костюме интеллектуалки. Декольте ее белого ампирного платья благоразумно закрыто муслиновой шемизеткой с рюшем, а через плечо перекинута теплая кашемировая шаль переливчатого серого цвета с мелким красным рисунком — в силу климатических условий необходимая в Швеции. Прическа дамы с модной взбитой челкой «а ля мадемуазель Марс», в ее пучке — шпилька в виде стрелы (см. также илл. 137 и 472).



504

504. Векерберг (датская школа XIX века). Портрет Ханса Адена с Джоаной Каролиной Вильгельминой. Около 1817 г. Национальная галерея, Копенгаген

На этом парном датском портрете представлены скандинавские моды переходного периода от ампира к романтизму. Джоана Каролина Вильгельмина в белом кисейном платье на шелковом чехле с талией в стиле ампир, короткими рукавами-фонариками и с к ужевной оборкой-бертой по линии выреза декольте. Красная кашемировая шаль из Смирны брошена на стул. Голову украшает полукруглый гребень-диадема с длинными бронзовыми зубцами и черная, возможно, траурная лента. В ушах золотые «рабские» кольца. Ханс Аден в домашнем рединготе шоколадного цвета с обтяжными пуговицами, в желтом наглухо застегивающемся шелковом жилете со стоячим воротником и в серых кюлотах. Элегантная скромность и влияние английских вкусов особенно заметны в костюмах этой пары.



505. К. А. Янсен (1792—1870). Портрет Полины Хаген. 1825 г. Художественный музей, Копенгаген

505

Датчанка Полина Хаген одета с известной долей провинциализма. На ней шелковое платье с тесемками на лифе, с помощью которых создатель костюма попытался имитировать покрой готического котарди. Декольте обрамлено рюшем из английского шитья. На плечах кашемировая, но не дубль-фасная (двусторонняя) шаль, а на голове тюрбан с невообразимым плюмажем. Фальшивые букли, серьги и цепи по моде прошлых лет довершают ее забавный облик.



506

506. К. А. Янсен (1792—1870).
Портрет баронессы Кристины Стампе в зимнем капоре. 1827 г.
Музей Торвальдсена, Копенгаген

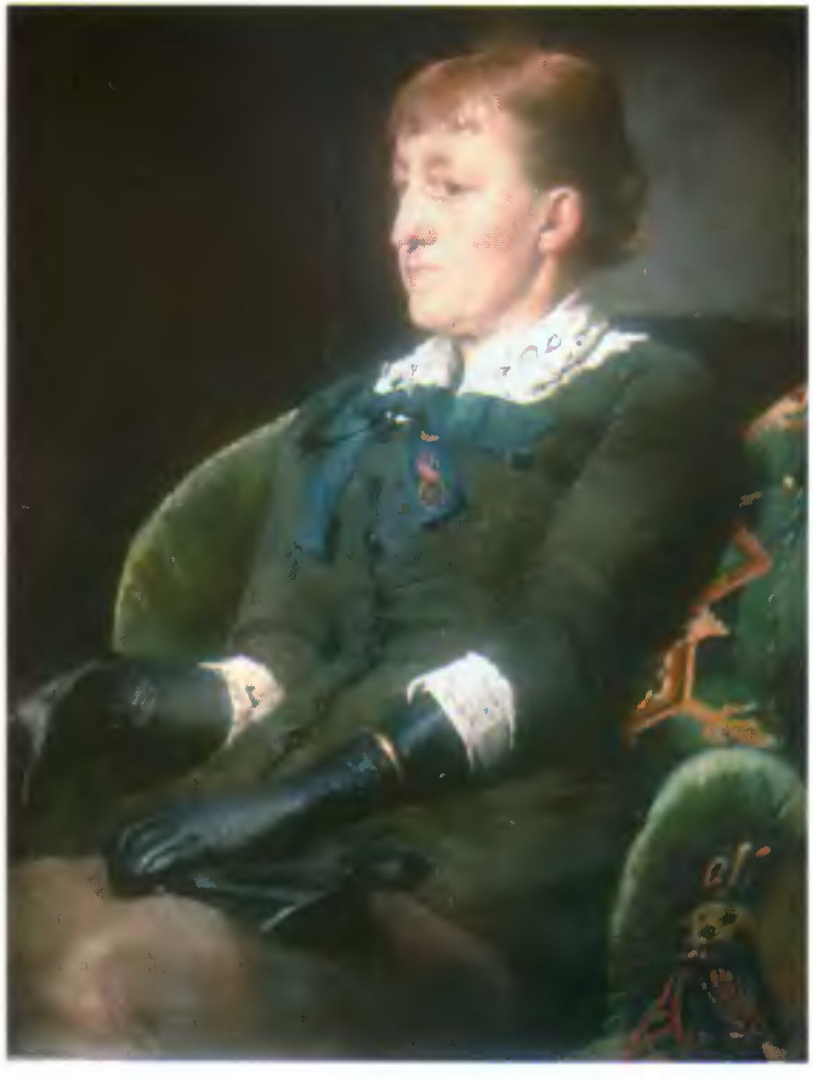
На датской баронессе зимний прогулочный туалет — шелковый коричневый редингот на подкладке с бранденбургами и рукавами «жиго». На голове теплый вигоневый капор со страусовым пером. Такие капоры в эпоху «бидермейера» носили поверх чепца, а в данном случае он еще и отделан вышитым (не кружевным) рюшем и розовой лентой. На плечах баронессы большой воротник с отделкой из самодельного кружева.



507. Орас Верне (1789—1863). Портрет скульптора Торвальдсена с бюстом Верне. 1830 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

507

Великий романтик, живописец Орас Верне написал знаменитого датского скульптора Бертеля Торвальдсена (1768/1770—1844), одного из крупнейших представителей позднего классицизма, за работой над его, Ораса Верне, бюстом. В эпоху Империи и романтизма имя Торвальдсена, исландца по матери, гремело по всей Европе. Его сравнивали с итальянским скульптором Антонио Кановой (1757—1822) и преклонялись перед ним. На портрете Верне Торвальдсен изображен в одной рубашке из белого голландского полотна с защипами на пластроне и с отложным воротником. В то время немногие позволяли писать себя в одной рубашке. Его светлые брюки — без подтяжек, хотя на других его портретах, он, будучи человеком полным, часто изображался с подтяжками. Обращают на себя внимание длинные волосы — дань эпохе Ренессанса.



508

508. Харриет Баккер (1845—1932). Портрет художницы Китти Киелланд в Париже. 1883 г. Национальная галерея, Осло

Норвежская художница Китти Киелланд изображена Харриет Баккер в скромном платье для визитов интеллигентной дамы начала 1880-х годов, подчеркнуто удлиненный корсаж которого («кираса») напоминает казакин. Длина пластин корсета не позволяет сидеть прямо, а лишь полулежа, что очень характерно для мод узкого силуэта «сирена». Корсаж сшит из легкой шерсти болотного цвета и застегивается на черные граненые пуговицы из «же» (гагатовые). Рукава труакар, отделанные кружевом, и отложной воротничок с бантом подчеркивают скромность вкусов дамы. Из аксессуаров отметим длинные черные лайковые перчатки, черный бумажный японский веер, тонкий браслет из дутого золота и очень скромную прическу с челкой и низким пучком. Созданная в эпоху турнюров мягкая («кутаная») мебель идеально соответствует форме и конструкции платья.



509

509. Франц Харрингсен (1880—1908).
«Зимняя сцена». 1883 г.
Музей искусств, Копенгаген

«Зимняя сцена» датского художника Харрингсена является как бы иллюстрацией к увертюре к балету Чайковского «Щелкунчик» — зимним днем дедушка, дочь и внуки спешат на обед или в церковь. Они одеты в очень простые и скромные костюмы горожан 1880-х годов, ткани и цвет которых соответствуют времени года.



510. Кристиан Крог (1852—1925). Портрет Герхарта Мюнте в шубе. 1885 г. Национальная галерея, Осло

510

Портрет кисти норвежского художника Кристиана Крога представляет сцену в ресторане или кафе. На Герхарте Мюнте зимнее пальто типа «честерфильд» с меховыми во отником и манжетами. Дополняют туалет прическа из коротких волос, модные во второй половине XIX века, слегка подвитые кверху усы, и пенсне. Он курит тонкую сигару, не снимая черных перчаток.

СЕВЕРНАЯ И ЮЖНАЯ АМЕРИКА



511

511. Раймон Монвуазэн (1794—1870). Портрет дона Хосе Мануэля Рамиреса. 1829 г. Музей декоративного искусства, Сантьяго

Французский художник Раймон Монвуазэн прожил удивительную жизнь. Выпускник парижской Академии, он с успехом выставлялся на Салоне, и его работы отмечались критиками эпохи Реставрации. Но чрезмерное тщеславие и неудачи в личной жизни заставили его искать еще большей славы, и он уезжает в Южную Америку. С собой он взял серию своих самых значительных работ, законченных еще во Франции (в настоящее время они хранятся во «Дворце Кусиньё» в Сантьяго). Монвуазэн становится самым популярным и высокооплачиваемым светским портретистом Аргентины, Перу и Чили. Портрет чилийца Хосе Мануэля Рамиреса написан Монвуазэном еще в Париже, и является интересным примером яркой индивидуальности и экстравагантности южноамериканцев. Очевидно, дон Хосе позировал в летнем, цвета «парижской грязи», шелковом сюртуке и в синем однобортном жилете из ткани с набивным рисунком в мелкий цветочек. Особенно удивителен галстук модника — в три цвета. Он носит его поверх жабо, закалывая коралловой булавкой в виде полумесяца на цепочке.

512. Аргентинская школа XIX века. Портрет дамы с гребнем. 1830-е годы. Музей изящных искусств, Сантьяго



512

Властная немолодая аргентинка позирует в плохо подогнанном платье, отделанном вышитыми рюшами. Удивительны прямо-таки «гоголевский» шиньон этой дамы и обязательный для латиноамериканских мод высокий черепаховый гребень «пеньетта» с готическим орнаментом. Украшения дамы, очень модные и характерные для начала 1830-х годов, составляют полупарюру. Вероятно, полупарюра французской работы, так же, как и пряжка на поясе.

513. Ридикюль в стиле ампир, Южная Америка. Начало XIX века. Государственный исторический музей, Сантьяго



513

Вышитый шелковой гладью ридикюль, вероятнее всего, колониальной южноамериканской работы. Его очертания напоминают античную урну, а сочетание роз с анютиными глазками в рисунке вышивки говорит о запоздалом переходе от рисунков неоклассицизма эпохи Людовика XVI к стилю ампир.



514. Чилийская школа XIX века. Портрет донны Жозефы Гонзалес Понсе де Леон. 1830 г. Музей изящных искусств, Сантьяго

514

Богатая чилийская землевладелица Жозефа Гонзалес Понсе де Леон одета очень провинциально, но с очевидным желанием создать модный парижский силуэт, понятый в духе южноамериканской экзотики. Донна Жозефа в синем шерстяном платье с вышитыми шелком цветами индейской работы. Сиреневый пояс-лента с ним плохо сочетается. Рукава «жиго» модны, но вшиты со складками на плечах (в Европе так не шили). Канезу из блондов с воротничком-фрезой и роскошный чепец из полосатых лент с, очевидно, привозными кружевами. (В XIX веке масштабы торговли природной селитрой, добываемой в Чили, позволяли богатым дамам выписывать наряды прямо из Парижа.) Чувство меры подвело помещицу и в выборе драгоценностей. Она, как это часто бывает у нуворишей и почти никогда у аристократов, решила «экспонировать» на себе почти все содержимое своей шкатулки: четыре крупных перстня на одной руке, видимо, то же количество и на другой, псевдоготическая пряжка на поясе, брошка, которой застегнута накидка-канезу, бриллиантовые серьги, а в волосах — полумесяц по моде конца XVIII века. Скорее всего, донна Жозефа позировала в парике.



515

515. Боливийская школа XIX века. Портрет дамы с гребнем. 1834 г. Музей Чарас, Сукре

На этом небольшом редком и, к сожалению, плохо сохранившемся портрете нет имени изображенной на нем боливийской помещицы — оно кем-то стерто. Однако, сохранилась дата его написания — 1834 год. Южноамериканка одета в светлое летнее перкалевое платье, поверх которого надет шелковый спенсер лилового цвета с рукавами «жиго» и легкая тюлевая шемизетка с воротником-фрезой. Пояс-лента и пряжка очень модны. Высокий черепаховый гребень «пеньетта», роза в волосах и веер — традиционные для южноамериканских стран тех лет заимствования из испанского костюма. А бриллиантовые длинные серьги с бантиками, модные в эпоху Людовика XVI, явно достались даме в наследство от бабушки-испанки. Портрет не реставрирован.



516

516. Американская школа XIX века. Портрет Чарлза Поттера. 1840 г. Музей искусств Монтклер, Нью-Джерси

Маленький американец Чарлз Поттер изображен в лесу рядом со своей любимой собачкой, которую он держит на позолоченной цепочке. На нем серая тафтяная блуза, отделанная голубыми бейками, и белые, возможно, сатиновые панталоны. На ногах черные лакированные ботинки без каблуков. Характерными элементами моды 1840-х годов являются пояс из черной кожи с пряжкой и соломенная шляпа «канотье», украшенная голубой лентой.



517

517. Адольф де Хастрель (1805—1875). Портрет колониста в федеральном жилете. 1840 г. Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Изображенный на акварели аргентинец во всем следует местной моде. Освобождение Аргентины от испанцев вызвало в этой стране бурю энтузиазма, и эти события радикальным образом отразилась на локальных нарядах. На колонисте — федеральный хлопчатобумажный жилет и льняной спенсер достаточно оригинального покроя. Обращает на себя внимание вышитый пояс с отделкой бахромой, черный галстук, длинные волосы и борода, а также фетровая шляпа с очень высокой тульей наподобие сахарной головы.



518

518. Карлос Морель (1813—1894).
Портрет дона Флоренсио Эскардо.
1840 г.
Национальный музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Аргентинский художник Карлос Морель изобразил дона Флоренсио Эскардо в дорожном двубортном рединготе из сукна бутылочного цвета с темно-шоколадным отложным бархатным воротником и с такими же обтяжными пуговицами. Его образ — образ человека страстного, но собранного — говорит о романтических чувствах, снедавших сердце этого жителя Буэнос-Айреса.



519

519. Феликс Револь (1821—1867).
Портрет Транзито Завалла де Алдао, 1847 г.
Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Сеньора бразильского происхождения одета в платье, в котором чувствуется влияние португальских народных костюмов. Корсаж ее наряда из муара цвета горлицы в общих чертах напоминает фасон корсажа 1840-х годов, но юбка, на которой вышитые гладью цветы имитируют передник, имеет очень отдаленное сходство с принятыми в Европе образцами. Прическа сеньоры напоминает английские викторианские локоны эпохи романтизма, но черепаховый гребень «пеньетта» в волосах и красный бант указывают на локальный характер южноамериканских мод. На даме вязанные на спицах ажурные демикотоновые митенки, в руке — перламутровый золоченый веер испанской работы с цветной литографией на лопастях (очень популярный в 1840-е годы во всем мире). Жемчуг в пятиярусном ожерелье достаточно крупен, хоть и не совсем правильной формы. Алмазные кольца и перстни в золотых оправах, вероятно, достались ей по наследству от матери — они, судя по всему, второй половины XVIII века. Мебель на портрете — диван и геридон — достаточно примитивны по формам и являются примером южноамериканского «бидермейера».

520. Домашние туфли. США. 1840-е годы.
Институт костюма, Нью-Йорк

Эти вышитые домашние женские туфли американской работы — пример домашнего рукоделия викторианской эпохи.

520





521. Нарядное платье. Южная Америка. Около 1850 г. Национальный исторический музей, Сантьяго

521

В 1850-е годы, благодаря «испанскому» влиянию императрицы Евгении, вошли в моду платьевые и обивочные ткани в крупный цветочный рисунок на черном фоне. Подобное сочетание в это же время было использовано и в интерьерах.
В Англии и Франции в 1850-е годы делали мебельные гарнитуры с применением лакированного папье-маше черного цвета с рисунком в крупные букеты цветов, иногда с инкрустацией перламутром (чаще всего это были розы), располагавшиеся посередине композиционного пространства. Именно так отделывались в викторианскую эпоху дверцы угловых шкафов, столешницы геридонов, крышки столиков для рукоделия, а также шкатулок. В России эта тема нашла отражение в сюжетах жостовских подносов и лаковой миниатюре. Воспроизведенное на иллюстрации южноамериканское платье и есть пример подобной моды, вызванной также возможностью использования новых красителей, а вместе с этим и новых цветовых сочетаний в тканях.



522

522. Прилиндиано Пуэйредон (1823—1870). Портрет Мануэлиты Розас. 1851 год. Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Сын аргентинского генерала, художник Пуэйредон, является национальной гордостью этой южноамериканской республики и основателем местной школы живописи. Учившийся одно время во Франции, Пуэйредон прославился в Буэнос-Айресе своими светскими парадными портретами, среди которых очень известен портрет Мануэлиты Розас Эскурра де Терреро, дочери аргентинского губернатора Розас, известного своей тиранической диктаторской политикой. Мануэлита была подругой детства художника, и он впервые рисовал ее в возрасте 15 лет. На полотне 1851 года Мануэлита изображена в бальном платье, сшитом для приема, устроенного в ее честь отцом в помещении театра «Колизео» в Буэнос-Айресе в том же году. Этот наряд прекрасно передает вкусы нуворишей из аргентинской администрации середины прошлого века. Платье выполнено из панбархата карминового цвета, но сохраняет силуэт конца 1840-х годов. Достаточно тяжелое из-за фактуры ткани, оно надето поверх крахмальных юбок, а не кринолина, уже модного в то время в Париже. Обращают на себя внимание два кружевных волана на юбке, возможно, машинной выделки, с крупным рисунком, причем верхний не совсем соответствует нижнему. Корсаж платья с пластинами китового уса со шнипом отделан на груди модными драпировками, как было распространено в 1840-е годы. Но излишняя помпезность, перегруженность отделкой — крупные банты на юбке — все это выдает провинциализм портнихи. Не отличается гармонией и вкусом и подбор ювелирных украшений Мануэлиты. Дутые золотые браслеты на запястьях в духе моды 1850-х годов вовсе не составляют парюры с бриллиантовым ожерельем по рисунку 1830-х годов, а, видимо, являются частью полупарюры вместе с серьгами и небольшой брошью, теряющейся в объеме драпировок корсажа. Алмазная диадема-«баядерка» плохо сочетается с красным бантом в пучке и с испанскими завитками на висках. Вовсе не говорит о рафинированном вкусе тяжелый, перегруженный букет, возможно, из искусственных цветов, и стеганое кресло «а ля бержер Луи кянз», мечта каждого разбогатевшего буржуа, претендующего на аристократичность и стремящегося к роскоши. В целом портрет Пуэйредона верно передает уровень вкусов элитных кругов молодых южноамериканских республик середины XIX века.



523

523. Прилиндиано Пуэйредон (1823—1870).
Портрет Эльвиры ла Валлеха
де Калрадийя. 1855 г.
Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес



524

524. Вечернее шелковое платье.
США. 1856—1858 гг.
Художественный музей, Цинциннати

Это вечернее платье на кринолине — свидетельство любви американцев к ярким цветам накануне Гражданской войны (1861—1865). Горизонтальные полосы на ткани, а также бахрома, расположенная в три яруса на лифе и юбке, соответствуют модным эталонам 1850-х годов, а цветовая гамма определяется только что изобретенными и широко распространившимися анилиновыми красителями.



525. Тафтяное платье для прогулок в стиле «балморал». Южная Америка. Около 1857 г. Государственный исторический музей, Сантьяго

525

Балморал — загородная резиденция королевы Виктории в Шотландии, оформленная в шотландском вкусе в XIX веке, — мягкая мебель обита шотландскими тартанами и даже ковры здесь с шотландским рисунком. В эпоху англо-французской дружбы стиль «балморал» покорил Францию, а затем и весь мир. Множество женских и детских платьев было сшито в викторианскую эпоху в этом стиле. В стиле «балморал» были также выполнены лаковые женские украшения, шкатулки и принадлежности бюро. Платье, представленное на иллюстрации — дань викторианству в Южной Америке.



526

526. Бальдассаре Верацци (1819—1886). Портрет кавалера с детьми. 1858 г. Музей изящных искусств, Буэнос-Айрес

Аргентинский художник итальянского происхождения изобразил на полотне солидного господина с двумя очаровательными детьми на террасе на фоне Кордильер, очертания которых едва видны вдали. Его безукоризненный деловой черный сюртук достаточно строг. В нем нет провинциализма, так как кавалер либо недавно эмигрировал в Аргентину из Европы, либо совершал туда путешествия. Очень модна его прическа и бакенбарды. Изображенная слева девочка в розовом тафтяном платьице на кринолине носит серьги, браслет и уже играет веером, а ребенок справа (голубой цвет платья которого не исключает, что перед нами — мальчик) изображен с букетом садовых роз. На обоих детях прюнелевые ботиночки и батистовые панталончики, заканчивающиеся фестонами английского шитья.



527

527. Тафтяное вечернее платье. США.
1860—1863 гг.
Художественный музей, Цинциннати



528

528. Альберт Графле (1807—1889). Императрица Мексики Шарлотта в платье от Ворта. 1865 г. Замок Чатултепек, Мехико

Среди множества иностранных клиенток Ворта было несколько коронованных особ, выполнением заказов которых Дом Ворта очень гордился. Одной из них была недолго царствовавшая императрица Мексики Шарлотта (1840—1927). Она изображена немецким художником Альбертом Графле в эффектном парадном платье из белого шелка с рюшами из шелкового тюля. Обращают на себя внимание впечатляющий трен ее платья на кринолине и отделка нитями крупного жемчуга. Статусу императрицы соответствует бриллиантовая корона и «ривьера» из бриллиантов на шее, а также парные браслеты на запястьях и драгоценный расписной веер с остовом ювелирной работы.



529

529. Дама с высоким шиньоном, Вальпараисо. Около 1872 г. Коллекция А. Васильева, Париж

Главный порт Чили — Вальпараисо, что в буквальном переводе означает «Райская долина», в XIX веке был крупным интернациональным центром. Значительный экспорт южноамериканских товаров, в частности, селитры, позволил быстро разбогатеть местному купечеству и построить в городе несколько дворцов-особняков в эклектическом стиле. Вальпараисо привлекал в то время самую разнообразную, космополитическую публику. В частности, там обосновалось много британских торговых семей. На фотографии из частного собрания представлена, вероятно, англичанка-модница (роковая женщина), с целой копной накладных волос. Сеточка на шиньоне, расположенном на затылке, указывает на то, что фотопортрет сделан в конце 1860-х годов, в то время как высокий «каскад» надо лбом свидетельствует о начале 1870-х годов. Характерны украшения дамы — бархотка, серьги и брошь, видимо, золотые с мозаикой, судя по виду, итальянской работы.



530

530. Джеймс Тиссо (1836—1902). Портрет джентльмена в железнодорожном вагоне. Около 1875 г. Музей искусств, Уорсестер, США

Возникновение нового вида транспорта — железнодорожного — побудило модельеров к созданию особых дорожных мужских костюмов, тип которых с исключительной достоверностью показан на этом портрете кисти Джеймса Тиссо. Развалившийся на мягком сиденьи первого класса, путешествующий в зимнее время господин одет в серый шерстяной костюм-тройку, вошедший в моду в 1870-е годы. Поверх дорожного костюма надета суконная шуба на меху. На сиденьи лежит цилиндр, а ноги путешественника прикрыты для тепла пледом.



531

531. Джон Сингер Сарджент (1856—1925). Портрет художника Каролюс-Дюрана. 1879 г. Институт искусств Кларк, Вильямстаун, США

Известный французский художник Каролюс-Дюран (1837—1917) изображен талантливым американским живописцем Сарджентом в рабочем сюртуке, в котором он обычно писал свои картины. Обращает на себя внимание накладной карман на сюртуке. Рубашка с присборенными манжетами и шейный платок подчеркивают артистизм профессии свободного художника, а не являются элементами господствовавшей в то время моды.

532. Эмиль Огюст Шарль Каролюс-Дюран (1837—1917). Портрет миссис Астор. 1890 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



532

Исторический эклектизм конца XIX века замечательно выражен в портрете американской миллионерши миссис Астор. Она в черном бальном платье «а ля Анна Австрийская». Вышитая вставка «пьес д'эстома» на лифе, рукава «жиго» до локтя и колоколообразная юбка с треном — подражание модам 1630-х годов. В заканчивающихся фестонами кружевах воротника и манжет отчетливо выразилось стремление возродить пышность барочного костюма. В руках у миссис Астор черный веер из страусовых перьев, являющийся колониальным изделием и вошедший в моду в 1880-е годы. На голове у статной дамы маленькая шапочка «а ля Мария Стюарт» с черным пером.

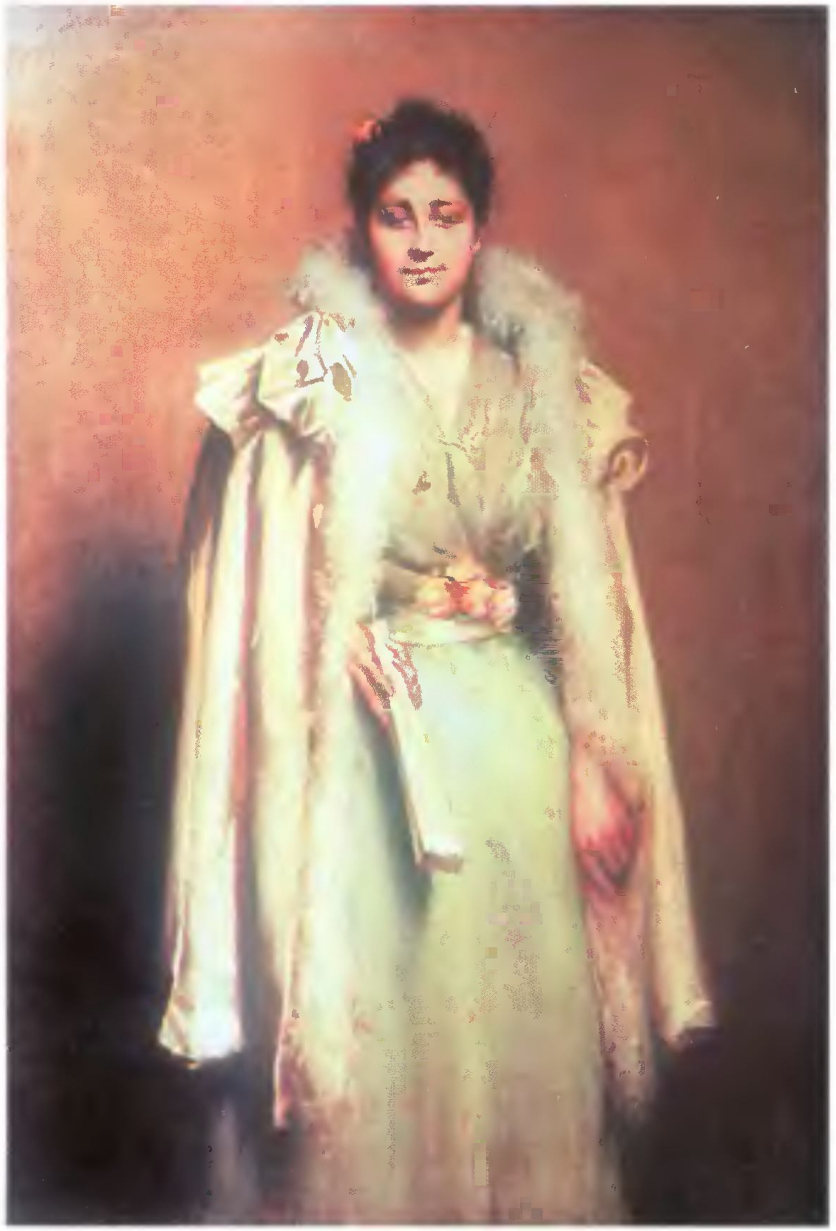
АВСТРАЛИЯ



533

533. Андерс Леонард Цорн (1860—1920). Портрет господина Армитажа. 1881 г. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

Шведский художник Цорн написал австралийского предпринимателя в характерном для конца XIX века костюме — визитке с темным жилетом и полосатыми брюками, обязательными для гардероба каждого делового человека.



534

534. Джон Лонгстафф (1862—1941). Портрет Ады Гаррик. 1895 г. Национальная галерея Виктории, Мельбурн

Австралийка Ада Гаррик, в замужестве миссис Брайт, изображена в костюме, цветовая гамма которого типична для стиля модерн. Этот летний вечерний туалет середины 1890-х годов состоит из открытого шелкового платья цвета нефрита, вышитого мелкими розовыми цветочками, корсаж которого отделан букетом чайных роз в пандан к вышивке. Ее удлиненная бархатная тальма опушена белым страусовым боа — нарядные тальмы часто служили сорти-де-баль. Волосы Ады Гаррик по моде 1890-х годов зачесаны кверху, собраны в маленький пучок и украшены цветком; в руке она держит крупный, вероятнее всего, японский веер.



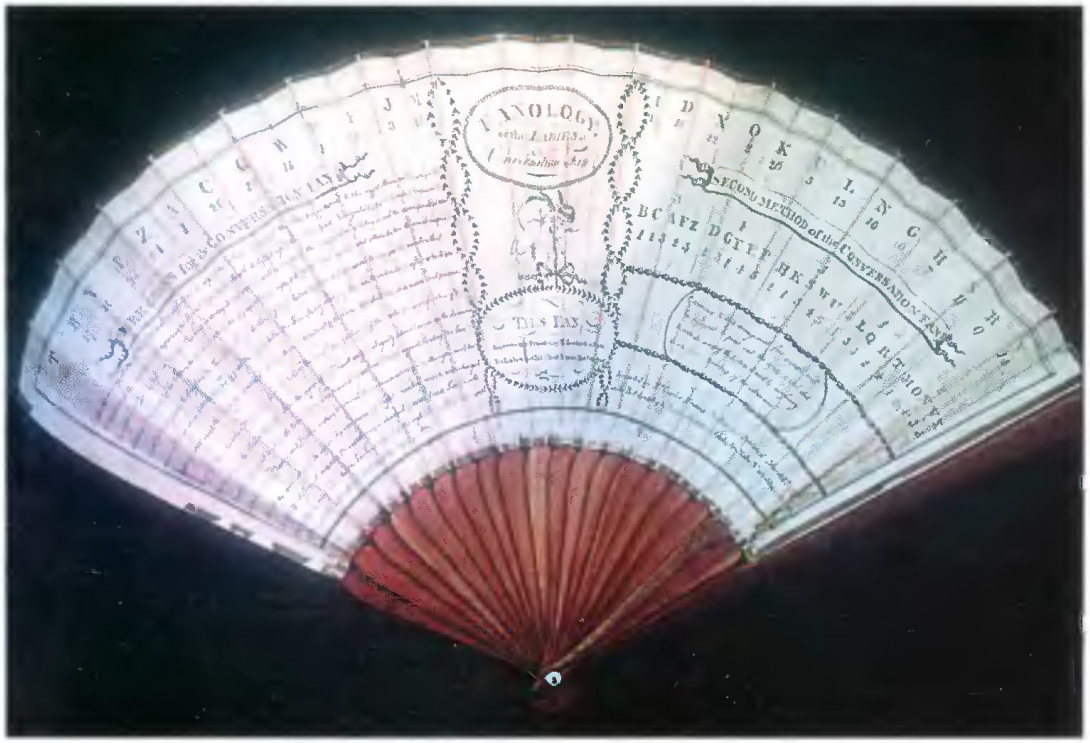
535

535. Полупарюра из резного коралла.
Италия.
1860—1870 гг.
Картинная галерея Уолтерса,
Балтимор

Гражданская война в Италии под предводительством Джузеппе Гарибальди (1807—1882) привлекла в середине XIX века пристальное внимание всей Европы. В связи с пробудившимся к этой стране интересом возникает мода на украшения итальянской работы: камеи, мозаики и резные кораллы, которыми издавна славилась Италия. На снимке представлена полупарюра из резного коралла — брошь и две пары серег с женскими головками в стиле камей конца 1860-х годов.

ЯЗЫК СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ЧУВСТВ





536

536. Веер с выгравированным на нем объяснением «языка вееров» — фанологии. Англия. 1797 г. Собрание музея изящных искусств, Бостон

На шмуцтитуле — гравюра Франсуа Буше (1703—1770). «Утренние мушки». Библиотека декоративных искусств, Па иж

Оставляя главу «Язык сентиментальных чувств», мы предприняли попытку собрать и привести в нем разные сведения, касающиеся тайных знаков из мира костюма, которые были в употреблении в XVIII—XIX веках. Эти условные символы сентиментального языка романтических чувств — малоизученная, но существенная часть отечественной и зарубежной материальной культуры. Раздел «Язык мушек» основан на различных, порой противоречивых данных, источники которых трудно установить или перепроверить. Он дает нам лишь некоторое, самое общее представление о тайном языке мушек, мода на которые в XVII и XVIII веках привилась в самых разных странах. Этой изначальной противоречивостью и определяется различие в толкованиях значения местоположения мушек, а также разночтения в их названиях. Подобные несоответствия встречаются и в разъяснениях языка вееров, взятых из исследований историков или приводимых как свидетельства современников. В описании языка цветов, пик популярности которого приходится на эпоху романтизма, больше порядка и ясности. Однако, несмотря на все оговорки, на спорность и малую изученность этого аспекта истории костюма, нам хочется верить, что данная публикация вызовет интерес у читателей и подтолкнет отечественных историков костюма к дальнейшим исследованиям в этой области.

537



ЯЗЫК МУШЕК

Язык мушек, появившийся во второй половине XVII века, был широко распространен и использовался для выражения чувств. Определенное положение определенной мушки на лице — «правящей», «огорченной», «влюбленной» и т. п. — имело совершенно конкретный смысл, также, как и их форма, которая была разнообразной и варьировалась от простого черного кружочка в виде родинки до полумесяца при ночных свиданиях, амурчиков при любовных встречах, вплоть до силуэта кареты, когда предполагался побег из дома.

537. С. Фрёдеберг (1745—1801).
Торговка лентами. Фрагмент «мушка».
Музей Коньяк-Же, Париж



538 L'ENLÈVEMENT NOCTURNE

538. Литография XVIII века. Франция. «Ночное похищение»

Существовала целая «наука» размещения мушек на лице. Круглые мушки назывались «убийцами». Мушка, приклеенная посередине лба, называлась «величественная», в углу глаза приклеивали «пылкую», на носу — «бесстыдницу», на губах — «кокетку», наклеенная около глаза — «страстная»; в углу рта — «охотница до поцелуев»; на носу — «нахалка»; посреди щеки — «щегольская»; на ямочке щеки, образующейся при смехе — «развеселая»; на нижней губе — «скромная». Мушки скрывали недостатки на лице: если вскакивал прыщик, его немедленно заклеивали мушкой-«укрывательницей». Мушки помогали обманывать бдительность ревнивцев: расположенные на лице известным образом, они, например, обозначали час условленного свидания. И грим, и мушки были необходимым добавлением к пудреным волосам, придавали законченность всему облику и костюму в целом.

ЯЗЫК ВЕЕРОВ

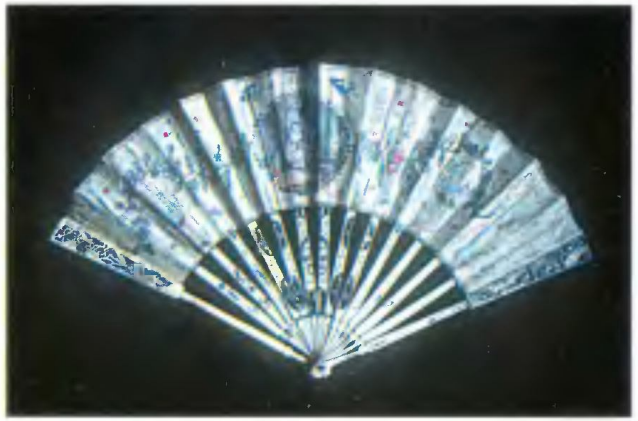
Описание интимного языка ееров было опубликовано в начале XX века в книге «Самый новый и полный оракул» (М.: Евдокия Коновалова и К°, 1915). Язык этот был известен уже в галантную эпоху рококо. С помощью веера назначались свидания (количество открытых лопастей указывало на его час), принималась или отвергалась чья-либо любовь.



539

539. Веер эпохи рококо. Испания. 1760-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

В эпоху ампира появились еера с вмонтированными в них лорнетами или моноклями, а также веера с тюлевыми прозрачными вставками, что позволяло дамам, прикрывшись веером, бросать кокетливые взгляды. В эпоху романтизма язык вееров постепенно изживает себя, его заменяет сентиментальная переписка. К середине XIX века, когда интерес к XVIII веку возник вновь, кокетки стали возрождать язык вееров. Приведенное ниже описание значения цвета и положения веера следует, по-видимому, отнести к 1850—1860-м годам, на что указывают ставшие в это время модными цвета: лиловый, фиолетовый, красный, а также упоминание о расшитых блестками веерах. Как известно, электрическое освещение, не согревавшее, подобно свечному и масляному, бальных залов и гостиных, в конце XIX века вытеснило этот хрупкий предмет женского туалета из обихода.



540

540. Веер эпохи Людовика XVI. Франция. 1780-е годы. Коллекция А. Васильева, Париж

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В ВЕЕРАХ

Белый — невинность;
черный — печаль;
красный — радость, счастье;
желтый — отказ;
лиловый — смирение, искренность;
голубой — постоянство, верность;
зеленый — надежда;
коричневый — недолговременное счастье;
розовый с голубым — любовь и верность;
шитый золотом — богатство;
шитый серебром — скромность;
убранный блестками — твердость и доблесть.

ЗНАЧЕНИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ВЕЕРА

Чтобы веером сказать «да», следует приложить веер левой рукой к правой щеке;
«Нет» — приложить открытый веер правой рукой к левой щеке;
«Ты мой идеал» — дотронуться открытым веером до губ и сердца;
«Я тебя люблю» — правой рукой указать открытым веером на сердце;
«Я вас люблю» — сделать закрытым веером движение в сторону;
«Я к вам не чувствую приязни» — открыть и закрыть веер, держа у его рта;
«Мои мысли всегда с тобой» — наполовину открыть веер и провести им несколько раз по лбу;
«Верить ли вашим словам?» — закрытый веер держать у левого локтя;
«Будьте осторожны, за нами следят» — открытым веером дотронуться до левого уха;
«Мои слова не должны быть переданы другим» — правой рукой держать открытый веер и прикрыть им левую руку;
«Твои слова умны» — приложить закрытый веер ко лбу;
«Хочешь меня выслушать?» — открыть и закрыть веер;
«Выскажись яснее» — наклонить голову, рассматривать закрытый веер;
«Не приходи поздно» — правую сторону открытого веера держать перед тем, с кем ведется разговор, а затем быстро закрыть его;
«Я не приду» — держать левую сторону открытого веера перед тем, с кем идет разговор;
«Я приду» — держа веер левой рукой перед тем, кому дается знак, прижать веер к груди и затем быстро махнуть в сторону собеседника;

«Я жду ответа» — ударить закрытым веером по ладони;
«Я буду исполнять твои желания» — открыть веер правой рукой и снова закрыть;
«Делай, как я хочу» — закрытый веер держать посередине;
«Не приходи сегодня» — провести закрытым веером по наружной стороне руки;
«Ты меня огорчил» — быстро закрыть веер и держать его между сложенными руками;
«Прости меня» — сложить руки под открытым веером;
«Я хочу с тобой танцевать» — открытым веером махнуть к себе, т. е. поманить;
«Я сделалась недоверчива» — барабанить закрытым веером по ладони левой руки;
«Молчи, нас подслушивают» — дотронуться закрытым веером до губ;
«Приходи, я буду довольна» — держа открытый веер в правой руке, медленно сложить его в ладонь левой руки.

Если собеседник, пользующийся особым расположением, просит веер, то следут подать его верхним концом, что означает не только симпатию, но и любовь.
Для выражения презрения подать веер нижним концом (ручкой). Подавать же веер открытым не следует, так как это означает просьбу или же просто напрашивание на любовь.

ЯЗЫК ПЕРЧАТОК

Кроме вышеуказанных секретных знаков для передачи сентиментальных чувств в XIX веке существовал язык перчаток. Особенно он был популярен в периоды, когда в моду входили длинные перчатки — в 1820-е, 1870-е и 1900-е годы. Описание дается по книге «Самый новый и полный оракул» (1915):
«Чтобы выразить «да», перчатку следует как бы нечаянно обронить;
«Нет» — просто теребить перчатки рукой;
«Я к вам равнодушна» — опустить перчатку до половины левой руки;
«Не уходите» — слегка ударить, как бы шутя, по левому плечу;
«Я вас не люблю» — дотронуться перчаткой до подбородка;
«Я вас ненавижу» — вывороτить перчатки наизнанку;
«Я вас люблю» — выронить разом обе перчатки;
«Будьте осторожны, за нами следят» — обернуть перчатку вокруг пальцев;
«Надейся» — дотронуться перчаткой до левого плеча;
«Мне хотелось бы быть около тебя» — разглаживать перчатки в руке;
«Вы меня оскорбили» — свернуть перчатки и спрятать их совсем;
«Я хочу с тобой танцевать» — взять за пальцы перчатки, поманить ими;
«Прости меня» — перчатку правой руки приложить к сердцу;
«Мужайтесь» — встряхнуть перчатку;
Досаду или неудовольствие выражают сильным ударом по руке перчатками.

ПРАВИЛА НОШЕНИЯ ОБРУЧАЛЬНЫХ КОЛЕЦ В ВИКТОРИАНСКУЮ ЭПОХУ

В миниатюрной книге «Язык цветов, или описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. Посвящение прекрасному полу» (СПб., 1849) приведено объяснение правил ношения обручальных колец в викторианскую эпоху: «Во многих городах Англии приняты в обыкновение следующие знаки для выражения чувств: если мужчина хочет жениться, то он носит кольцо на указательном пальце левой руки; если обручен, то на втором пальце; если женат, то на третьем пальце, если не хочет жениться, то на мизинце.

Женщина незамужняя носила кольцо на указательном пальце; если она обручена, то на втором; если замужем, то на третьем; если не хочет идти замуж, то на мизинце».

ЯЗЫК ЦВЕТОВ

В период правления Людовика XVI и Марии-Антуанетты широкое распространение получил язык цветов, которым затем, в XIX веке особенно часто пользовались в эпоху романтизма. При составлении букетов из садовых и полевых цветов учитывались их символика и название. При помощи расположения цветов в букете или в венке составлялись шарады. По начальной букве каждого цветка можно было прочесть имя возлюбленного или даже составить целую фразу. В эпоху романтизма язык цветов нередко использовали при вышивании декоративных панно, каминных экранов, подушек, ридикюлей и кошельков, как в шитье бисером, так и в вышивании шелком, гарусом или в отделке синелью.

В опубликованной в 1849 году в Санкт-Петербурге вышеупомянутой книжке мы находим объяснение символики цветов в костюме и декоративном искусстве:

Акация — любовь платоническая
Аконит (пострел) — месть
Амарант (бархатник) — бессмертие

Амариллис (светлана) — кокетство
Анемон — непорочность
Астра китайская — непорочность
Базилика — бедность
Бальзамин — предусмотрительность
Барвинок — приятное воспоминание
Бирючина — защита
Боярышник — благоразумие, чистосердечие
Буквица белая (скороспелка) — молодость, желание любить
Буль-де-неж — клевета
Валериана — легкость
Василек — возвышенное чувство, меланхолия
Вахта — тишина, спокойствие
Вьюнок трехцветный (бель-де-жур) — неверность
Гвоздика — чувствование
Гераний мускусный — уважение
Гераний розовый — слабость, изнеможение
Гераний, имеющий запах лимона — своенравие, причуды
Гиацинт — скорбь
Гортензия — любовь постоянная
Гранатовое дерево — честолюбие
Дрок (душица) — слабая надежда
Дубровка — более на тебя гляжу, более тебя люблю
Дягиль — восхищение
Железняк — очарование
Иван-да-Марья — воспоминание
Иммортель — постоянство вечное
Ирис (касатик) — доверие
Кавалерские шпоры — ветреность
Каприфолий — узы любви
Кипарис — печаль, слезы
Колокольчик — болтливость
Кресс Индийский (настурций) — молчаливость
Лавровое дерево (дафна) с розовыми цветами означает красоту и признание,
а **с белыми цветами** — нерешимость в любви
Ландыш — ветреность, равнодушие
Левкой — счастье, симпатия
Лилия — непорочность, величие
Лимонное дерево — желание вести переписку
Майоран — всегда счастлив
Мак — бессилие
Маргаритка — я о том подумаю
Медвежья лапа — узы неразрывные
Медвежье ушко — обольщение
Миндальное дерево — ветреность, безрассудство

Мирт — любовь, взаимная любовь
Мята — пламенная любовь
Нарцисс — себялюбие
Незабудка — не забудь меня
Не-тронь-меня — чувствительность
Ноготки — мука, скорбь
Плющ — взаимная любовь
Подсолнечник — интриги, сплетни
Полынь — горесть, огорчение
Померанцевое дерево — кротость, приятность
Пустоцвет — предзнаменование
Ранункул — нетерпеливость
Резеда — кратковременное счастье
Роза алая — нежность, юность, свежесть
Роза белая — невинность
Роза дикая — простота
Роза желтая — бесчестие, вероломство
Розмарин — откровенность
Серебреник — гордость
Сирень белая — презрение
Сирень лиловая — первое чувство любви
Скабиоза — пренебрежение
Снежнянка — надежда
Тимиан — деятельность
Тубероза — сластолюбие
Тюльпан — объяснение в любви
Фиалка — стыдливость, скромность
Элиотроп — упоение любви, отдаюсь во власть тебе
Ялаппа (бель-де-нюи) — убегает и страшится любви
Ясмин белый — любовь, страсть

Разделы «Значение цвета в веерах», «Значение положения веера» и «Язык перчаток» приводятся по книге «Самый новый и полный оракул» (М., 1915), любезно предоставленной составителю Софьей Тугариновой (Лодзь).

Разделы «Правила ношения обручальных колец в викторианскую эпоху» и «Язык цветов» приводятся по книге «Язык цветов, или описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. Посвящение прекрасному полу» (СПб., 1849).

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ





541. Вольдемар Гау (1816—1895). Портрет герцога Николая Лихтенбергского в шотландском костюме. 1844 г. Музей Тропинина, Москва.

Герцог Николай Лихтенбергский написан Гау во младенчестве в модном шотландском костюме в стиле «балморал». В хороших семьях мальчиков до 5-летнего возраста одевали в платья, позже на них надевали панталончики.



АБИ — habit (фр., — одежда, платье) — так в первой половине XVIII века во Франции стали называть жюстокор (см. «Словарь терминов», Т. 2). В отличие от жюстокора, аби «а ля франсез» — без воротника, плотнее облегает верхнюю часть фигуры, больше подчеркивает талию, имеет узкие плечи и узкие рукава с широкими обшлагами, а также расширенный низ за счет пяти-шести складок-фалд, продублированных толстым проклеенным полотном и заложенных в боковые швы. Сзади внизу делают разрез с фальшивой застежкой. Нарядные аби шьют из шелковых или бархатных тканей, окантовывают или вышивают по борту и клапанам карманов. В 50-60-е годы XVIII века объемы аби уменьшаются до предела и до конца века остаются без изменений. В это время не делают и пышных боковых складок. Передние полы аби суживают так, что застежка теряет свою основную функцию и становится только украшением. Рукава удлиняются, обшлага становятся менее широкими, а воротник в виде узкой стойки появляется только незадолго до Великой французской революции. Аби «а ля франсез» — самая распространенная верхняя мужская одежда XVIII века. Однако в конце столетия, в связи с распространением фрака, аби становится только придворной одеждой для особо торжественных случаев и называется «аби де ля кур». В начале XIX века название «аби» переносится на фрак. См. *Фрак*.

АГРАМАНТ — agréments (фр., — прикрасы, украшения) — узорчатое плетение из шнура (шерстяного, шелкового или металлизированной нити), служащее для отделки головных уборов, платьев, занавесей, мягкой мебели и т.п.

АНГАЖАНТЫ — engageant (фр., — привлекательный, поощряющий) — отделка рукавов женских платьев (обычно длиной в три четверти) в виде трехслойных кружевных оборок или плиссированного муслина.



БАВОЛЕ — bavolet (от фр. bas — низ, нижняя часть и volet — разновидность глубокой тарелки) — первоначально в XVI веке прическа крестьянок, а также крестьянский головной убор, прикрывающий затылок, собранный в складки над шеей сзади. Баволе также называется часть женского головного убора — маленькая косынка (назатыльник) из присборенной или собранной в складки ткани, отделанная по низу кружевом, иногда украшенная бантом и прикрепленная к нижнему краю шляпы; в 1850—1860 годы понятие «баволе» перенесено на тип шляпы, отделанный таким образом.

БАЛМОРАЛ — balmoral (англ.) — шотландский стиль — по названию зам-

ка и загородной резиденции королевы Виктории в Шотландии (до настоящего времени принадлежат королевской семье). Интерьеры (стены, ковры, драпировки, мебель) этого замка украшены тартанами (шотландкой).
См. *Тартан.*

БАНДО — bandeau (фр.) — дамская прическа с гладко уложенными вниз от пробора и приподнятыми сзади волосами, чаще всего прикрывающими уши. Была в моде в 1840—1860-е годы, в частности, в виде «бандо Эужени», названная так в честь ее создательницы императрицы Евгении.

БЕНГАЛИН — bengaline (фр.) — индийская хлопчатобумажная ткань редкого переплетения, напоминающая органди, но прозрачная и тонкая. Впервые произведена в городе Дакка.

БИДЕРМЕЙЕР, БИДЕРМАЙЕР — Biedermeier, Biedermaier (нем., буквально — «бравый Майер»), — стилевое направление в немецком, австрийском и венгерском искусстве в 1815—1848 годы. В нем отразились как демократичность бюргерской среды, так и ее обывательские воззрения и вкусы. Архитектура и декоративное искусство этого стиля перерабатывали формы ампира в духе интимности и домашнего уюта; для живописи характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей. В моде этот стиль означал удобство и практичность.

БИТЬ — (русск.) — плоская проволочная нить или сплющенная тончайшая проволока (золотая, серебряная или медная), имеющая зеркальный блеск, для золотошвейной и золототканой работы.

БОА — boa (фр. от порт., — удав) — длинный узкий женский шарф из меха, страусовых перьев или перьев марабу.

БЛОНДЫ — blonde (фр., —белокурая) — очень дорогое тонкое плетеное кружево из шелка-сырца цвета слоновой кости.

БОЛИВАР — bolivar (исп.) — мужская шляпа-цилиндр с высокой тульей и широкими полями, модная в 20-х годах XIX века. Название связано с именем Симона Боливара (1783—1830) — руководителя борьбы за независимость испанских колоний в Южной Америке.

БОННЭ РУЖ — bonnet rouge (фр.) — красный фригийский колпак времен Великой французской революции (1789—1794).

БОТИН — bottine (фр.) — мягкий кожаный сапог до середины голени. Первоначально часть охотничьего костюма XVIII века, предвестник современных ботинок. Как часть женского костюма ботинки были модны в XIX веке, шились из ткани или кожи, шнуровались или застегивались на пуговицы.

БРЕЛОК — breloque (фр.) — небольшое украшение (амулет) в виде маленькой подвески из металла (часто из золота или серебра), фарфора, слоновой кости, полудрагоценных камней, которое прикреплялось к шатлену или браслету. Часто брелоком служила фамильная печатка. В XIX веке особенно популярны были брелоки в духе сентиментальной моды, выполненные в виде сердца, якоря, четырехлистника, а также в виде пасхальных яиц.

БРОКАР — brocart (фр.) — дорогая шелковая ткань с рисунком и с использованием металлических, главным образом золотых и серебряных нитей, сходная с парчой. Из брокара (или «брока») в XVIII веке часто делались парадные мужские аби, весты, а позднее жилеты, а также женские придворные платья эпохи рококо. Рисунок ткани — арабески и цветочные букеты — варьировался согласно вкусам эпохи, а в более позднее время, в XIX веке, брокар выделывался также и без металлических нитей.

БРОШЕ — broché (фр.) — шелковая ткань сложного переплетения с рисунком (часто цветочным), имеющая рельефную поверхность, которая имитирует вышивку. Подобный эффект достигался за счет особого переплетения итей утка и основы.

БУЛЬОНЕ — bouillonné (фр., — оборка) — отделка платья в виде присборенных с двух сторон накладных лент, уложенных по рисунку, иногда в виде спиралей. См. также «Словарь терминов», Т. 1.

БУРНУС — burnous (фр. от араб. burnus) — женская верхняя одежда: просторный плащ с широкими рукавами или без них, вошедший в моду в 1830-е годы, когда форма рукавов «жиго» более не позволяла носить приталенных редингот.



ВЕРМИЙОНОВЫЙ — vermillon (фр.) — киноварь; ярко-красный, рубиновый (о цвете).

ВЕСТОН — veston (фр.) — то же, что пиджак, а также разновидность куртки.

ВИЗИТКА — (от фр. visite, — визит, посещение) — верхняя мужская одежда с застежкой на одну пуговицу, открытой грудью, лацканами и сильно закругленными полами. Визитку носили с брюками в полоску. Появилась в 50-е годы XIX века, а в 60-е стала неотъемлемой частью мужского гардероба.

ВИНДЗОР — windsor (англ.) — холодный оттенок синего цвета (от названия королевского замка Виндзор в Англии).

ВИТЧУРА — см. *Дуйетт.*

ВОЛАНТ — volant (фр., — развивающийся, легкий, неприкрепленный) — неприталенное просторное платье, которое носили в эпоху Регентства, сходное с платьем «сак» или «баттант».



ГИМП — guimpe (фр., — нагрудник, апостольник у монахинь; шемизетка, манишка, фигаро) — маленькая пелеринка без воротника, закрывающая шею и грудь и напоминающая укороченное канезу.

ГРИЗАЙЛЬ — grisaille (от фр. gris) — серый (о цвете), а также название живописи в серых тонах, популярной при Людовике XVI.

ГРОГРЕН — gros-grain (фр.) — очень жесткая шелковая ткань в широкий рубчик, напоминающая репс или фай, а также корсажная лента из этой ткани.

ГРО-ДЕ-НАПЛЬ — gros de Naples (фр.) — неаполитанский фай, шелковая материя с рисунком в широкий рубчик, первоначально выделанная на юге Италии и модная в эпоху рококо.

ГРО-ДЕ-ТУР — gros de Tours (фр.) — шелковая плотная ткань в широкий рубчик (шире, чем у репса) типа фая, с рисунком, выделывавшаяся на мануфактурах во французском городе Туре. Гро-де-тур чаще всего окрашивали в темные тона. Интерес к плотным узорчатым тканям из шелка был велик преимущественно в XVIII веке. В ту же эпоху в употреблении были и родственные по шелковой основе и характеру рубчика ткани — гро-де-напль, гро-д'-африк, гро-д'-анверс, гро-де-шин и гро-муар.



ДОРМЁЗ — dormeuse (фр., — любительница поспать) — чепец эпохи Людовика XVI, который использовался как днем, так и ночью, для сохранения высоких причесок. Так же назывались серьги на винтах, а в XIX веке — удобные для путешествий дорожные кареты.

ДУЙЕТТ — douillette (фр.) — верхняя женская длинная зимняя одежда типа редингота, стеганая на вате или на меховой подкладке, отделанная мехом или лебяжьим пухом. Дуйетт имел несколько вариантов: короткий, до середины голени — «жюив» (juive — еврейский), с широкой спинкой в сборку — «мамелюк» (mameluck — турецкий) и т.п.. Распространена была также «витчура», заимствованная у поляков. Дуйетт был также зимней одеждой католических священников.



ЖАК — jaque (фр.) — узкая мужская куртка с короткими или длинными рукавами, почти полностью повторяющая форму некоторых видов лат XIV—XV веков. Конструктив-

ные особенности ее рукава легли в основу покроя современного рукава «реглан».

ЖИГО — gigot (фр., — задняя ножка барана, окорок) — широкий, присборенный рукав женского или мужского платья или костюма, по форме повторяющий очертания бараньего окорока. Были широко распространены в 1820—1830-е годы, когда создатели костюмов эпохи романтизма черпали свое вдохновение в модах готики, ренессанса и барокко. Повторно вошли в моду в начале 1890-х годов и продержались до 1898 года, в данном случае уже являясь некой ретроспекцией мод романтизма.

ЖИЛЕТ — gilet (фр.) — мужская одежда без рукавов, которую надевали под аби, редингот, сюртук или фрак. Жилет появился в середине XVIII века, когда в связи с уменьшением объема аби, жилет-весту стали делать без рукавов, со спинкой из полотна, прямой или полуприлегающей формы, значительно более короткой. Длина жилета, а также его покрой, форма выреза, наличие или отсутствие воротника меняется в зависимости от моды. В начале XIX века модники часто носили двубортные жилеты, иногда сразу по два, надевая их один на другой.

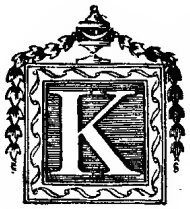
ЖЮИВ см. *Дуйетт.*

ЖЮПОН-КРИНОЛИН — jupon-crinoline (фр.) — нижняя юбка из ткани из конского волоса, которую носили в 30-е годы XIX века. Предшественница жестких конструкций кринолина. См. также *Кринолин.*



ИВУАР — ivoire (фр., — слоновая кость) — цвет слоновой кости.

ИЗАБО — женская прическа 1840-х годов из кос, уложенных вокруг ушей, или бандо, закрывавших уши, иногда убранных в сетку на готический манер. Название связано с именем французской королевы Изабо де Бавьер (1371—1435).



КАЗАКИН — casaquin (фр.) — короткая (до бедер) женская одежда со «складками Ватто». Часто принадлежность охотничьего костюма или костюма амазонок в XVIII веке.

КАЛЕШ — calèche (фр., — кибитка) — женский капор на складном каркасе. Носили в случае непогоды в первой половине XIX века.

КАНЕЗУ, КАНЗУ — canezou (фр.) — небольшая женская пелеринка из легкой ткани (муслина, батиста) или кружев. Носили поверх платья, застегнув у ворота. В 30-е годы XIX века канезу имела вид широкого воротника, иногда с воланами.

КАНОТЬЕ — canotier (фр., — гребец, лодочник) — мужская или женская летняя шляпа из крупной соломки с плоскими прямыми полями и невысокой тульей в виде правильного цилиндра. Подобные шляпы носили венецианские гондольеры во второй половине XIX века. От них и пошла мода на такие головные уборы.

КАРАКО — caraco (фр.) — утянутый в талии корсаж с длинными рукавами и характерной широкой баской, расположенной на панье (фижмах). Носили в эпоху Марии-Антуанетты (1755—1793).

КАРМАНЬОЛА — carmagnole (фр.) — узкая короткая мужская куртка с узкими фалдами и длинными рукавами. Одежда якобинцев, которую носили вместе с длинными панталонами, красным фригийским колпаком, рубашкой без жабо, свободно повязанным галстуком-шарфом. Мода на карманьолы появилась в Париже вместе с «Марсельезой», которую пел отряд волонтеров из Марселя при входе в столицу в 1792 году, во время Великой французской революции.

КАРРИК — carrick (англ.) — мужское двубортное широкое пальто с двумя или тремя воротниками-пелеринами, покрывавшими плечи. Название связано с именем Гаррика, английского трагического актера, выступавшего в верхней одежде аналогичного типа. В XVIII веке каррик часто использовался для езды верхом или в экипаже. Распространенная одежда кучеров.

КАТОГАН, КАДОГАН — catogan, cadogan (фр.) — на мужском и на женском париках определенным образом подвязанный и завязанный бантом (чаще всего шелковым) хвост. Мода эта возникла как отзвук на обычай подвязывать длинные хвосты лошадей и укладывать их в специальный мешок, чтобы они не волочились по грязи.

КАШ-КОРСЕТ — cache-corset (фр.) — батистовый укороченный лиф (до талии, спереди на пуговицах), отделанный ажурными вставками и кружевом. Надевали на голое тело под корсет.

КИРАСА — cuirasse (фр., — доспехи) корсет или корсаж с длинными, от груди до талии, пластинами китового уса. Был в моде в 1870—1880 годы.

КОМБИНЕЗОН — combinaison (фр., — комбинация, сочетание) — в XIX веке нижнее женское белье в виде цельного костюма из корсажа и панталон, которое обычно шили из батиста и отделывали кружевом и вышивкой. Предшественник комбинации.

КОММОД — commode (фр., — удобный) — так в конце XVII века назывался каркас из ткани и металла, на котором сооружалась прическа «фонтанж».

КОСТЮМ — *costume (от ср. итальянского), означает собственно «быт», «обыкновение», «нравы», позже «платье», «костюм» (в значении пара), по происхождению связано с лат. «consuetûdo» —*

«привычка», «обыкновение», «обычаи». (Прим. науч. ред).

КРИАРДЫ — criarde (фр., — кричащая, крикунья) — волосяная подушечка или конструкция из ивовых прутьев, подкладываемая сзади под юбку чуть ниже талии для придания определенного силуэта женскому костюму в эпоху Людовика XIV. Криардами также назывались первые панье, которые начали носить в конце правления Людовика XIV, а затем панье эпохи Регентства. Они состояли из окружностей, скрепленных холщовой тканью, смазанной камéдью (застывшим клейким соком из коры некоторых пород деревьев). Платье, надетое поверх этой конструкции, от соприкосновения с ней при движении издавало звук, похожий на скрип-скрежет-шуршание. Отсюда название. См. *Турнюр, Панье, Фижмы, Фо-кю.*

КРИМЗОН — crimson (англ.) — ярко-красный, алый (о цвете).

КРИНОЛИН — crinoline (фр. crin — волос из гривы или хвоста лошади — и lin — лен) — в 1840—1860 годы нижняя юбка из волосяной ткани на обручах из стальных полос или пластин китового уса, поддевавшаяся под платье для придания ему колоколовидной формы. Кринолины были выведены из моды реформами силуэта костюма Ворта (ввиду непрактичности кринолинов, в частности, в городском транспорте).

КЮЛОТЫ — culotte (фр.) — короткие узкие мужские штаны, прикрывающие колени и застегивающиеся сбоку на пряжку или пуговицы. В разное время кюлоты шили с карманами и без них. В середине XVIII века в кюлотах появляется откидной перед на баварский манер (как на современных матросских брюках). В 80-х годах стало модным прикрывать эту застежку шатленами (часто с часами), спускавшимися по обе ее стороны из-под жилета.



ЛАВАЛЬЕР — lavallière (фр.) — галстук в виде шарфа с длинными концами, который завязывали спереди бантом. Носили в эпоху Людовика XIV. Название связано с именем мадемуазель де Лавальер — фаворитки Людовика XIV.

ЛЕВИТ — lévite (фр.) — в XVIII веке женское платье широкого, простого покроя с длинными рукавами, а также мужской длинный (за колено) редингот. Название взято от традиционного еврейского редингота — левита.



МАКФЕРЛЕЙН — macfarlane (англ.) — однобортное мужское пальто без рукавов с большой пелериной и отложным воротником.

МАМЕЛЮК см. *Дуйетт.*

МАНТ — mante (фр.) — длинная женская накидка с капюшоном и небольшим воротником-пелериной, с застежкой сверху донизу и прорезями для рук в боковых швах. Накидку носили в холодное время, зимнюю делали на меховой подкладке. Разновидностью манта является «пудромант» — пеньюар XVIII века, который надевали на костюм перед тем, как пудрили волосы.

МАНТИЛЬ — mantille (фр. от исп.) — длинная косынка или головной шарф из кружев или шелка, часто черного цвета. Косынкой покрывали голову, завязывая концы на груди, или набрасывали на плечи, перекрещивая на груди, а концы завязывая на спине.

МАНТО — manteau (фр.) — просторная женская верхняя одежда (из ткани или меха) без сквозной застежки. См. также «Словарь терминов», Т. 1.

МИТЕНИ, МИТЕНКИ — mitaines (фр.) — разновидность женских перчаток, оставляющих открытыми четыре пальца и закрывающих один только большой палец у основания. Носили в XVII-XIX веках. Их шили из бархата, шелка или замши, часто отделывали вышивкой. Зимние митени подбивались мехом. В XIX веке часто вязали из шелковых нитей цвета «экрю» (топленого молока) или черного. Митени были особенно модны в эпоху модерна.

МОДА — *(в математике — частота появления события), от лат. «modus» – мера, образец, способ,* ***правило****. В русском языке слово «мода» появляется с XV в. и восходит к фр. «mode» со значением «обычай, принятый за образец». Применительно ко всем социальным явлениям «мода» — это кратковременное правило, распространяемое путем подражания на все аспекты цивилизации, имеющее возможность промышленного тиражирования; мода имеет четыре стадии: зарождение, развитие, стагнация и спад.*
(Прим. науч. ред).

МУШКА — mouche (фр., — муха) — орнаментальный мотив в виде крохотной выпуклой горошины, преимущественно вышитой, ритмически расположенной по полю тонкой прозрачной ткани или тюля; а также кусочек черного пластыря, тафты или бархата разнообразной формы, который приклеивали на лицо (или плечи, грудь) в виде родинки. Существовал интимный «язык мушек» — каждая имела свое название и особый смысл. См. раздел «Язык сентиментальных чувств».

МЮЛИ — mules (фр.) — туфли без задника, на каблуке, модные в XVIII веке. В начале XIX века мюли были без каблука, на плоской подошве; в последующие годы каблук то появлялся, то исчезал — в соответствии с капризами моды. В наше время мюли — домашняя обувь.



ОМБРЕЛЬ — ombrelle (фр.) — складной, небольших размеров зонтик от солнца, отделанный по краям кружевом, бахромой или оборкой.

ОРГАНДИ — organdi (фр.) — шелковая жесткая ткань типа муслина, обработанная специальной пропиткой, однотонная или в цветочный рисунок, вошедшая в моду в начале 40-х годов XIX века.

ОТ КУТЮР — (фр., haute couture) — высокохудожественное шитье; пошив высокого класса. Кутюрье — выдающиеся создатели новых форм костюма высокого профессионального уровня, представляющие каждый сезон свои коллекции. *Употребляемое в России в 90-е годы XX века понятие «от кутюр» (Haute Couture) в значении «высокая мода» ошибочно и является следствием неточного перевода термина «high fashion» (англ.). (Прим. науч. ред).*



ПАЖ — page (фр.) — приспособление в виде пояса с тесемками или жгута с одной или несколькими специальными застежками-зажимами с круглыми наконечниками. Перед прогулкой с помощью такого приспособления платье или трен делали более коротким.

ПАЙЕТКА, ПАЛЬЕТКА — paillette (фр.) — маленькая металлическая блестка. Пайетками расшивали платья, веера, мужские жилеты и бумажники.

ПАЛАНТИН — palatine (фр.) — женская наплечная накидка или большой широкий шарф (обычно меховой или бархатный). Название связано с именем принцессы Палатинской, которая однажды, защищаясь от холода, накинула на плечи шарф из шкурок соболя.

ПАНДАН, В ПАНДАН к чему-либо — pendant (фр., — пара, парный предмет) — в паре, в сочетании с чем-либо. Например, ангажанты в пандан к кружевной наколке.

ПАНТАЛОНЫ — pantalon (фр. от итал., от имени Pantalone — одного из героев итальянской «Комедии дель арте») — длинные мужские штаны; а также принадлежность женского белья разной длины.

ПАНЬЕ — panier (фр., — корзина) — каркас из ивовых или стальных прутьев или из пластин китового уса для придания пышности женской юбке. Панье имели различные размеры и формы: овальные назывались «панье с локотками» (paniers à coudes), круглые (à la guéridon), панье в форме купола были самыми большими, их имели право носить только аристократки. Панье появились в 1710-е годы, заменив криады. В 70–80-х годах XVIII века они были такие большие и неудобные, что их вынуждены были снабдить складной конструкцией на шарнирах, а также увеличить дверные проемы дворцов и карет. В России в XVIII веке подобные каркасы чаще называли фижмами (от нем. Fischbein — китовый ус), так как их пер-

вые образцы были завезены из Германии императрицами-немками. В 1780-е годы панье стали выходить из моды, их заменили фо-кю. См. также *Фо-кю, Турнюр, Криарды.*

ПАРЮРА — parure (фр., — убор, украшение) — набор драгоценных украшений ювелирной работы, подобранный по качеству и виду камней и объединенный художественным решением. Малая парюра, или полупарюра включала, в зависимости от назначения, 2-3 предмета: серьги, брошь, кольца. Большая, или полная парюра включала до 15 различных предметов: диадема, ожерелье, брошь, серьги, браслеты, кольца, пуговицы, аграфы, шпильки и т.п.

ПЕЛЕРИНА — pèlerine (фр.) — в женской одежде — короткая, обычно не доходящая до пояса накидка на плечи, сходная с тальмой; а также большой, всегда съемный, закрывающий плечи воротник. В мужской одежде — накидка, часть пальто каррик. Название «пелерина» пошло от одежды, покрывавшей плечи, которую носили паломники — pèlerins (фр.).

ПЕНЬЮАР — peignoir (фр., буквально — наряд для причесывания) — утреннее женское домашнее платье из легкой ткани, распашное спереди, с рукавами или без рукавов.

ПЛАСТРОН — plastron (фр., — часть доспехов, прикрывающая грудь; нагрудник у лат, для фехтования) — туго накрахмаленная грудь мужской рубашки (под открытым жилетом при фраке или смокинге). Существовали и съемные пластроны, крепившиеся с помощью завязок или булавок на спине и талии. Пластроном также в XIX веке называли короткий и широкий мужской галстук. Во второй половине XIX века пластроны стали неотъемлемой частью мужского вечернего костюма.

ПЛЕРЁЗЫ — pleureuse (фр., — заплаканная, жалобная, плакучая) — украшение для женских шляп или причесок, составленное до необходимой длины из страусовых перьев и спускающееся к плечу. Перья часто окрашивались в нужный цвет.

ПЛИС — хлопчатобумажная или шерстяная ткань в технике бархата с довольно длинным (до 6 мм) ворсом.

ПЛЮМАЖ — plumage (фр., — оперение) — украшение из перьев на головных уборах и конской сбруе (оголовье).

ПОЛОНЕЗ — polonaise (фр., — польская) — драпированное платье, известное также под названием «robe à la polonaise», что означает «польское платье». Оно вошло в моду в XVIII веке после раздела Польши между тремя державами, и оттого драпировки его делились на три части, распределяясь сзади и по бокам.

ПОЛУПАРЮРА — см. *Парюра.*

ПОСТИШ — postiche (фр., — фальшивый, искусственный, накладной) — шиньон в виде пучка или локонов, а также накладка на лысину. См. также *Шиньон.*

ПРЕТЕНТАЙ — prétintaille (фр.) — небольшая, фигурно вырезанная оборка, которой в XVIII веке отделывали юбки.



РЕДИНГОТ — redingote (фр. от англ. «riding coat» — пальто для верховой езды) — верхняя одежда прилегающего силуэта с разрезом сзади, чаще двубортная, с отложным воротником, иногда с пелериной. Принадлежность мужского и женского гардероба. Носили поверх аби и весткоута на протяжении всего XVIII века. Женщины использовали преимущественно для верховой езды. В XIX веке стал более нарядной одеждой, а в эпоху Второй империи его носили исключительно по большим праздникам.

РИДИКЮЛЬ — ridicule (фр.) — первоначально небольшая женская сумочка в виде мягкого мешочка, закрывавшегося на металлическую застежку. Их шили из различных тканей (шерсти, шелка, бархата и др.) и вышивали бисером, гарусом, отделывали синелью, или вязали. Ридикюли вошли в моду в конце XVIII—начале XIX веков в связи с появлением прямых узких платьев из тонких тканей без карманов. Сначала их делали по образцу полевой офицерской сумки «сабреташ» (sabretache) и подвешивали сбоку на специальной перевязи, а затем — в виде корзиночки или мешочка. Они получили название «réticule» — от латинского слова «reticulum» — плетеная сетка. В насмешку над модницами эти сумки прозвали «ridicule» — смешной, нелепый. Слово «ридикюль» для обозначения дамской сумки вошло в обиход в XIX веке во всех европейских странах.

РОКЕЛОР — roquelaure (фр.) — верхняя мужская широкая одежда плащеобразной формы, первоначально без рукавов, с большим воротником и застежкой на большое количество пуговиц. Названа по имени герцога Антуана де Рокелора (1656—1738), который ввел в моду этот вид одежды. Рокелоры в XVIII веке чаще всего носили во время длительных путешествий в карете или дилижансе.

РУЛО — rouleau (фр., — свиток, рулон, сверток) — жгут из толстой ткани или валик, набитый ватой или волосом, который пришивался к низу женских платьев для сохранения круглой формы нижней части юбки, модной в 1820-е годы (на манер вертюгаденов XVI века, см. «Словарь терминов», Т. 1).

РЮШ — ruche (фр.) — отделка женских платьев, блузок, белья, шляп, чепцов и т. п. в виде присборенной или гофрированной узкой полоски ткани (кружева), пришитой по центру (иногда со смещением). См. *Фалбала.*



САБО, АН САБО — en sabot (фр., — в виде сабо) — отделка на манжетах рукавов женских корсажей в виде глубоких горизонтальных складок, напоминающая своей формой обувь сабо. В XVIII веке к такой отделке всегда прикрепляли ангажанты.

САК — sac (фр., — мешок, сума) — первоначально так назывались кожаные, матерчатые и вязаные сумки, а в 1710–1720-е годы, в эпоху Регентства, широкие женские платья, скрывавшие нежелательную беременность, известные также под названием «баттант» (фр. battante, — бьющаяся, развевающаяся). В более позднее время, во второй половине XIX века, так стали называть широкие мужские пальто.

СЕВР — sèvres (фр., — Sèrves, город недалеко от Парижа, одноименный фарфоровый завод, существовавший с 1756 года) — синий цвет с бирюзовым отливом. Таким цветом раскрашивали севрские фарфоровые изделия.

СИНЕЛЬ — chenille (фр., — гусеница) — пушистый, с бархатистым ворсом, шнурок для отделок, выкладывания сложных узоров по поверхности тканей, изготовления бахромы.

СОМО, СОМОН — saumon (фр., — лосось, семга) — розово-оранжевый (о цвете).

СОРТИ-ДЕ-БАЛЬ — sortie-de-bal (фр.) — бальная накидка в виде пелерины, надеваемая на вечернее платье, иногда с чень широкими рукавами, из бархата, шелка, атласа и т. п., часто отороченная мехом. Предназначалась для выхода к карете.

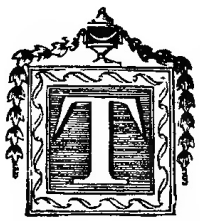
СОТУАР — женское украшение в виде длинной нити жемчуга (или камней), спускающейся до талии. Сотуар в XVIII веке носили как бусы или украшали им высокую прическу. Часто на них подвешивали кулоны или лорнеты.

СПЕНСЕР — spencer (англ.) — мужская или женская коротенькая курточка с длинными рукавами, закрывающими кисти рук. Чаще всего из шерсти. Название связано с именем лорда Спенсера, считающегося автором этого вида одежды. Спенсер был в моде на рубеже XVIII–XIX веков.

СТОМАКЕР — stomacker (англ., буквально — расположенный на животе) — суживающаяся книзу передняя часть кор-

сажа, то же, что во Франции пьес д'эстома (см. «Словарь терминов», Т. 2).

СЮРТУК— surtout (фр., буквально — поверх всего) — мужская верхняя приталенная одежда до колен с однобортной или двубортной застежкой на пуговицы. Появился в конце XVII века. В первой половине XVIII века так называли охотничий редингот из сукна, который имел почти прямой покрой, разрез на спинке, небольшой, покрывающий плечи воротник, боковые продольные прорезные карманы и застежку посередине переда. Длина его была ниже колен. В начале XIX века сюртук становится обычной одеждой, в 20-е годы сложился его новый силуэт — пышные вверху рукава, тонкая талия, расширенная книзу «юбка», высокая застежка, небольшие лацканы, стояче-отложной воротник и пелерина. В середине тридцатых годов появляются гладкие (без сборок вверху) рукава. Стремление придать мужественность фигуре проявляется в том, что сюртук начинают делать с широкой выпуклой грудью, но талию все еще оставляют подчеркнуто тонкой. Во второй половине XIX века сюртук становится менее приталенным.



ТАЛЬМА — talma (фр.) — название берет свое начало от фамилии известного французского трагического актера эпохи романтизма — Франсуа Жозефа Тальма. Первоначально так называли различные предметы мужского и женского туалета: манжеты, галстуки, короткие накидки без рукавов, напоминавшие «капы по-испански» XVI века. Впоследствии — только женские накидки-пелерины, особенно модные в периоды, когда носили объемные рукава («жиго» или др.), т. е. в 1826—1835 годы и с конца 1880-х до начала 1900-х годов.

ТАРТАН — tartan (англ.) — ткань с рисунком в клетку из цветных нитей основы и утка, чаще всего из шерсти, то же, что шотландка. В Шотландии расцветка тартанов означала принадлежность к определенному клану.
См. *Балморал.*

ТРЕН — traîne (фр.) — длинный, волочащийся сзади подол женского платья, юбки.

ТУПЕЙ — toupet (фр., — чуб, вихор) — взбитый хохол волос на голове.

ТУР-ДЕ-ГОРЖ — tour de gorge (фр., буквально — вокруг шеи) — женское украшение типа ошейника, появившееся при Людовике XIII, а затем модное в эпоху рококо при мадам де Помпадур, так как позволяло скрывать молодящимся кокеткам нежелательные признаки старения. Часто декорировался драгоценным бантом «эсклаважем».

ТУРНЮР — tournure (фр., — осанка, манера держаться) — подкладное приспособление в виде подушечки, набитой конским волосом, или конструкции овальной формы из металлических прутьев, изменяющее сзади пропорции женского силуэта. Впервые подобное приспособление появилось в конце XVII века под названием криарды, затем в 1770-е годы вновь вошло в моду как фо-кю, сто лет спустя, в XIX веке турнюры стали непременной принадлежностью туалета каждой модницы. В те же годы турнюрами стали называть сложно драпированные сзади и узкого силуэта спереди юбки, известные также под названием «сирена». Промышленная революция позволила создать складные турнюры, в частности «хвост креветки», а также другие конструкции. К 1890 году турнюры полностью вышли из моды. См. также *Криарды, Панье, Фо-кю.*

ТРУА-КАР — trois quart (фр., — три четверти) — рукав женского платья длиной в три четверти от обычного длинного рукава (до запястья), часто встречающийся в эпоху рококо. Название «труа-кар» применимо не только к рукавам, но также к женским легким вечерним манто, распространенным в конце XIX века, которые назывались так из-за их длины.



ФАЛБАЛА — falbala (фр., — оборка, волан) — оборка, которой отделывались юбки, чепцы, белье и т. п., служившая украшением.

ФЕРОНЬЕРКА — ferronnière (фр., — торговка скобяными изделиями) — налобное украшение в виде обруча, бус или цепочки с подвеской из драгоценного камня, грушевидной жемчужины или розетки из различных камней, надеваемое на верхнюю часть головы. Название связано с картиной «La Belle Ferronnière» (Лувр?), которая приписывается кисти Леонардо да Винчи. Позирующая дама изображена на портрете с подобным налобным украшением.

ФИЖМЫ см. *Панье.*

ФИШЮ — fishu (фр., — косынка, шейный платок) — кусок выкроенной легкой ткани (муслина, батиста и пр.), которой прикрывали глубокие декольте женских платьев в XVIII веке, а также в эпоху романтизма. Как правило, концы фишю не завязывались узлом.

ФО-КЮ — faux-cul (фр.) — подкладные подушечки, надеваемые под юбку сзади. См. также *Панье, Турнюр, Криарды.*

ФОНТАНЖ — fontange (фр.) — женская прическа, а также высокий накрахмаленный головной убор из лент и кружев фаворитки короля Людовика XIV, мадемуазель де Фонтанж. Во время королевской охоты она растрепала прическу и собрала ее вновь с помощью кружевной подвязки, что очень понравилось королю. Начиная с 1680-х и вплоть до 1710-х различные формы высоких при-

чесок, наколок и чепцов «фонтанж» были в большой моде как в Европе и Америке, так и в России. «Фонтанжи» укреплялись на голове с помощью шпилек и проволочных конструкций, часто с использованием плотного кружева — в частности, венецианского гипюра «бурано».

ФРАК — frac (фр.) — мужская верхняя одежда особого покроя — короткая спереди и с длинными узкими фалдами сзади, с небольшим отложным или стояче-отложным воротником и узкими рукавами, без карманов. Фрак появился в Англии в середине XVIII века как летняя практичная одежда для верховой езды. В конце XVIII века вошел в моду во Франции в среде франтов-англоманов. Появление фрака, так же как и панталон, было провозвестником нового типа «гражданского» мужского костюма. Фрак английского образца отличался от французского тем, что спереди его полочки не сходились и книзу были слегка скошены. Фрак 80-х годов XVIII века имел высокий стоячий воротник. У английских двубортных фраков не было таких высоких воротников, как у французских.

В революционный период стали носить суконный фрак с узким «хвостом» и лацканами, открывавшими жилет. В XIX веке фрак становится повседневной одеждой, для прогулки и верховой езды. Его носят с двубортным жилетом. Он имеет очень высокий стояче-отложной воротник, который вскоре заметно уменьшается. В 50—70-х годах XIX века фрак превращается в парадную одежду, называемую во Франции «аби» и по сей день. Покрой фрака в основных чертах сохранился до нашего времени. См. *Аби.*

ФУРО — fourreau (фр., — чехол, ножны, футляр) — узкое женское платье, плотно облегающее фигуру. Известно с VIII века, но особенно распространено было в конце 1870-х — начале 1880-х годов, в период моды на силуэт «сирена» с корсетами «кираса».



ШАНЖАН — changeant [фр., — изменчивый, переливающийся разными цветами (о ткани)] — шелковая блестящая ткань, напоминающая по фактуре тафту, меняющая свой оттенок в складках и изломах, известная в Европе со Средних веков. Завезена из Китая. Шанжаны были в употреблении в XVIII—XIX веках. Легкие, но хорошо держащие форму, однотонные шанжаны использовались в эпоху рококо для платьев «сак», а также в повседневных мужских и женских костюмах. Наибольшую популярность шанжаны приобрели в 1840—1860-е годы, когда кринолины потребовали жестких материй для сохранения формы. Изобретение анилиновых красителей, начиная с 1850-х годов, позволило расширить спектр оттенков, употреблявшихся при окраске основы и утка. Название ткани «шанжан» не следу-

ет путать с именем героини пьесы Сарду «Мадам Сан-Жен» (1893), что в переводе означает «беспардонная мадам». Имя Сан-Жен использовалось в названиях некоторых косметических изделий конца XIX — начала XX веков.

ШАПОКЛЯК — chapeau claque (фр.,) — головной убор, складная шляпа-цилиндр на пружинах, модная во 2-й половине XIX века.

ШАРИВАРИ — charivari (фр., — шум, гам; какофония; смесь) — дамская шляпка с приподнятой тульей, отделанная лентами и галунами, которую носили на затылке поверх шиньона; а также аппликация на гусарских лосинах из сутажа или кожи.

ШАТЛЕН — châtelaine [фр., — владелица замка; цепочка (для дамских украшений)] — поясное мужское или женское украшение, составленное из металлических пластин и цепочек, на которое подвешивались брелоки и часы. В XVII веке шатлены были ювелирной работы из золота, отделывались эмалью и полудрагоценными камнями. А в XIX веке их также стали делать из стали и чугуна.

ШЕМИЗЕТКИ — то же, что шемизетт. См. «Словарь терминов», Т. 2.

ШИНУАЗРИ — chinoiserie (фр., — китайские безделушки; «сделанное в китайском вкусе») — стилевое направление в эпоху Людовика XV — увлечение всем китайским. Проявилось в архитектуре, живописи, прикладном искусстве и моде.

ШИНЦ — chintz (англ.) — вощеный ситец (с эффектом блеска) китайского происхождения, известный в Европе с 1661 года. Употреблялся не только для изготовления одежды, но и для обивки мебели, стен, изготовления чехлов.

ШИНЬОН — chignon (фр.) — женская прическа из собранных на затылке волос, иногда с использованием накладного пучка с локонами, а также просто накладные локоны. Бывали весьма сложных и причудливых форм. Шиньон под названием «каскад» был в моде в 1870–1880-е гг. См. *Постиш.*

ШЛАФРОК — Schlafrock (нем. — длинный просторный домашний халат, обычно подпоясанный витым шнуром с кистями.

ШЛЕЙФ — (от нем. «schléifen» — тащить, волочить) — длинная (волочащаяся) задняя часть платья или юбки; а также съемное заднее полотнище парадного костюма, прикрепляемое аграфами к плечам или талии. Модная деталь женского придворного костюма эпохи ампир и вечерних платьев во второй половине XIX века.

ШНИП — (от нем. — «Schnipsel» — обрезок, лоскут, кусочек) — нижний острый угол посередине переда лифа женского платья, спускающийся на юбку, иногда довольно низко.

ШОТЛАНДКА — см. *Балморал.*

ШТРИПКА — Strippe (нем.) — полоска ткани или эластичная тесьма, пришитая внизу к штанине и продеваемая под ступню.

ШУ — chou (фр., — капуста) — густо присборенный рюш. Модная отделка во 2-й половине XIX века.



ЭГРЕТ — aigrette (фр., — султан; хохолок у птиц; хохлатая цапля) — украшение из перьев птиц (чаще всего цапли) для шляп и причесок, обычно дополненное драгоценными или полудрагоценными камнями. Эгретами также называются подобные украшения, выполненные только из драгоценных металлов и камней.

ЭКРЮ — écru (фр., — сырцовый, суровый, некрашеный, небеленый) — цвет топленого молока. Слово «экрю» часто употребляется для обозначения цвета кружев из суровых нитей.

ЭСКАРПЕН — escarpin (фр.) — легкая обувь, обыкновенно без каблуков, в форме лодочек. Мягкие эскарпены изготовлялись из лайки или атласа и были в моде в эпоху романтизма, особенно на балах, когда стали танцевать вальс. Делались всех цветов, но чаще были белые или черные; дамские отделывались завязками. У мужчин — эскарпен — черная лаковая бальная обувь, носимая с фраком.

ЭСКЛАВАЖ, СКЛАВАЖ — esclavage (фр., — рабство, неволя) — украшение в виде обруча или цепочки с бантом посередине из золота или серебра с камнями ювелирной работы, надеваемое на шею; а также браслет с перстнем, объединенные цепочкой.

ЭСПРИ — esprit (фр., — ум, остроумие, смысл) — украшение из перьев или пучков перьев (фазана, страуса, павлина) для шляп и причесок. Отличалось от других украшений пышностью, богатством фантазии, величиной. Большие размеры по вертикали, в частности, достигались составлением нескольких перьев. Вошло в моду в 90-е годы XVIII века. Экстравагантность названия и формы, вероятно, подчеркивает идею «всплеска остроумия».

ЭШЕЛЬ — échelle (фр., — лестница) — украшение платья в виде пропорционально уменьшающихся от груди к талии бантов, ритмично пришитых один за другим, модное в эпоху рококо.



542. Французская школа XVIII века. Портрет графини NN в подвенечном платье. 1780- годы. Коллекция А. Васильева, Париж

На этой очаровательной миниатюре на кости изображена французская графиня в подвенечном уборе предреволюционной поры. Девять жемчужин на ее диадеме указывают на графский титул, а кисейная фата, закрывающая пудреную прическу, говорит о предстоящем торжественном бракосочетании.

Библиографический список

Бальзак О., Собрание сочинений в 15-ти томах, тт. 1-12, М., 1951-1954.
Беляев Д., Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X вв., СПб., 1893.
Блаватский В.Д., Очерки военного дела в античных государствах Северного Причерноморья, М., Изд-во АН СССР, 1954.
Боккаччо Дж., Декамерон, М., 1955.
Боннар Андрэ, Греческая цивилизация, т. I, М., 1958.
Буркгардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, тт. I-II, СПб., 1905.
Велишский Ф.Ф., Быт греков и римлян, 1878.
Вейс Г., Внешний быт народов от древнейших до наших времен тт. 1-3 (6 частей), М., 1874-1884.
Гомер, Илиада, пер. Н.И. Гнедича, М., 1960.
Гомер, Одиссея, пер. В. Вересаева, М., 1953.
Диль Ш., Юстиниан и византийская цивилизация VI века, СПб., 1908.
Золя Э., собрание сочинений в 26-ти томах, тт. 3, 6, 7, 9, М., 1962-1963.
Кальдерон П., Пьесы, тт. I-II, М., 1961.
Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. — Избранные сочинения в 2-х томах, т. I, М., 1964.
Кеведо-и-Вильегас, История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зерцало мошенников, М.-Л., 1950.
Культура Испании. Сборник статей, М., Изд-во АН СССР. 1940.
Лопе де Вега, Собрание сочинений в 6-ти т. М., 1962-1965.
Лоссер, Коллективное участие женщин в Великой французской революции, СПб., 1907.
Малицкая К.М., Испанская живопись XVI-XVII вв., М., изд. Гос. музея изоискусств имени А.С. Пушкина, 1947.
Марцеллин Аммиан, История, вып. 1-3, Киев, 1906-1908.
Мерсье С.-Л., Картины Парижа, тт. I-II, М.-Л., 1936.
Мюссе А. де, Исповедь сына века, М., 1958.
Окасен и Николет, Старофранцузская песня-сказка, М.-Л., 1935.
Петров Д.К., Заметки по истории староиспанской, СПб., 1907.
Покровский М.М., Записки Юлия Цезаря и его продолжателей, М.-Л., Изд-во АН СССР, 1948.
Рабле Ф., Гаргантюа и Пантагрюэль, М., 1961.
Романовская Е.П., Франция в 1789 г. по впечатлениям английского путешественника доктора Ригби, Киев, 1917.
Руссо Ж.Ж., Избранные сочинения, тт. I-III, М., 1961.
Санд Ж., Орас, М., .1960.
Сервантес, Дон-Кихот, тт. I-II, М., 1953-1954.
Сервантес, Назидательные новеллы, М., 1955.
Серебрякова Г.И., Женщины эпохи французской революции, М., 1964.
Соболев Н.Н., Очерки по истории украшения тканей, М.-Л., «Academia», 1934.
Тацит Кай Корнелий, Сочинения, тт. I-II, СПб., 1886-1887.
Франс А., Собрание сочинений в 8-ми томах, т. III, М., 1958.
Челлини Б., Жизнь Бенвенутто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции, М., 1958.

Эспинель В., Жизнь Маркоса де Обрегон, М., 1935.

***

Alméras H., La vie parisienne sous la Revolution et le Directoire, Paris, 1909.
Banach A., O modzei XIX wieku, Warszawa, 1957.
Banach E., Slownik mody, Warszawa, 1962.
Bardoux, La societé française au XVIII siècle, Paris, s.a.
Barton L., Historic costume for the stage, Boston, 1935.
Beaulieu M., Contribution à l'étude de la mode à Paris, Paris, 1936.
Beaulieu M., Le costume moderne et contemporain, Paris, 1958.
Bertall, La comédie de notre Temps, Paris, 1874.
Bertant F., Journal du voyage d'Espagne, Paris, 1669.
Bizet R., La Mode, Paris, 1925.
Boehn M., Die Mode, Bd I-VIII, Berlin, 1925.
Boehn M., Spanien – Geschichte, Kultur, Kunst, Berlin, 1924.
Boehn M., von, Antike mode, München, 1923.
Brooke I., English costume in the age of Elizabeth. The sixtienth century, London, 1933.
Bruhn W. et Tilke M., Encyclopédie du costume des peuples de l'antiquité à nos jour ainsi que les costumes nationaux et régionaux dans le monde, Paris, 1955.
Bruhn W., Moden Almanach aus Jahrhunderten 1500-1900, Këln, 1933.
Cattel C.M., Nouveau Dictionnaire espagnol et fransois, Lyon, MDCCXC (1790).
Cervantes Daavedra, Nouvelles espagnoles, Paris, 1776-1778.
Challamel A., Histoire de la Mode en France, Paris, 1881.
Clouzot H., Quelques tissus bisantins. — «L'art et décoration», 1931, N 12.
Colas R., Bibliographie générale du costume, v. I-II, Paris, 1933.
a) «Pourpoints et vertugadins» (1515-1646), Paris, 1958;
b) Bonnart, Personnages de qualité (1646-1715), Paris, 1956;
c) «Galeris des modes et costumes français (1778-1787)», Paris, 1956.
Goncourt (E. et J.), La femme au dix-huitième siècle, Paris, 1887.
Goncourt (E. et J.), Portraits intimes du XVIII siècle, Paris, 1880.
Cross A.B., Civilization of the Ancient Egyptians, New York, s.a.
Cunnington C.-W., The art of english costume, London, 1948.
Cunnington C.W., Dictionary of Englich Costume (900-1900), London, 1960.
D'Aulnoy, La cour et la ville de Madride, Paris, 1877.
Debucourt, Modes et manières du jour, 1798-1808. — «Collection costumes et modes d'autrefois», Paris, Ed. Rombaldi, 1957.
Esquiros, La Néerlande et la vie hollandais, 1855.
Evans J., Dress in Mediaval France, Oxford, 1952.
Fairholt F.W., Costum in England, v. I, London, 1885.
Fairholt F.W., Costume in England, v.2. Glossary, London, 1885.
Fairholt F.W., Costume in England, London, 1885.
«Folklore y costumbres de España», v. II, Barcelona, 1931.
Gallery of fashion, 1790-1820.
Gautier T., Histoire du romantisme, Paris, 1874.
Genlis de, Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la Cour, v. I-II, Paris, 1818.
Goncourt (E. et J.), Histoire de la société française pendant la Revolution, Paris, 1889.
Gorsline D., A history of fashion. A visual survey of costume from Ancien times to the present day, London, 1953.

Grand-Carteret J., XIX siècle, Paris, 1893.
Gutkowska M., Historja Ubiorow, Lwow-Warszawa, 1932.
Hansen H.H., Histoire du costume. Traduit du danoi par Jacqueline Puissem, Paris, 1956.
Heuzey L., Histoire du costume antique, Paris, 1922.
Holphen L. Et Doucet R., Histoire de la Société française, Paris, 1953.
Huston and Hornblower, Ancient Egyptian, Assyrian and Persian Costume, London, 1920.
Jeveneurs de Tillières, Memoires inédits compte Leveneurs de de Tillières, ambassadeur en Angleterre sur le cour de Charles I et son mariage avec Henriette de France, Paris, 1863.
Köhler, Emma von Sichart, Praktische Kostumkunde, Bd I-II, München, 1926.
Kelly F.-M., Shakespearian costume for stage and screen, London, 1938.
«Lady's Pictorial», London, 1896.
La Bruyère, Les caractères ou les Moeurs de ce siècle, Paris, 1962.
Lacroix P., XVIII siècle, institutions, usages et costumes, Paris, 1887.
Langlois C.V., La vie en France au moyen âge de la fin du XII au milieu du XIV siècle d'après les romans mondains du temps, Paris, 1924.
Laver J., English costume of the eighteenth century. Drawn by Iris Brooke, London, 1931.
Lecroix P. (bibliophile Jacob), Directoire, Consultat et Empire, Paris, 1885.
Leloid M., Histoire du Costume de l'Antiquité à 1914, t. VIII (1610-1643), t. IX (1643-1678), t. X (1678-1725), t. XI (1725-1774), Paris, 1933-1938.
Leloir M., Dictionnaire de costume, Paris, 1951.
Les heures de la parisienne par Achille Deveria — 1840». — «Collection costumes et modes d'autrefois», Paris, Ed. Rombaldis, 1957.
Loliée F., Les femmes du second Empire, Paris, 1905.
Louandre Ch., Les Art Somptuaire, v. I-II, Paris, 1857-1858.
Lutz H.E., Textiles and Costumes in the Ancient, New York, 1923.
Morris K., Laster and Bess Viola Oerke, Accessoiries of Dress, London, 1940.
«Mémoires de Stanislas Girardin», Paris, 1834.
«Mémoires du duc de St.-Simon», Paris, 1858.
«Mémoires du duc le Lauzun» (Modern collection Historique et aneclotique), Paris, s.a.
Migeon G., Art du tissu, Paris, 1909.
Migeon G., Art du tissu, Paris, 1929.
Mode et Usages au temps de Marie Antoinette, par comte de Reiset «Livre Journal de madame Gloff, marechande de mode», Paris, 1885.
Molière, Oeuvres completes, Paris, 1852 (v. I. «Don Juan», v. III. «Le bourgeois gentilhomme»).
Molmenti P., La Storia di Venezia della Vita Privata, v. II-III, Bergamo, 1911-1912.
Monnier H., Les grisettes, Paris, 1827.
Morse H.K., Elizabethan pageantry. A pictorail survey of Costume and its Commentators from c. 1560-1620, London, 1934.
Mortoh M., The Arts of costume and Personal Apperance, London, 1943.
Neinholdt E., die deutsche Tracht im Wandel der Jahrhunderte, Berlin – Leipzig, 1938.
Norris H., Costume and fashion, v. I-VI, London, 1924-1933.
Piton C., Le costume civile en France du XIII au XIXème siècle, Paris, 1913.
Quicherat J.E.J., Histoire du costume en France, Paris, 1875.
Rablot-Delondre L., Portrais d'infantes XVI siècle, Paris, 1913.
Racinet A., Le costume historique, v. I-VI, Paris, 1888.
Rosenberg A., Geschichte des Kostümes, Bd 1-5, Berlin.
Sée E., Le costume de la revolution à nos jours, Paris, 1929.

Sévigné de, Lettres choisies de m-me de Sévigné à sa fille et à ses amis, Paris, 1845.
«Souvenirs de Léonard, coiffeur de la Reine Marie Antoinette». Modern collection Historique et anecdotique, Paris, 1911.
Sronkovà O., Die Mode der Gotischen Frau, Prague, 1955.
Sronkovà O., Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko, Prague, 1959.
Thiel E., Geschishte des Kostüme, Berlin, 1963.
Toudouze G.G., Le costume français, Paris, 1945.
Vanier H., La Mode et ses Métièrs Frivolités et luttes des classes (1830-1871), Paris, 1960.
Vecellio C., Costumes anciens et modernes, v. I-II, Paris, 1860.
Vernet Horace, Incroyables et Merveilleuses. 1810-1818. — «Costume et mode d'autrefois», Paris, Ed. Rombaldis, 1955.
«Vida del soldato español Miguel de Castro escrita por el mismo e publicada por A Pazo» (1593-1611), Madrid, 1900.
Viel-Castel, Collection de costume, armes et meubles pour servir à l'histoire de la Revolution française et de l'Empire, Paris, s.a.
Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'epoque carlovingienne à la Renaissance, v. I-VI, Paris, 1868-1875.
«Vingt-cinq ans à Paris» (1925-1950), Paris, 1951.
Vocino M., Storia del costume, Roma, 1952.
Wellman, K., Victoria Royal, London, 1939.
Wilcox R.T., The mode in costume, New York, 1942.
Wilhelme J., Histoire de la Mode, Paris, 1955.
Woolliscroft Rhead, Chats on costume, London, 1906.

Периодические издания

«Art et la Mode», Paris (1883-1884).
«Art et la Mode», Paris (1938-1958).
«Beaux-Arts des Modes», Paris (1921).
«Chic Parisien», Paris (1909-1916).
«Costume Parisien», Paris (1806-1815).
«Der Bazar», Berlin (1880-1900).
«Englishwomans magasin», London, 1875.
«Femina», Paris (1928-1936).
«Gazette du bon ton», Paris (1912-1913).
«Journal des Dames et des Demoiselles», Paris (1853, 1857, 1860-1878).
«Journal des Dames et des Modes», Paris (1805-1839).
«La Mode illustree», Paris (1861-1868).
«LadyTs Pictorial», London, 1896.
«Le moniteur de la Mode», Paris (1843, 1852, 1865).
«Les modes parisiennes», Paris (1845-1852).
«Les Modes», Paris (1904-1916).
«Magasin des Demoiselles», Paris (1850-1893).
«Modes chic du Paris», Paris (1923-1925).
«Nouvelle Bibliothèque des Dames», Paris (1815-1817).
«Petit courrier de Dames», Paris (1840).
«Punch», London (1872-1876).
«Vogue», Paris (1916, 1928-1958).

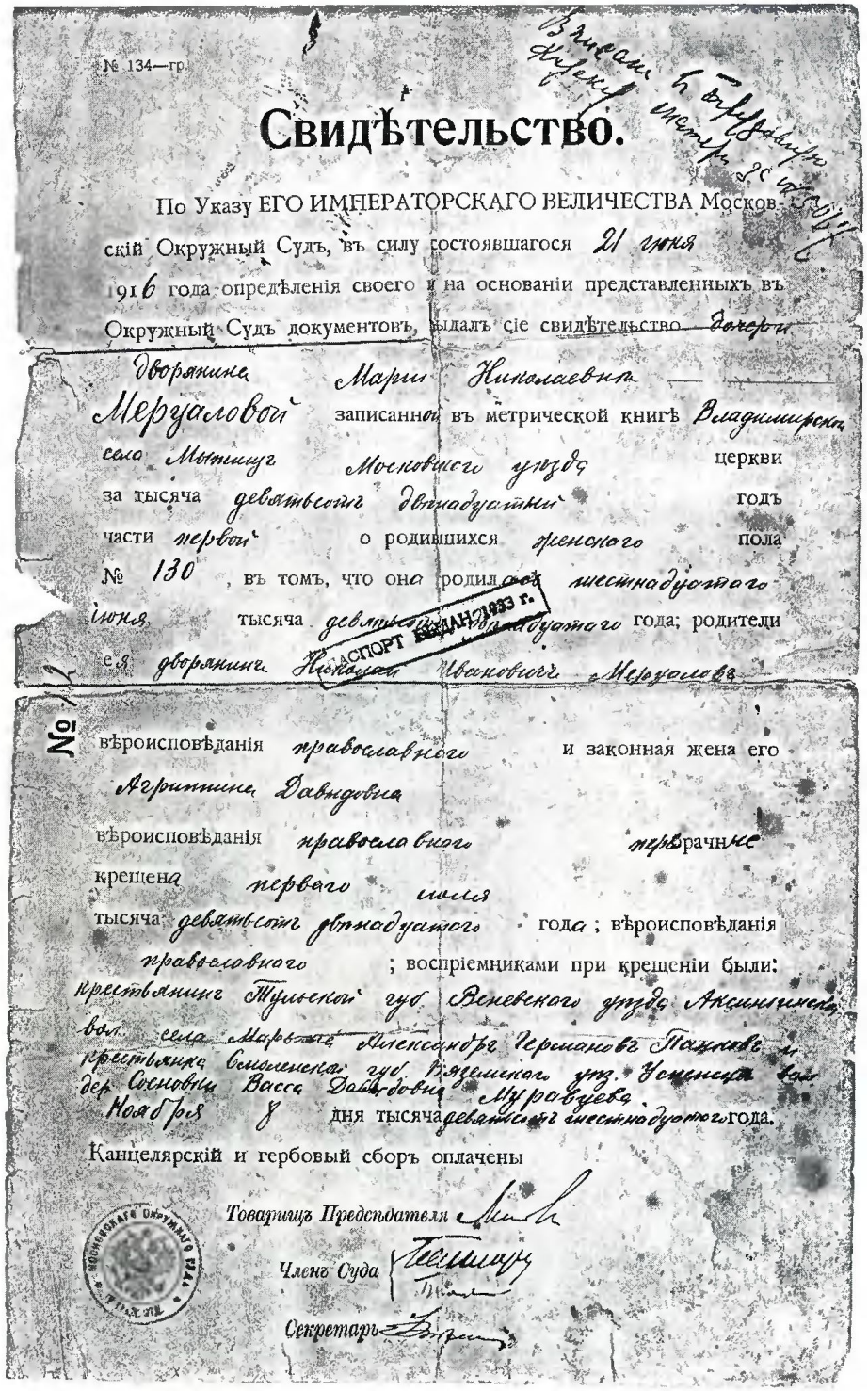
БИОГРАФИЯ МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ МЕРЦАЛОВОЙ

Родилась Мария Николаевна 29 (16) июня 1912 года в семье потомственного дворянина Николая Ивановича Мерцалова. Мама же – Агриппина Давыдовна была купеческого сословия.

Николай Иванович родился в 1866 году, дата рождения его брата Константина неизвестна. Традиционный путь был предначертан принадлежностью к сословию: мальчики окончили гимназию. Николай Иванович учился в одном классе с Вересаевым и в гимназии имел прозвище «Сократ» за способности к наукам и умение играть в шахматы на ходу. Николай Иванович поступил в Московский Университет, брат стал военным. Последние сведения о Константине были из Киева в 1918 году. Агриппина Давыдовна считала, что Константин Иванович погиб, пытаясь эмигрировать морем.



Прадедушка М.Н.Мерцаловой (справа).



№ 134—гр.

Свидѣтельство.

По Указу ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Московскій Окружный Судъ, въ силу состоявшагося 21 іюня 1916 года опредѣленія своего и на основаніи представленныхъ въ Окружный Судъ документовъ, выдалъ сіе свидѣтельство дочери дворянина Маріи Николаевны Меруаловой записанной въ метрической книгѣ Владимирскаго села Мытищъ Московскаго уѣзда церкви за тысяча девятьсотъ двѣнадцатый годъ части первой о родившихся женскаго пола № 130, въ томъ, что она родилась шестнадцатаго іюня тысяча девятьсотъ двѣнадцатаго года; родители ея дворянинъ Николай Ивановичъ Меруаловъ

№ 12

вѣроисповѣданія православнаго и законная жена его Агриппина Давыдовна

вѣроисповѣданія православнаго перворачные крещена перваго іюля тысяча девятьсотъ двѣнадцатаго года; вѣроисповѣданія православнаго; воспріемниками при крещеніи были: крестьянинъ Тульской губ. Веневскаго уѣзда Аксиньинскаго вол. села Марьина Александръ Германовъ Панковъ и крестьянка Смоленской губ. Вяземскаго уѣз. Успенской вол. дер. Сосновки Васса Давыдовна Муравьева.

Ноября 8 дня тысяча девятьсотъ шестнадцатаго года.

Канцелярскій и гербовый сборъ оплачены

Товарищъ Предсѣдателя

Членъ Суда

Секретарь

Москов. Окружнаго Суда

Николай Иванович с детства был болен туберкулёзом, до 40 лет не создавал семьи и женился, согласно семейному преданию, по настоянию врачей. После женитьбы на Агриппине Давыдовне он по причине слабого здоровья вынужден был обосноваться в Тульской Засеке. Жили скромно: семья Мерцаловых – 4 человека и двое слуг. Решением Правительства Николай Иванович был освобождён от работы на целый год с полным содержанием.

Дочери, Надежда и Маша родились в Москве в 1910 и 1912 году, приведенное же здесь свидетельство о рождении М.Н.Мерцаловой было оформлено лишь в 1916 году. Николай Иванович был уже профессором Московского высшего технического училища. В Октябрьскую революцию его в Засеке посчитали «буржуем», слуги ушли, но Николай Иванович, тем не менее, выдал им денежное содержание. Мерцаловых предупредили, что может быть организовано нападение, и они принимают решение о возвращении в Москву.

Зимой 1918 года – ясное солнце, морозное утро, Курский вокзал Москвы. Некоторое время в Москве они жили у сестры Агриппины Давыдовны, которая помогала в воспитании девочек. Н.И.Мерцалов поступает на службу в Петровскую сельскохозяйственную академию (будущую Тимирязевскую), где преподает до 1930 года. В это время семья получает под жилье одну из дач в районе академии (тогда эту местность считали дачной). Сестры посещали местную церковь у Соломенной Сторожки, настоятелем



Бабушка М.Н.Мерцаловой.



Дедушка М.Н.Мерцаловой — Иван Михайлович Мерцалов.



Папа М.Н.Мерцаловой — Николай Иванович. Конец 1940-х годов.



Мама М.Н.Мерцаловой — Агриппина Давыдовна. 1950 год.

которой был Василий Федорович Надеждин, добрейший и честный человек. Он был окружен молодежью, объединенной верой и единомыслием. Одну из подруг юности – Елизавету Семеновну Обыдову – Мария Николаевна называла своей «нареченной сестрой». Эту глубокую привязанность они пронесли через всю жизнь. В доме Елизаветы Семеновны в Ленинграде Мерцалова часто останавливалась, работая над «Поэзией народного костюма».

За свои религиозные убеждения сестры Мерцаловы в 1932-33 гг. были высланы в Среднюю Азию (г. Алма-Ата), затем в г. Вятку.

В дом в Красностуденческом проезде, что близ Дмитровского шоссе, переехали в 1935 году... И из этого же дома в 2000 году Марию Мерцалову проводили в последний путь... Мистический круг замкнулся.

Н.И.Мерцалов умер в 1948 году и был похоронен на Новодевичьем кладбище.

Маша Мерцалова, по воспоминаниям родственников, была ребёнком своенравным, склонным к созерцанию и тонкому восприятию прекрасного. Надя же была другой – очень рассудительной и спокойной. Мария Николаевна рассказывала мне, что больше всего они с сестрой любили перебирать и примеривать мамины драгоценности, а еще в их игрушечном «арсенале» была «коробочка с бирюльками» – фигурки брались пинцетиком и расставлялись. Девочки сначала получили домашнее образование, а затем

учились вместе в средней школе и в 1929 году её окончили. Маша поступила в Московский Государственный Университет на отделение искусствоведения этнологического факультета, которое закончила в 1932 году, потому что срок обучения в то время был сокращен до трех лет.



Сестры Надя (справа) и Маша Мерцаловы в Тульской Засеке. 1916-17 годы.

Ещё студенткой она начала сотрудничать с Научно – исследовательским институтом швейной индустрии, где работала над темой «Проблемы моды» под руководством М.В.Алпатова. После реорганизации НИИШИ, когда отдел теории и истории костюма был закрыт, работала на опытно-технической фабрике треста «Мосбельё» в лаборатории – заведовала выставкой, которая организовывалась при участии Надежды Петровны Ламановой. В это же время Мария Мерцалова начинает готовить свою первую публикацию под руководством Софии Николаевны Беляевой-Экземплярской, которая была первым российским специалистом в области теории моды и костюма. Блистательные работы С.Н.Беляевой-Экземплярской, написанные в начале XX века, и по сей день, служат образцом оригинальной мысли для ученой публики. Первая статья М.Н.Мерцаловой вышла в журнале «Швейная промышленность» в 1934 году по рекомендации Софии Николаевны. Вплоть до смерти Беляевой-Экземплярской в 1972 году судьбы этих двух талантливых женщин переплетались неоднократно, но это тема отдельного рассказа.

В 1935 году лаборатория была закрыта, и Мария Мерцалова перешла работать в театр Ю.А.Завадского консультантом по костюму. В 1937 году М.Н.Мерцалова начала преподавать историю костюма в производственных мастерских Театра им. Мейерхольда, затем в Московском швейном техникуме. Мерцалова вспоминала, что вначале она прослушала курс лекций по



Маша Мерцалова (в центре) в компании сверстниц. Конец 1920 годов.

истории костюма у П.П.Пашкова, а затем, по совету Надежды Петровны Ламановой, начала заниматься моделированием по муляжной системе, что дало возможность подойти к пониманию костюма как произведения пластического искусства. Кроме того, Мария Николаевна изучала основные работы по цветоведению. В это же время ей приходится совмещать научную деятельность с заботами о здоровье отца, став фактически его личным секретарем. После смерти Николая Ивановича Совет Министров СССР принимает решение об издании трудов Н.И.Мерцалова, и Мария Николаевна пишет биографию отца, занимается подготовкой его трудов к печати.

В 1951 г. Мария Мерцалова начала работать художником-модельером в системе треста «Мосиндодежда», с 1954 по 1956 – работала консультантом-искусствоведом в Опытно-технической лаборатории Роспромсовета. В 1955 г. возобновила педагогическую деятельность – начала преподавать в Политехникуме им. Моссовета два курса: «История костюма» и «Художественное оформление костюма». С 1957 г. Мария Николаевна начинает большое исследование по теме «История русского интерьера». Тогда же Управлением учебными заведениями Роспромсовета ей было поручено написать учебник по истории костюма. Продолжая работать над монографи-



Мария Мерцалова после окончания МГУ. Начало 1930 годов.

ей по истории костюма, она заканчивает заочную аспирантуру при НИИ АХ СССР, однако заявленная издательством Академии художеств публикация не вышла в срок. В 1965 г. М.Н.Мерцалова отказывается от педагогической деятельности в связи с потерей голоса.

Новым этапом блестящей карьеры Марии Николаевны в 1964 году стало приглашение Андреем Тарковским к работе над постановкой фильма «Андрей Рублев». Всего же на киностудии «Мосфильм» она проработала 21 год в качестве научного консультанта по костюму и быту с такими звездами отечественной режиссуры, как С.Бондарчук, А.Алов и В.Наумов, И. Таланкин, Л.Кулиджанов, А.Михалков-Кончаловский.

Большое исследование под общим названием «История костюма» было разделено на две части. Первая его часть, включающая разделы по истории западноевропейского костюма, вышла в 1978 г. в издательстве «Искусство» под названием «История костюма» и позволила М.Н.Мерцаловой защитить диссертацию и получить степень кандидата искусствоведения. Другая часть была оформлена в монографию «Поэзия народного костюма» и вышла двумя изданиями в издательстве «Молодая гвардия» в 1985 и 1987 годах. Эти труды стали бестселлерами 70-х и 80-х годов.



Мария Мерцалова в период работы над темой «Поэзия народного костюма».
Конец 1950 годов.



Мария Мерцалова в период работы на студии Мосфильм. Начало 1960 годов.

В 1990 году при создании Академии Моды меня познакомили с Марией Николаевной Мерцаловой и академиком Юрием Владимировичем Рождественским, оба выдающихся специалиста с 17 декабря 1990 года курировали все проекты Академии Моды.

С Юрием Владимировичем Рождественским мы начали делать двенадцатитомное издание «История костюма в терминах». Этот труд не завершен и работа над ним продолжается уже с группой студентов из разных вузов России. Все десять лет я находила в доме Юрия Владимировича Рождественского не только утешение в минуты бурь, но и ту самую научную среду, которой после его смерти нам всем не хватает.

Не могу не упомянуть здесь о другом нашем выдающемся ученом в области теории и истории костюма – главном специалисте-искусствоведе Оружейной Палаты Московского Кремля Эмме Петровне Чернуха. Именно ею в 70-ые годы была создана уникальная экспозиция придворных костюмов российских императоров и императриц, которой мы все наслаждаемся при посещении музея. Научные консультации Эммы Петровны, ее



Мои дочурки Маша (слева) и Ксения на юбилее М.Н.Мерцаловой в Оружейной Палате Московского Кремля. 30 июня 1997 года.

поддержка при создании III и IV томов «Костюм разных времен и народов» очень помогли мне в работе над этим изданием. Ее вера в правильность выбранного пути помогали мне справиться с бесчисленными препятствиями. С Эммой Петровной мы в течение трех лет разрабатывали научную базу для создания первого в истории России Института Костюма. Этот авторский проект завершен, и уже начато его поэтапное осуществление.

С Марией Николаевной Мерцаловой и главным редактором Натальей Галайбо в 1990 году мы начали создание первой многотомной российской энциклопедии по истории костюма, которая теперь завершена и в полном объеме представлена российскому Читателю. При создании энциклопедии возникали естественные и искусственные трудности. Рассказ о них мог получиться детективным. Не вдаваясь в подробности, хочу поблагодарить за важные житейские уроки: Наталью Галайбо, Наталью Алексеевну Ездину, Татьяну Ильиничну Васильеву, Валентину Сергеевну Розову, Александра Васильева, Евгения Захарова, Катю Лукьянову и Марину Коростелеву.



Ирина Александровна Родимцева и Николай Иванович Барановский (племянник М.Н.Мерцаловой) на церемонии присвоения звания «Заслуженный работник культуры РФ» Марии Николаевне Мерцаловой. Оружейная Палата Московского Кремля. Сентябрь 1997 года.

В Оружейной Палате Московского Кремля при участии и поддержке директора Ирины Александровны Родимцевой в июне 1997 года праздновался юбилей Марии Николаевны Мерцаловой. В сентябре она была удостоена почетного звания «Заслуженный работник культуры РФ».

...7 января 2001 года будет полгода со дня смерти Марии Николаевны. На похоронах я обещала завершить издание и выполнила свое обещание...

Некоторые факты биографии записаны мной со слов племянника М.Н.Мерцаловой — Николая Ивановича Барановского, Марины Александровны Баскаковой — дочери Обыдовой Е.С., Владимира Николаевича Щелкачева — друга семьи Мерцаловых.

г. СПб, 23.11.2000 года *Ирина Фадеева*

Список лиц, подписавшихся на III–IV тома М. Н. Мерцаловой «Костюм разных времен и народов»

Ковынева О.А.
Котегова Т.В.
Протопопова В.С.
Зайцева Н.А.
Селич Т.Н.
Гребень Г.П..
Варивода Н.А.
Гром Ольга
Пеньковская С.А..
Плешакова Е.А.
Козлова О.А.
Мезерницкая О.А.
Бирюк Т.С.
Орлова А.Е.
Нестерова М.С.
Адамова Н.Л.
Варгина В.А.
Печерина С.В.
Василькова А.В.
Васильева Н.А.
Кошевая И.О.
Тетерина А.Б.
Сментено О.В.
Подвигина Т.И.
Кулакова А.В.
Тугушева Ю.Г.
Матасова Ольга
Егорова Е.В.
Коновалова А.В.
Шибаева М.В.
Куликовская И.А.
Хоменская Е.Е.
Лаврова М.Р.
Лебедева Н.Р.
Махнова Анита
Савина Е.Ю.
Симилиейская Е.С.
Шушпан Т.В.
Ахмадуллина Е.А.
Грубская А.П.
Смирнова К.Н.
Новикова Т.В.
Петрова Е.В.
Смирнова Н.Г.

Козубенко В.В.
Клейн Н.М.
Шубина Н.В.
Биллевич Л.А.
Метелица Н.И.
Булаценко Т.Н.
Лаур А.В.
Грудницкая Е.О.
Михайлов Г.В.
Бухарев А.Б.
Бокариус М.В.
Навара Н.А.
Козлов В.В.
Долголенко М.А.
Симомян Анаит
Колинг Н.И.
Калашникова Н.М.
Желтова В.Л.
Янковская Е.П.
Мазетдинова В.Д.
Кашкурт М.Ю.
Дутова О.И.
Якимова С.А.
Фильков Ф.В.
Артамонова Л.П.
Щукина О.Н.
Сологуб А.С.
Медведева О.А.
Никобадзе Т.М.
Великанова М,В.
Голева Е.С.
Баранова М.И.
Тамбовцева А.М.
Менюшина О.А.
Серегина М.А.
Ермилова Д.Ю.
Гусейнов Г.М.
Давыдова Л.А.
Брагина Н.А.
Вовикова О.В.
Пурикова Н.А.
Сенчило Н.Л.
Выдренкова Ю.В.
Ткаченко И.Н.

Давыдова С.С.
Шилова Н.С.
Камышанова А.А.
Трошнева Н.В.
Кондрашова С.В.
Смолко О.В.
Петрова Н.А.
Строганова А.А.
Булатова Е.С.
Хрыкина Н.И.
Булатова Е.Т.
Черных Е.И.
Лысова Н.А.
Лешан Ю.Г.
Лебедева О.С.
Широкая Е.П.
Квасникова О.В.
Адреева В.В.
Шаткова Ю.В.
Чеснокова А.В.
Грозева В.Ю.
Берлин-Раут А.М.
Исайкин С.А.
Лындина Н.Н.
Никулина Н.Б.
Унишкова М.В.
Мишин Д.Г.
Смирнова И.Л.
Цаповецкая М.И.
Агапова Л.А.
Радзевич Т.Е.
Толмачева Л.Н.
Агафонова
Спиридонова
Сарапулова И.В.
Пашина М.В.
Ванькович С.Л.
Желомонова Л.Н.
Иванова Л.Н.
Виноградова Л.Е.
Викторова Ольга
Подписчики российского концерна «Панинтер»

СОДЕРЖАНИЕ

Слова благодарности 5

Костюм XVIII века. Том III 7

Французский костюм XVIII века 13
М. Н. Мерцалова, комментарии Александра Васильева

1700—1715 годы 19

1715—1750 годы 29

1750—1774 годы 53

1774—1783 годы 71

1783—1789 годы 84

1789—1799 годы. Эпоха Великой французской революции и Директории 97

Английский костюм XVIII века 125
М. Н. Мерцалова, комментарии Александра Васильева

Костюм XVIII века в других странах *Александр Васильев* .187

Костюм XIX века. Том IV 239

Костюм XIX века. Франция и Англия 243
М. Н. Мерцалова, комментарии Александра Васильева

1800—1815 годы 245

1815—1830 годы 269

1830—1850 годы 296

1850—1870 годы 330

1870—1890 годы 364

1890—1900 годы 401

Костюм XIX века в других странах *Александр Васильев* . .417

Язык сентиментальных чувств 529
Составитель Александр Васильев

Словарь терминов 539
Составители М. Н. Мерцалова, Александр Васильев

Библиографический список 559
Составитель М. Н. Мерцалова

Биография Марии Николаевны Мерцаловой 563
Составитель Ирина Фадеева

М52 Мерцалова М.Н.
Костюм разных времен и народов. Т. 3-4.: В 4 т. — М.: Академия Моды; СПб.: Чарт Пилот, 2001. — 576 с.: — ил., цв. ил.

ISBN 5–94317–003–0 (т. 3, 4) **ББК 85.126**
ISBN 5–900136–01–9

Мерцалова Мария Николаевна

КОСТЮМ РАЗНЫХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

Энциклопедия в 4-х томах

Комментарии к иллюстрациям: *Александр Васильев*
Художественное оформление: *Юрий Карманов, Ирина Фадеева, Виктор Сизоненко*
Научный редактор: *Ирина Фадеева*
Редакторы: *Л. С. Кристи, М.Н. Лескова*
Перевод с французского языка: *Л. С. Кристи*
Корректор: *А. А. Усанова*
Группа компьютерного обеспечения: *Юрий Карманов, Любовь Николаева, Максим Якушев, Сергей Мальков, Александр Чудаков, Елена Ляпина, Любовь Борисова, Мария Фадеева, Ксения Фадеева*
Технологическая группа: *Т. А. Козлюк, Л.И. Прохорова, Н.В. Попова*

Лицензия ПД №2-69-548 от 08 августа 2000 г.

Подписно в печать 19.12.2000. Формат 70x90¹/₁₆. Бумага мелованная.
Гарнитура «NewtonC». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 41,9. Усл. кр.-отт. 167,6. Тираж 5000 экз. Заказ № 46.

Отпечатано в ООО «Чарт Пилот».
193167, Санкт-Петербург, Атаманская ул., д. 2, а/я 41.
Тел./факс: +007(812) 277-48-00, +007(812) 277-26-32. E-mail: art@chartpilot.ru

Информация для оптовых покупателей 1, 2, 3-4 томов энциклопедии:
тел./факс (095) 249-96-33, тел. (812) 277-36-01, E-mail: fontan@peterlink.ru
тел./факс(812) 321-69-13, тел. (812) 277-48-00, E-mail: art@chartpilot.ru.